

ИРКУТСКИЙ ФИЛИАЛ ФГБОУ ВО «ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА»

ИНСТИТУТ РАДИО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ И МЕДИАИСКУССТВ
МОНГОЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
РГУ «КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ Т.К. ЖУРГЕНОВА»



Информационно-коммуникативное пространство Евразии

Современные вызовы, тенденции и перспективы
Искусственный интеллект в медиа и киноиндустрии

Сборник научных трудов
Второй международной научно-практической конференции
25 апреля 2022

Иркутск – Улан-Батор – Алматы
2022

УДК 791.6+377
ББК 85.37+74,4

*Рекомендовано к изданию организационным комитетом
Международной научно-практической конференции*

Состав организационного комитета и редакционной коллегии:

Огородникова Е.В. – директор Иркутского филиала ФГБОУ ВО «ВГИК им. С.А. Герасимова»;

Болор Гаваа – канд. искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукотехники и технологий Института радио, телевидения и медиа искусств Монгольского Государственного Университета Культуры и Искусств;

Уразымбетов Д.Д. – руководитель научно-редакционного отдела РГУ «Казахская национальная Академия им. Т.К. Жургенова»;

Серёдкина А.П. – заместитель директора по учебно-воспитательной работе Иркутского филиала ФГБОУ ВО «ВГИК им. С.А. Герасимова»;

Соколовская Т.А. – канд. ист. наук, доцент кафедры истории и философии ФГБОУ ВО «ИРНИТУ», научный сотрудник Иркутского филиала ФГБОУ ВО «ВГИК им. С.А. Герасимова»

Рецензенты:

д-р ист. наук, профессор ФГБОУ ВО «ИРНИТУ» В.В. Есипов;

д-р ист. наук, профессор ФГБОУ ВО «БГУ» Ю.В. Кузьмин

Информационно-коммуникационное пространство Евразии: современные вызовы, тенденции и перспективы. Искусственный интеллект в медиа- и киноиндустрии. Научные труды Второй междунар. науч.-практ. конф. (25 апреля 2022 г.) : сб. научных трудов. – Иркутск : Изд-во ИРНИТУ, 2022. – 198 с.

Подготовлен по материалам Второй международной научно-практической конференции, которая состоялась 25 апреля 2022 г. на базе Иркутского филиала ВГИК им. С.А. Герасимова. Включены статьи преподавателей из России, Монголии, Казахстана, Киргизии и работников кино. Круг тем включает актуальные проблемы аудиовизуальной культуры, в том числе исторические аспекты, а также наиболее значимые вопросы развития образовательного пространства России, Монголии, Казахстана и Киргизии.

Предназначен для специалистов сферы информационных и образовательных технологий, сферы кинематографии, а также для тех, кто интересуется вопросами становления и развития телевидения и актуальными проблемами профессионального образования.

Материалы печатаются в авторской редакции

ISBN 978-5-8038-1735-2

© Иркутский филиал ФГБОУ ВО «ВГИК им. С.А. Герасимова», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

РАЗДЕЛ I. ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА

<i>Сальников А.И.</i> ИРКУТСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КИНОФОНД. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ.....	7
<i>Баймуханова С.З.</i> ФИЛЬМ КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ XXI ВЕКА.....	13
<i>Есипов В.В.</i> КИНО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ГЕР- МАНИИ 30–40-х гг. XX ВЕКА.....	18
<i>Матвеев А.А.</i> ОБРАЗ ГЕРОЯ И АНТИГЕРОЯ МОНГОЛЬСКОЙ РЕВОЛЮ- ЦИИ 1921 ГОДА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ.....	24
<i>Мэндхуу Ганбаатар, Ариунзаяя Норовсурэн</i> ОСОБЕННОСТИ МАСТЕРСТВА ДУБЛИРОВАНИЯ ИНО- СТРАННЫХ КИНОФИЛЬМОВ НА МОНГОЛЬСКОМ ТЕЛЕ- ВИДЕНИИ	31
<i>Смагина С.А.</i> ЯКУТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ – КАК УДАЧНЫЙ ОПЫТ ОБНОВЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО КИНОЭКРАНА	37
<i>Садыкова Н.И.</i> МАСТЕРСТВО МОЛОДЫХ УЗБЕКСКИХ КИНЕМАТОГРА- ФИСТОВ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННЫХ ФИЛЬМОВ.....	43
<i>Курмашева Ж.А.</i> ВЕЛИКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ И ИХ ВКЛАД В МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ. ВЗГЛЯД НА ИНОСТРАННЫЕ КИНЕМА- ТОГРАФИИ.....	50
<i>Ардашов И.В., Попов В.И., Черных А.А.</i> ПРИРОДА ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В КУЛЬТУРНОМ ПРО- СТРАНСТВЕ АНИМАЦИИ КАЗАХСТАНА XX ВЕКА.....	59
<i>Хамидова М.А., Хмыров А.В.</i> АКТЁР ТЕАТРА И КИНО ЗИКИР МУХАМЕДЖАНОВ (1921– 2012).....	70
<i>Шеметова Т.Н.</i> КИНЕМАТОГРАФ И «ПРЕКРАСНОЕ ДАЛЕКО».....	76

РАЗДЕЛ 2. МЕДИА- И АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПРОЦЕССАХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

<i>Расулова Т.С.</i> ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ.....	84
<i>Кузьмин Ю.В.</i> ГУМАНИТАРНОЕ НАУЧНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО РОССИИ И МОНГОЛИИ. ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ МОНГОЛИИ В ИРКУТ- СКЕ	91
<i>Ванина И.Ю.</i> РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ В ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ В XVIII-XIX ВВ. КАК КОММУНИКАЦИОННЫЙ КАНАЛ ЕВРАЗИЙСКОГО ПРОСТРАНСТВА.....	97
<i>Зулькафиль Маулет</i> СОВРЕМЕННАЯ МОНГОЛЬСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА: НО- ВЫЕ ЯВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ.....	102
<i>Унурсайхан Тугж, У Тианбао</i> ПОРТРЕТ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА В ОБЛАСТИ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ.....	111
<i>Басбиш Санзайжав</i> ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСО- НАЖЕЙ В АУДИОМЕДИННЫХ ИСКУССТВАХ.....	115
<i>Бельская О.Г., Рейн К.А.</i> СТУДЕНЧЕСКИЙ ТИКТОК-ПРОЕКТ КАК ФОРМА МЕДИА- КОММУНИКАЦИИ.....	123
<i>Дэлгэрма Сухбат, Идэрбаяр Базаррагча</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СЕ- ТЕЙ МОНГОЛЬСКИМИ СКОТОВОДАМИ-КОЧЕВНИКАМИ...	128
<i>Спутницкая Н.Ю., Казючиц М.Ф.</i> ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ ПЕРВОГО МУЛЬТИ- ПЛЕКСА: ОТРАЖЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНИЦИА- ТИВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ОБЩЕСТВА.....	145
<i>Хулан Батсайхан (Khulan Batsaikhan)</i> К ВОПРОСУ О НОВЫХ ЖУРНАЛИСТСКИХ НАВЫКАХ (THEISSUEOFNEWJOURNALISTSKILLS).....	151
<i>Гордеева А.В.</i> ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСКУССТВЕН- НОГО ИНТЕЛЛЕКТА.....	158

<i>Кузнецова Н.М.</i>	
СИМВОЛИКА ФИНАЛА ПЬЕСЫ А.В. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» В КОНТЕКСТЕ МЕТА- ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ М.М. БАХТИНА.....	165
<i>Соловьёва М.В.</i>	
ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДРАМАТУРГА.....	170
<i>Макенов Т.А.</i>	
АПСАЙКЛИНГ И РЕСАЙКЛИНГ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЛИЯНИЯ НА ОБЩЕСТВО.....	174
<i>Терновая И.И.</i>	
ПРЕПОДАВАНИЕ МОНГОЛЬСКОГО ЯЗЫКА В ШКОЛАХ ИРКУТСКА В XVIII веке.....	179
<i>Соколовская Т.А.</i>	
ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ФЕНОМЕНОВ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ.....	191



Уважаемые коллеги!

Сердечно приветствую участников II-ой научно-практической конференции «Информационно-коммуникативное пространство Евразии: современные вызовы, тенденции и перспективы. Искусственный интеллект в медиа- и киноиндустрии», которая в этом году существенно расширила свои границы. В конференции участвуют ученые и практики из 4-х стран: России, Монголии, Казахстана и Узбекистана.

Это, безусловно, свидетельствует о взаимном притяжении специалистов разных стран, о необходимости обсуждать профессиональные проблемы и перспективы развития, невзирая на сложную политическую ситуацию в мире. Стоящие перед нами задачи поиска источников роста на инновационной основе являются общими для наших государств.

Участниками конференции являются работники образования в области культуры и кинематографии и практикующие специалисты. Задача современного профессионального образования – формирование предприимчивого, инициативного, творческого специалиста, понимающего и принимающего историю своего государства, разбирающегося в современных тенденциях развития отрасли, сознательно и ответственно относящегося к информации, которой заполнены масс-медиа. Обмен опытом ученых, преподавателей образовательных организаций и практиков-кинематографистов, обсуждение общих тем и проблем открывает новые возможности для успешного развития и намечает пути взаимовыгодного сотрудничества.

Уверена, что совместная работа в рамках конференции обогатит участников новыми идеями.

Желаю вам успешной работы, интересных докладов и дискуссий, здоровья и мирного неба над головой.

Директор Иркутского филиала
Всероссийского государственного института кинематографии
Е.В. Огородникова

РАЗДЕЛ 1 ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА

ИРКУТСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КИНОФОНД ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

*Сальников Андрей Иванович,
директор ОГАУК «Иркутский областной кинофонд», генеральный
директор Байкальского международного кинофестиваля «Человек и
Природа» имени В.Г. Распутина, ОГАУК «Иркутский областной
кинофонд», Россия, 664056, г. Иркутск, ул. Мухиной, дом 2а,
endruc@yandex.ru*

***Аннотация:** Доклад посвящён достижениям и перспективам Иркутского областного кинофонда как одного из важных элементов киноиндустрии Приангарья. В историческом контексте рассматриваются ключевые направления деятельности и основные проекты организации. Анализируется состояние иркутской киноиндустрии на сегодняшний день.
Ключевые слова: кинофонд, кинопрокат, кинопроизводство, кинокомиссия, кинофестиваль, кинохроника, Иркутск, Байкал*

Иркутский областной кинофонд, созданный на базе старейшей в Сибири «Восточно-Сибирской студии кинохроники» на сегодняшний день является единственной многопрофильной организацией, представляющей сразу все отрасли киноиндустрии в регионе.

Благодаря поддержке Правительства и Министерства культуры и архивов Иркутской области в рамках федерального проекта «Культурная среда» нацпроекта «Культура» в кинофонде идет масштабная комплексная модернизация проекционной техники, кинопроизводственной базы и оборудования для сохранения киноvideоархива. В рамках Государственной программы «Доступная среда» проведены ремонты кинозалов и приобретено спецоборудование для маломобильных категорий граждан.

На данный момент развиваются несколько основных направлений деятельности кинофонда:

- **Архив «Восточно-Сибирской студии кинохроники»**, находящийся в фильмотеке кинофонда, включает в себя кинодокументы с 1939 года, большинство из которых представлены в стране в единственном экземпляре. В 2016 году фильмотека пополнилась редчайшими документальными кадрами Иркутска начала XX века, приобретенными в Красногорском архиве.

• В рамках федерального проекта «Культурная среда» нацпроекта «Культура» специалисты *отдела регионального проката* оказывают помощь в открытии цифровых кинозалов в муниципальных образованиях Иркутской области. Кроме того, Иркутский областной кинофонд выступает в качестве дистрибьютора для действующих кинозалов и организует для учреждений культуры методическое сопровождение кинопрокатной деятельности. Сюда входят вопросы правового регулирования деятельности, репертуарного планирования, правил организации кинопоказа (регистрация в Единой Автоматизированной Информационной Системе, возрастные ограничения для зрителей, санитарные нормы и многое другое).

• **Организация кинопоказа.** На базе Иркутского областного кинофонда работает кинотеатр Дом Кино, являющийся членом Ассоциации европейских кинотеатров Eurimages (Евримаж). Репертуар кинотеатра – фильмы-лауреаты международных кинофестивалей, авторское кино, арт-хаус, а также классика мирового кинематографа. Дом Кино регулярно становится площадкой для проведения спецпоказов, тематических вечеров, всероссийских киноакций, премьер картин иркутских режиссёров.

• **Развитие кинопроизводства.** В 2013 году при поддержке Министерства культуры и архивов Иркутской области возрождена традиция ведения кинолетописи: ежегодно выпускается киноальманах «Земля у Байкала», куда входят работы иркутских кинематографистов. Кроме того, режиссёры Иркутского областного кинофонда снимают полнометражные и короткометражные документальные фильмы. Среди них:

– «Святитель Иннокентий (Вениаминов). Возвращение домой» (Россия, 2017, режиссёр Мария Кельчевская);

– «Здесь живет музыка» (Россия, 2020, режиссёр Полина Степанова).

Среди работ, находящихся в данный момент в производстве, стоит отметить международный проект «Дипломатический корпус» (Россия, реж. Полина Степанова), посвящённый музыкальному коллективу «The No Smoking Orchestra» культового режиссёра Эмира Кустурицы.

Документальные фильмы Иркутского областного кинофонда и сюжеты кинолетописи «Земля у Байкала» неоднократно становились участниками, призерами и лауреатами российских и международных кинофестивалей. А творческие коллективы кинофонда дважды удостоивались премии Губернатора Иркутской области за достижения в области культуры и искусства (2018–2019).

• **Сотрудничество с российскими и зарубежными кинокомпаниями.** В 2018 году Ассоциация продюсеров кино и телевидения назвала 13 регионов страны, приоритетных для развития кинематографа. Иркутская область вошла в их число по следующим причинам:

продолжительный световой день, разнообразие географических ландшафтов (озеро Байкал, леса, горы, степи, пустыни, реки), наличие профессиональных кадров и развитое кинообщество.

На перспективность развития кинопроизводства на нашей территории указывает и повышенный интерес к Иркутской области федеральных и мировых кинокомпаний, которые, несмотря на дороговизну экспедиций в наш регион, считают целесообразным снимать фильмы на Байкале.

Так за последние годы в Приангарье были сняты:

– «Сатисфакция» (Россия, 2010, режиссёр Анна Матисон); «Млечный путь» (Россия, 2015, режиссёр Анна Матисон); «Похабовск. Обратная сторона Сибири» (Россия, 2013, режиссёр Юрий Яшников); «Лёд» (Россия, 2017, режиссёр Олег Трофим, продюсер Фёдор Бондарчук); «Рождённые в СССР» (Россия, режиссёр Сергей Мирошниченко); «Река жизни. Валентин Распутин» (Россия, 2011, режиссёр Сергей Мирошниченко); «Акварель» (Россия, Великобритания, Германия, Дания, США, 2018, реж. Виктор Косаковский); «В лесах Сибири» (Франция, 2016, реж. Сэфи Неббу); «Отец Байкал» (Россия, 2019, Марина-Мария Мельник).

Иркутские кинематографисты регулярно оказывают поддержку федеральным телеканалам. Так, Восточно-Сибирский фонд поддержки кинематографии «Матера» принял участие в работе над проектами телеканала «Россия» «Идущие в огонь» и «Россия – 30 лет».

В работе над короткометражным фильмом «Into believe» (США, Италия, Китай) продюсером выступил иркутский режиссер Максим Савченко. Он же стал режиссером второго юнита итальянского полнометражного документального фильма «One planet one future».

В рамках деятельности кинокомиссии значимыми проектами для кинофонда стали:

– художественный фильм «Облепиховое лето» (Россия, 2018, режиссер Виктор Алферов) с Андреем Мерзликиным; художественный короткометражный фильм «Без Неба» (Россия, 2022, режиссер Анастасия Зверькова) с Дмитрием Певцовым.

В 2019 году областное правительство выделило средства на финансирование конкурса малобюджетных игровых картин, победителем которого и стал данный фильм.

Также проводилась работа со съемочными группами из других регионов страны, консультирование и организация взаимодействия с представителями таких организаций как: Байкальская экспедиция «Andy Fiord Production Video»; Евразийская академия Телевидения и Радио; Съёмочная группа Хэйлудзянской телерадиокомпании (г. Харбин, съемки документального фильма «Кровная дружба»).

Из федеральных телеканалов, сотрудничавших с кинофондом, стоит отметить: ГТРК «Санкт-Петербург» (съемки документального цикла пере-

дач «Письма из провинции» по заказу федерального телеканала «Культура-Россия»); телеканал «Звезда» (съемки документального цикла, посвященного 80-летию битвы при Халхин-Голе).

Основные проекты Иркутского областного кинофонда:

1. Байкальский международный кинофестиваль «Человек и Природа» имени В.Г. Распутина является приоритетным направлением работы кинофонда. Проводится с 1999 г. при финансовой поддержке Министерства культуры РФ, Правительства и Министерства культуры и архивов Иркутской области, учрежден Союзом кинематографистов РФ и его Иркутским областным отделением.

Кинофестиваль прочно занял свое место в международной фестивальной палитре, ежегодно расширяя свои границы. На данный момент это крупнейшее кинособытие в регионе. Традиционно в рамках кинофестиваля кинофонд проводит киношкола с участием известных российских и зарубежных деятелей кино.

Президент кинофестиваля Сергей Мирошниченко – один из самых известных и уважаемых российских документалистов, дважды лауреат Госпремии РФ, профессор ВГИК, член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству.

За 20 лет проведения фестиваля его участниками и победителями становились известные отечественные и зарубежные кинематографисты. В разные годы в жюри принимали участие: Виктор Косаковский (Россия), Дорота Рыжковска (Польша), Алексей Вахрушев (Россия), Светлана Музыченко (Россия), Павел Печёнкин (Россия), Владимир Грамматиков (Россия) и другие.

2. Кино под открытым небом – летний кинопроект с десятилетней историей, получивший в 2020 году своё собственное арт-пространство на территории Иркутского областного кинофонда.

3. Киноклуб «Кино на все времена» – бесплатные кинопоказы в Доме Кино из золотого фильмофонда СССР и России.

4. Проект «Доступное кино» – спецпоказы с субтитрами и тифлокомментариями для людей с ограниченными возможностями здоровья;

5. Проект «Толерантность в молодёжной среде» – показы и лекции для старшеклассников Иркутской области.

6. Кино во дворах – проект, выигравший муниципальный контракт на выездные показы и демонстрацию художественных и мультипликационных фильмов во дворах многоквартирных домов города Иркутска.

7. Расскажите мне кино – проект кинофонда в рамках программы «Деятели культуры и искусства – жителям Иркутской области» включает в себя кинолекторий и демонстрацию фильма с тифлокомментированием, а также предоставление возможности знакомства с современным кино слепым и слабовидящим людям.

Наиболее яркие события в сфере кино за последние годы в Иркутской области:

– кинофестиваль *«Человек и Природа»* имени В.Г. Распутина в 2020 году впервые прошел онлайн, фильмы и мероприятия фестивальной программы набрали более 20000 просмотров на стриминговой платформе и на Ютуб-канале Иркутского областного кинофонда. Призовой фонд Байкальского питчинга дебютантов, прошедшего в 2020 году в рамках Байкальского международного кинофестиваля *«Человек и Природа»*, составил 1 350 000 рублей;

– *Байкальский фестиваль регионального кино* – единственный кинофестиваль в Восточной Сибири, собирающий лучшие силы регионального кино. Цель фестиваля – популяризация и повышение престижа регионального кинематографа и содействие региональной дистрибуции. В конкурсной программе участвуют авторы, проживающие в Иркутской области, Красноярском и Забайкальском краях, Республиках Бурятия и Саха (Якутия);

– проект *«Всё то, чего нельзя забыть»*, посвящённый празднованию 75-ой годовщины Победы в Великой Отечественной войне, был представлен концертной программой *«В пылающий адрес войны...»*, основанной на реальной переписке фронтовика Василия Турусова в исполнении заслуженного артиста России Бориса Галкина и певицы Инны Разумихиной (Галкиной).

Основные достижения в сфере кино в субъекте РФ:

Иркутск вышел на третье место по количеству заявок от кинематографистов, присланных на конкурс короткометражных проектов *«Региональное кино России 2021»* от Фонда Александра Сокурова *«Пример интонации»* (9 заявок). 4 проекта иркутских режиссеров попали в лонг-лист этого конкурса: работы Романа Сизых и Елены Туринцевой, Андрея Юдина, Алексея Базюка, Никиты Добрынина. Победителем конкурса *«Региональное кино России»* стал Алексей Базюк с проектом *«Урания»*.

Фильм *«Здесь живет музыка»* режиссера Полины Степановой получил девять престижных наград на международных фестивалях, в том числе второе место на независимом фестивале в Лос-Анджелесе.

Фильм о байкальской нерпе *«Эндем»* режиссера Маргариты Стельмашонок, выпускницы Иркутского филиала ВГИК им. С.А. Герасимова, поддержала киностудия им. Горького.

Два документальных проекта иркутских режиссеров получили поддержку от министерства культуры Российской Федерации: режиссер Павел Скоробогатов получил субсидию на производство фильма *«Живут же люди»*. Также поддержку получил документальный фильм кинокомпании *«Масс-фильм» «Тулун – чрезвычайная жизнь»*.

Иркутяне стали соавторами книги *«Италия–Россия. Век кино»*. Это завершающая часть трилогии, посвященной культурным и художествен-

ным связям между двумя странами. Иркутская часть истории представлена статьями Эльвиры Каменщиковой и Анатолия Романенко. Авторы рассказывают о культурных исторических связях в сфере кинематографии Италии и Иркутска на рубеже XIX–XX веков. Выпуск книги осуществил издательский проект Посольства Итальянской Республики в Российской Федерации. Появлению иркутских страниц в ней содействовал фонд «Наследие иркутских меценатов».

Наши земляки победили во Всероссийском конкурсе видеопэзии «Невидаль». Конкурс проводится в Новосибирске при поддержке литературного журнала «Сибирские огни». Поэт Артём Морс и режиссер Роман Рютин стали лучшими в номинации «Сибирь XXI век».

В конкурсе документального кино Московского международного кинофестиваля был представлен фильм мэтра российской кинематографии Андрея Кончаловского «Человек неунывающий». Картина состоит из семи новелл, одну из которых снял иркутский режиссер Павел Скоробогатов.

Так же сразу две новеллы иркутских режиссеров вошли в альманах «Хэнд Мейд» известного кинодокументалиста Евгения Григорьева. Картина была показана в докуменальной конкурсной программе Московского международного кинофестиваля. Иркутский режиссер Юлия Бывшева сняла для альманаха новеллу под названием «Винтик», а режиссёр Никита Добрынин вошел в альманах с новеллой «Перемена участи».

Центр развития кинематографии им. Леонида Гайдая (Гайдайцентр) при поддержке Фонда президентских грантов реализовал проект по созданию первого в России онлайн-музея Леонида Гайдая. Презентация состоялась 31 марта.

Завершена работа над полнометражными документальными фильмами режиссера Юлии Бывшевой «Прошедшего времени не существует» о писателе Валентине Распутине и «Нулевая отметка» о разрушительном наводнении в Тулуне.

В 2020 году состоялись премьеры работ кинокомпании Юрия Яшникова: документального фильма «Русский Морган» (Россия, 2020, режиссер Анастасия Зверькова) и короткометражного игрового фильма «Про бывших» (Россия, режиссер Баяр Барадиев). Фильм «Русский Морган» набрал уже более 100 000 на Ютубе, а трейлер фильма «Про бывших» вышел в финал конкурса трейлеров несуществующих фильмов, председателем жюри которого выступил Андрей Кончаловский, и набрал более 100 000 просмотров в социальных сетях.

В завершение следует сказать, что Иркутский областной кинофонд постоянно сотрудничает с Иркутским областным отделением Союза кинематографистов РФ и отделением Молодежного центра Союза, со всеми основными кинопроизводственными компаниями региона, а также поддерживает тесные связи с иркутским филиалом ВГИК им. С. Герасимова, студенты которого проходят в Кинофонде производственную практику.

ФИЛЬМ КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ XXI ВЕКА

*Баймуханова Снежана Зайнуловна,
Магистр искусствоведения Казахской национальной
академии искусств им. Т.К. Жургенова
Республика Казахстан, 050000 Алматы, ул. Панфилова, 127
Snezhana06@inbox.ru*

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию казахстанских игровых фильмов, создаваемых в период с 1930-х по 2022-ой годы и являющихся языком коммуникации между политической системой и гражданами.

Ключевые слова: казахский кинематограф, киноязык, культура, дискурс, глобализация.

FILM AS AN INTERCULTURAL DIALOGUE OF THE XXI CENTURY

*Baimukhanova Snezhana Zainulovna,
Master of Arts of the Kazakh National Academy of Arts named after
T.K. Zhurgenov Republic of Kazakhstan, 050000 Almaty, st. Panfilova, 127
Snezhana06@inbox.ru*

Annotation: This article is devoted to the study of Kazakh feature films created in the period from the 1930s to 2022 and being the language of communication between the political system and citizens.

Key words: Kazakh cinematography, film language, culture, dialogue, globalization.

*«Изучив язык и культуру других народов,
человек становится равным сред них,
не унижается никчемными просьбами.
Просвещение полезно и для религии».*

Абай Кунанбаев. «Слова назидания. Слово двадцать пятое»

Исторический кинопроцесс регулярно требует объективного рассмотрения диалога между поколениями и культурами через анализ трансформации киноязыка. Для исследования автор берет фильмы, создаваемые в Казахстане с 1930-х по 2022-ой годы. В связи с тем, что история неизменно влияет на искусство, в работе рассматривается междисциплинарная связь кинематографа с политикой и национальной культурой. Методом историко-киноведческого, сравнительно-сопоставительного анализа доказывається, что 30 лет независимости дали казахстанскому населению возрождение национального самосознания, а с ним и кинематографа с новым содержанием, идеями, героями.

Актуальность работы заключается в том, что в Казахстане принято несколько государственных программ, ориентированных на возрождение духовных ценностей для сохранения национальной идентичности в условиях мировой глобализации.

Исследование кинематографических процессов проводится в разрезе междисциплинарных связей и исторического периода на момент создания произведений, так как зачастую политический режим влияет на идею и стилистику кинолента, характеры и образы героев, которые в свою очередь формируют картину мира граждан. Во многом через видеоизображение происходит взаимопроникновение культур с неким универсальным кодом, объединяющим людей во всевозможные категории по интересам.

В связи с тем, что кинематограф с первых лет своего появления является объектом для изучения, в исследовании использовались труды культурологов: М. Бахтина, Л. Гумилева, Ю. Лотмана, У. Эко, К. Разлогова, М. Ауэзова; кинематографистов: П. Пазолини, Д. Вертова, Л. Кулешова, Э. Шуб, С. Эйзенштейна, С. Фрейлиха; киноведов: М. Мартена, Т. Шоу, Н. Зоркой, В. Фомина, Р. Оспановой, Б. Ногербека, Г. Абикеевой, И. Смаиловой, Б. Ногербека мл.

Кинофильмы и многочисленные визуальные медиа, уже давно выполняющие роль культурного просвещения, обладают собственным языком. Любой язык как средство коммуникации основан на культуре в широком смысле этого слова (обычай, религия, искусство, музыка и так далее). Поэтому обозначим некоторые понятия о культуре и языке. Итак, культура – это социализирующий фактор, который регулирует разные сферы взаимодействия людей и передается будущим поколениям. Российский культуролог, киновед Кирилл Разлогов говорил о важности понимания множественности культур, признания их для взаимообогащения между людьми. Российская лингвистка С.Г. Тер-Минасова дает следующее определение языку: «Язык – мощное общественное орудие, формирующее людской поток в этнос, образующий нацию через хранение и передачу культуры, традиций, общественного самосознания данного речевого коллектива» [Тер-Минасова, 2000, с. 14]. Для автора этой статьи представляется важным изучать именно казахстанский кинопроцесс, который безусловно немислим без истории самой страны. Поэтому, начиная рассмотрение игровых кинолент с 1930-х годов, необходимо помнить, что это период повсеместного и агрессивного насаждения советской власти. Казахстанский культуролог Мурат Ауэзов писал: «Преобразование общественных отношений сопровождалось переходом кочевого населения к оседлому образу жизни. Изменение всего жизненного уклада, мировоззрения народа стало серьезным испытанием для национального мироощущения» [Ауэзов, 1993, с. 31]. Советизация страны привела к некоторому растворению казахскоязычного этноса и его культуры в других, тем самым лишая поколения, рожденные в этот период, собственной традиционной культуры в ее боль-

шом понимании, и повлияла на мифологизацию многих исторических личностей. Большевики с помощью кинематографа стали формировать новое сознание в массах. На сегодняшний день многие государства действуют именно через такой диалог с народом, и соответственно формирование сознания продолжается. Советский кинематографический герой представлял собою идеального товарища, обладал смелостью, решительностью, верой в Ленина и Сталина. Он смотрел прямо в глаза зрителям с агитационных плакатов, киноафиш, экранов кинотеатров и призывал брать с него пример. Этот идеальный человек постепенно стал обладать универсальными качествами. Несмотря на национальную принадлежность и место своего проживания, он поддерживал русскую революцию, несущую освобождение от батрачества. В этот период в Казахстане снимаются: «Мятеж», «Джунт», «Амангельды», «Райхан» и многие другие киноленты. Герой в них стереотипный: если это женщина, то молодая красивая девушка, сбегаящая от участи быть женою старого, злого бая. Получив образование, недоступное ей ранее, она возвращается в свой аул, чтобы поднять в нем уровень жизни. Ее принадлежность к новому миру и советизация отражаются не только в манере уверенно, свободно и на равных держаться с каждым, но и в смене национальной одежды и длинных кос на строгий костюм и стрижку. Если герой мужчина, то он, как правило, тоже из униженного батрака становится борцом за свободу и часто героически жертвует любимыми людьми и своей жизнью во благо революции. Следовательно, в этот период мы видим фильмы социалистические по форме и по содержанию. Казахский киновед, историк кино Бауржан Ногербек пишет: «Создание новых фильмов революционного содержания являлось тактической и стратегической задачей коммунистической партии и советского правительства на протяжении всего существования СССР» [Ногербек, 2008, с. 39].

В годы Второй мировой войны выходят фильмы на военно-патриотические темы, способствующие поддержанию боевого духа: «Песнь о великане», «Сын бойца» и другие. В этот период на экране героический воин, защищающий Родину, спасающий женщин, детей и стариков независимо от их национальной принадлежности. Диалоги зачастую пафосные, а действия и пластика актеров в пространстве кадра шаблонные. Хрущевская оттепель и повышение профессиональных качеств казахских кинодеятелей в 60-е и 70-е годы позволяет создавать кинокартины, в которых герою становятся свойственны страх, переживание потерь, любовь: «Земля отцов», «Кыз-Жибек», «Погоня в степи», «Девушка-джигит», «Его время придет». И вот тут уже меняется эстетика визуального пространства, пластические образы. Но идеология все еще сильна – кинематограф и телевидение продолжают воспитывать идеальных граждан страны, оставаясь социалистическими по форме, но уже более национальными по содержанию. В этих кинофильмах уже прослеживается желание отразить красоту своего народа, цивилизацию, существовавшую много веков до прихода со-

ветской власти. Новаторские идеи в казахском кино объясняются рядом объективных причин. Приход профессиональных кадров и переустройство общественного сознания» [Ногербек, 2008, с. 195, там же]. С развалом СССР и ослаблением цензуры в кинематографическом игровом пространстве появляется мужской образ аутсайдера («Конечная остановка», «Кардиограмма», «Разлучница») и бунтаря («Игла»). Мы видим не процветающие колхозы с румяными красавицами-табунщицами, а пьющих и дерущихся людей. Наблюдаем не за любовными историями в чистых городах с цветущими яблонями, а за бесцельно блуждающими безработными, пьяницами. Это время, в котором меняется эстетика пространства кадра и киногерои. Происходит разрушение советской идеологии, вызванное историческими реалиями – несколько поколений людей, наученных жить ради Родины и верить в ее могущество, вдруг обнаруживают, что ее нет. Происходит сбой в сознании, влекущий за собою огромные человеческие трагедии, а кинематограф наконец-то начинает отражать истинную картину мира. В этот период в кинематографическом пространстве все женские образы становятся второстепенными.

С 2000-х годов новые поколения кинематографистов часто акцентируют внимание зрителей на социальных проблемах общества: («Маленькие люди», «Уроки гармонии», «Конокрады. Дороги судеб»). Создаются блокбастеры, рассчитанные на позиционирование страны в мировом пространстве как исторически сильного государства с мощной цивилизацией: («Кочевник», «Томирис»). Подобный интерес к истории можно объяснить словами немецкого философа Германа Люббе: «...с ростом скорости инноваций уменьшается предельная полезность нового в культуре. Это повышает значимость культурных запасов, не подвластных старению» [Люббе, 2018, с. 14]. Появляются документальные кинокартины на тему январских событий 2022 года, произошедших в Казахстане. Новые поколения казахстанцев, воспитанных в стране, не участвующей в войнах, воспринимают жизнь намного свободнее и шире, чем все поколения, рожденные до 90-х годов. Вследствие того что глобализация дает нам всем возможность принадлежать к множественности культур, формируются поколения граждан, открытых к абсолютно новым знаниям, позволяющим продолжать уже расширенный культурный дискурс. Размышляя в этом ключе далее, необходимо привести слова Гульнары Абикеевой: «Одна из главных задач национального кинематографа – визуальная репрезентация нации. Национальная идентичность выражается не только в фильмах исторического плана, но в любых других фильмах, так как в них так или иначе выявляются этнически обусловленные мифы, символы и традиции народа и нации» [Абикеева, 2006, с. 12].

Исходя из этого, мы делаем вывод, что чем свободнее и демократичнее страна, тем больше шансов и творческих возможностей у кинематографистов быть реализованными, тем уникальнее кинематограф. Ведь если

отношение к традициям собственного народа определяет вектор развития культуры, то необходимо беречь свое историко-культурное наследие, так как перед казахстанским народом стоит проблема сохранения или даже возрождения собственной культуры. Потому как без сохранения и преемственности культурного кода народы начинают путь ассимиляции. И тут очень кстати слова Мурата Ауэзова: «...правом на будущее владеет только культура, утверждающая свое прогрессивное и оригинальное видение мира, способная обогатиться наследием прошедших времен и опытом других народов – культура, создающая необходимые и неповторимые духовные ценности» [Ауэзов, 1993, там же, с. 31].

Классификация трансформации образов героев по годам

Образы	1930-1950	1960-1980	1988-2000	2000-2020	Рекомендации на будущее
Женщина	Революционерка	Красивая, жизнерадостная активистка	Несчастливая, используемая жертва	Красивая молодая девушка / историческая девушка-воин/ аульская / городская	Создание современной героини различного возраста и профессии
Мужчина	Революционер	Активный и открытый миру	Неудачник, не желающий и не умеющий быть счастливым	Молодой, красивый житель города / аула / историческая личность / воин	Развитие мужских образов современных / исторических, но более естественных
Выводы по временным отрезкам	Демонстрация освобождения от рабского сознания	Вера и жизнь ради великого СССР, осуждение старого уклада жизни	Дезориентация в жизни, стране, поиск себя	Рост национального сознания	Развитие визуальной, эстетической красоты в отражении национальной культуры народа. Более внятный и заинтересованный диалог для воспитания в населении любви к собственной истории

Источники и литература

1. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М. : Слово, 2000. – 146 с.
2. Кочевники. Эстетика: (познание мира через традиционное казахское искусство) / отв. ред. : М.М. Ауэзов, М.М. Каратаев. – Алматы : Қылым, 1993. – 262 с.
3. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино / Б.Р. Ногербек. – Алматы : Издательская компания «RUAN», 2008. – 376 с.
4. Люббе Г. В ногу со временем, сокращенное пребывание в настоящем / пер. с нем. А.Б. Григорьева В.А. Куренного // Г. Люббе. – М. : НИУ ВШЭ. – 2018.
5. Абикеева Г. Национальное строительство в Казахстане и других странах Средней Азии и как этот процесс отражается в кинематографе / Г. Абикеева. – Алматы : ЦСАК, 2006.

КИНО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ГЕРМАНИИ 30–40-гг. XX века

*Есипов Владислав Витальевич,
доктор исторических наук, профессор Иркутского национального
исследовательского технического университета
Иркутск, 664074, ул. Лермонтова, д. 83
essipof@yandex.ru*

***Аннотация:** В статье рассматривается процесс формирования общественного мнения в области киноискусства и кинопроизводства в Третьем рейхе. Национал-социалисты за короткий срок создали систему управления и контроля за кинопроизводством, используя кино в качестве эффективного средства пропаганды. Значительную роль в этом процессе играл министр пропаганды Й. Геббельс, взявший под свой контроль деятельность имперской палаты кино. Анализ политики национал-социалистов в области кино свидетельствует о том, что они поддерживали только те произведения киноискусства, которые прямо или косвенно служили усилению чувства национальной гордости и расового превосходства, а через это агрессивным планам завоевания Германией мирового господства.*

***Ключевые слова:** общественное мнение, кино, как средство политической пропаганды, киноиндустрия, национал-социалистическая идеология, Имперская палата кино как часть Союз немецких культурных, учебных и производственных фильмов, Союз немецких киноателее, институт цензуры, антиеврейская тема в нацистском кинематографе.*

CINEMA AS A FACTOR OF FORMATION OF PUBLIC OPINION ON THE EXAMPLE OF THE CULTURAL POLICY OF GERMANY of 30–40-years XX century

Esipov Vladislav Vitalievich,

*Doctor of Historical Sciences, Professor of the Irkutsk National Research
Technical University
Irkutsk, 664074, Lermontov St., 83*

Annotation: *The article examines the process of forming public opinion in the field of cinematography and film production in the Third Reich. In a short time, the National Socialists created a system of management and control over film production, using cinema as an effective means of propaganda. A significant role in this process was played by the Minister of Propaganda Y. Goebbels, who took control of the activities of the Imperial Chamber of Cinema. An analysis of the National Socialists' policy in the field of cinema shows that they supported only those works of cinema art that directly or indirectly served to strengthen the sense of national pride and racial superiority, and through this aggressive plans for the conquest of world domination by Germany.*

Keywords: *public opinion, cinema as a means of political propaganda, film industry, national Socialist ideology, Imperial Chamber of Cinema as part of the Union of German Cultural, Educational and Production Films, Union of German Film Studios, Institute of Censorship, anti-Jewish theme in Nazi cinema.*

Кино как новый вид искусства, бурно развивающийся с начала XX века, привлекало нацистских политиков прежде всего возможностью эффективного воздействия на массового зрителя. Доктор Оскар Кальбус в своей книге «Будущее немецкого киноискусства» писал: «Неудивительна эта любовь фюрера и министра пропаганды к кино, т. к. оно несет в себе ценности государства и партии, народа и культуры» [1]. Кино обещало стать чрезвычайно эффективным средством политической пропаганды и потому сразу после прихода к власти нацисты начали создавать систему управления и контроля за кинопроизводством в Германии.

Еще в 1929 году под эгидой А. Розенберга был создан «Союз борьбы за немецкую культуру». Используя богатый опыт этой организации, нацисты провели 1 апреля 1933 г. в отеле «Русский двор» в Берлине организационное собрание «Имперского объединения немецких кинозрителей», президентом которого стал член НСДАП Адольф Энгль [2]. Эта общественная организация должна была, по замыслу нацистов, объединить в своих рядах всех любителей киноискусства Третьего рейха. В течение многих лет большой популярностью у населения Германии пользовались печатные издания, посвященные кино: журналы «Фильм» («Кино») и «Дойчефильм» («Немецкое ки-

но») и особенно ежедневная газета «Фильм-куррьер», выходящая массовыми тиражами. Потому нацисты сразу же предприняли попытки поставить эти печатные органы под свой контроль.

Уже 5 апреля 1933 г. доктор Луитпольд Нуссер был назначен начальником отдела кинопроката в главном отделе кино Имперского управления пропаганды НСДАП и одновременно главным куратором газеты «Фильм-Куррьер». В своей статье, опубликованной в этой газете, он провозгласил, что нацистский принцип «присоединения к господствующим взглядам» будет распространяться на область немецкого киноискусства [3]. Журнал «Фильм» писал 15 апреля 1933 г.: «Мы извещаем своих читателей, что издательство «Фильм» полностью реорганизовано. Старый редактор Макс Маттиссон уволен, на его место поставлен человек, который будет отражать политику нового правительства в кино» [4].

До 1933 г. все кинопроизводство Германии находилось в руках частных компаний. Наиболее значительной организацией индустрии фильмов был широко известный концерн УФА (Акционерное общество Универсум-Фильм), образованный в 1917 г. Эмилем фон Штраусом. Основное производство УФА находилось в районах Берлин-Темпельхоф и в Берлин-Бабельсберг. В Германии концерну принадлежали 120 кинотеатров, насчитывающих 120 тысяч мест. В 1932 г. в УФА работало 5 тысяч сотрудников [5]. 27 апреля 1933 г. Йозеф Геббельс посетил студию УФА в Нойбабельсберге, где выступил с речью, в которой порицал «нытиков» и «пессимистов», якобы проникших в круги немецких деятелей кино. Положение в немецкой киноиндустрии Геббельс определил как кризисное и заверил слушателей, «что сделает все, чтобы немецкое кино продолжало жить» [6].

14 июля 1933 г. был принят закон об образовании Имперской палаты кино в рамках Имперского министерства народного просвещения и пропаганды [7]. В Имперской палате кино было организовано десять специальных отделов: общий отдел, отдел политики и культуры, отдел цензуры, отдел производства фильмов, отдел специальных фильмов, отдел кинопродукции, отдел иностранных фильмов, отдел кинотеатров, отдел кинотехники и отдел кинохроники. Пост президента палаты до осени 1935 г. занимал доктор Фриц Шойерман, а 19 октября 1935 г. его сменил оберфюрер СС доктор Освальд Лених, вице-президентом палаты был назначен Ганс Видеманн. Отделами руководили такие известные нацисты как профессор Карл Фроелих, доктор Зегер, Зигмунд Юнг, Вилли Краузе, Ганс-Юрген Ниренц [8]. В уставе Имперской палаты кино (киноискусства) говорилось, что в нее на правах членства входят различные организации: Союз киноиндустрии, Союз немецких культурных, учебных и производственных фильмов, Союз немецких киноателее и др. [9]. С этого времени немецкое кино попадало под непосредственный контроль Й. Геббельса и его министерства.

Наряду с Имперской палатой кино, в Берлине существовало и Центральное киноуправление при Имперском управлении пропаганды НСДАП, которым руководили в разное время Карл Нойман, Курт Беллинг и Эберхард Фангауф. Центральное киноуправление ставило под контроль НСДАП всю иерархию киноотделов от центральных органов до отделов ГАУ, районных и местных. Гауляйтерам подчинялись директора киноотделов ГАУ, так же как и руководители кино на районных и местных уровнях. Эффективность работы киноотделов на местном уровне зависела от деятельности политической организации НСДАП.

По подсчетам Р. Герштейна, к 1937 г. в Третьем рейхе насчитывалось 771 районный и 22 тысячи местных филиалов Центрального киноуправления [10]. Местные партийные киноотделы должны были обеспечивать прокат партийных фильмов в самых отдаленных от центра местах Германии, в организациях Гитлерюгенда и других подконтрольных НСДАП организациях. Эта политика «привнесения кино в широкие массы» требовала решения чисто технических проблем.

Весьма дешевой и эффективной оказалась особая система кинопередвижек, оснащенных необходимой для демонстрации кинофильмов аппаратурой. Она не требовала строительства специальных кинотеатров, так как киносеансы могли проходить в зданиях школ, в холлах гостиниц и под открытым небом. К 1935 г. отделами Центрального киноуправления было организовано 350 передвижных киноустановок, а к 1940 г. таких кинопередвижек насчитывалось уже около 800. По официальной нацистской статистике, в 1935 г. на сеансах кинопередвижек побывало от 20 до 30 миллионов зрителей, что составляло от 6 до 9 % от общего количества кинопосещений в Третьем рейхе. К 1937 г. эта цифра возросла до 37 миллионов кинопосещений. В 1938 г. управление кинопроката в Мюнхене сообщало, что за год им устроено 4 тыс. киносеансов, которые посетили 870 тыс. зрителей.

По данным Имперского управления пропаганды в 1941 году за месяц по всей Германии проводилось не менее 45 тысяч кино вечеров [11]. Следует отметить, что киноотделы НСДАП стремились сделать киносеансы максимально доступными для зрителей, организуя бесплатные показы пропагандистских кинолент и художественных фильмов или устанавливая за них чисто символическую плату.

Стремясь поставить все кинопроизводство Третьего рейха под контроль государства, Й.Геббельс пришел к мысли о необходимости «огосударствления» этого массового вида искусства. Советник Й. Геббельса по вопросам финансов и производства Макс Винклер был главной фигурой в коммерческой деятельности Имперской палаты кино. Он много работал над реорганизацией немецкой киноиндустрии. Под его

наблюдением и руководством проходило постепенное слияние киностудий и подразделений кинопроката под эгидой корпорации УФА.

К началу сороковых годов эта корпорация контролировала уже 17 киностудий в самой Германии и многочисленные концерны, разбросанные по всей Европе [12]. Филиалы УФА находились в Праге, Мюнхене, Вене. Интересно заметить, что пражское отделение УФА состояло из двух подразделений – немецкого и чешского. Между наместником Богемии и Моравии Рейнхардом Гейдрихом и Имперским министерством пропаганды было даже заключено специальное соглашение, предоставлявшее «равные права в выборе персонала на высокие посты в аппарате пропаганды и средствах массовой информации на территории протектората» [13].

Столкнувшись с проблемой финансирования кинопроизводства, нацисты организовали специальный банк, в задачи которого входило финансирование фильмов, выделение кредитов на съемки одобренных Имперской палатой кинокартин [4].

Проблемы формирования общественного мнения средствами кино решалась с помощью института цензуры, который был введен законом о кино, принятом 16 февраля 1934 г. Высшие чиновники Центрального киноуправления подготовили и опубликовали ряд статей под общей рубрикой «О будущем кино». Советник правительства Генрих Циммерман в своей статье «Цензура и кино» заявил, что принятый 16 февраля 1934 г. закон о кино впервые вводит цензуру в этом видеискусства и что он позволит «цензуре выразить единое и общее мнение» [15].

Арнольд Бахмастер, председатель палаты в отделе проверки фильмов, писал: «Важнейшим нововведением, которое дает закон о кино 16 февраля 1934 г., является проверка фильмов, направленная против фильмов, не отражающих мировоззрение и чувства немецкого народа» [16]. Таким образом, закон о кино, с одной стороны, исключал любую кинокритику, выходящую за рамки официальной, а с другой – определял произвол чиновников.

Й. Геббельс в феврале 1934 г. назначил имперским кинодраматургом писателя Вилли Краузе, который ранее был редактором журнала «Ангриф» и, как позже установили многие специалисты, слабо разбирался в киноискусстве [17]. В индустрии кино имперский кинодраматург должен был решать все важнейшие вопросы производства фильмов, проверять и рецензировать рукописи сценариев и определять, отражают ли они «дух времени».

Следуя идеологическим установкам, цензурные запреты нацистов коснулись прежде всего фильмов, так или иначе связанных с евреями (режиссерами, актерами, сценаристами). Так, в газете «Фильм-Курьер» в августе 1933 г. сообщалось, что экранизации новеллы Стефана Цвейга

«Амок» запрещена по «внешнеполитическим и внутренне политическим соображениям, так как ее автор занесен в Германии в черный список и его произведения сожжены» [12].

10 марта 1934 г. во время демонстрации фильма «Екатерина Великая», созданного еврейским режиссером Паулем Сцинером, публика, спровоцированная нацистами, устроила протест против того, что фильм снят еврейским режиссером и в нем занята еврейская актриса [2]. «Франкфуртер Тагесцайтунг» писала по этому поводу: «Еврейка Элизабет Бергер играет главную роль в фильме «Екатерина Великая», снятом ее мужем евреем Сцинером. Это противоречит здоровому вкусу немецкой публики, которая выступает против попытки проникновения иностранной кинопродукции в Германию. Протест публики был столь значителен, что дальнейшая демонстрация фильма стала просто невозможной» [13].

Развивая антиеврейскую тему в нацистском кинематографе, известный режиссер Фриц Гипшлер снял документальный фильм «Вечный Жид», в котором стремился представить евреев как людей, наделенных только отрицательными свойствами и показать их деструктивную роль в мировой истории. Фильм почти открыто призывал к физическому уничтожению еврейского народа. По поводу премьеры фильма, состоявшейся 28 ноября 1940 г. в Берлине, Альберт Бродбек писал в «Дойче Альгемайне Цайтунг»: «Никогда политический фильм не поднимался на такую высоту. «Вечный жид» – не художественный фильм, но документальная кинолента. Он холодно и беспристрастно снят в форме фильма-репортажа, который непредвзято показывает действительное положение дел.

Немецкие зрители видели евреев, главным образом, как цивилизованных европейцев, которые стремились проникнуть во все области официальной и духовной жизни Германии» [14]. Данные примеры свидетельствуют о том, что в контексте социально политической обстановки, имевшей место в Третьем рейхе, такие фильмы рассматривались не только как «обличение» евреев, но и как своеобразный призыв к физическому уничтожению еврейского народа.

Политика национал-социалистов в области кино со всей очевидностью свидетельствует о том, что они поддерживали только те произведения киноискусства, которые прямо или косвенно служили усилению чувства национальной гордости и расового превосходства, а через это агрессивным планам завоевания Германией мирового господства. Но и столь явный прагматизм нацистов имел немалый успех. Высокий художественный уровень кинофильмов позволял им оказывать большое влияние на массового зрителя. Крайняя идеологизированность жизни в Третьем рейхе создавала ситуацию, в которой даже развлекательные и политически нейтральные фильмы в контексте социальных отношений выступали как иллюстрация политических идей.

Кино как вид массового искусства выступало в качестве эффективного средства преодоления фрустрации, неизбежно возникающей в тоталитарном обществе, а также в художественной форме давало своеобразное оправдание и обоснование даже заведомо бесчеловечной политики нацистов. То, что лидеры нацистского режима постоянно заботились о «качестве» художественных произведений, создавало у деятелей искусства иллюзию того, что власти заботятся о развитии «высокого искусства». Таким образом нацистским властям, активно использовавшим в своей политике и идеологии культурные феномены, удавалось вовлечь в орбиту своего влияния значительную часть слоев немецкого общества. Формирование принципов нацистской политики в области кино проходило под знаменем национализма и опиралось на идеологические постулаты, сформулированные А. Гитлером еще в 20-е годы. То, что лидеры нацистского режима постоянно заботились о «качестве» художественных произведений, создавало у деятелей искусства иллюзию того, что власти заботятся о развитии «высокого искусства». Нацистским властям, активно использовавшим в своей политике и идеологии культурные феномены, удавалось вовлечь в орбиту своего влияния значительную часть слоев немецкого общества.

Источники и литература

1. Kalbus Oskar Von Werdendeutscher. Filmkunst. – Teil, Alton-Bohrenfab, 1935. – S. 101.
2. Wulf Joseph. Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. – Frankfurt/M., 1989. – S. 290–305.
3. Там же. – С. 291.
4. Там же. – С. 292.
5. Центр хранения историко-документальных коллекций (ЦХИДК) Фонд 1363, опись 6, дело 6, лист 53.
6. ЦХИДК, фонд 1363, опись 6, дело 6, лист 58.
7. Герцштейн Роберт. Война, которую выиграл Гитлер / Роберт Герцштейн. – Смоленск, 1996. – С. 322.
8. Там же. – С. 520.
9. Там же. – С. 318.
10. Там же. – С. 319.
11. ЦХИДК, фонд 1363, опись 6, дело 6, лист 81.
12. Film-Kurier. 10.8.1933.
13. Frankfurter Tageszeitung. 10.3.1934.
14. Deutsche Allgemeine Zeitung. 29.11.1940.

ОБРАЗ ГЕРОЯ И АНТИГЕРОЯ МОНГОЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1921 ГОДА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Матвеев Алексей Андреевич,
заведующий сектором отдела «Окно в Азию»
Иркутского областного краеведческого музея
им. генерал-губернатора Н.Н. Муравьева-Амурского
664003, г. Иркутск, ул. Карла Маркса, 2*

***Аннотация:** В статье рассматривается образ героя и антигероя Монгольской революции 1921 г. в советском кинематографе. Проводится анализ и сравнение образа Р.Ф. Унгерн в советской историографии и кинематографе как главного антигероя с 1930 по 1970-е гг. Прослеживается эволюция образа героя под влиянием общих тенденций в советском кино.*

***Ключевые слова:** Монгольская революция; МНРП; Д.Сухэ-Батор; Р.Ф. Унгерн; Гражданская война; Коминтерн; Б.З. Шумяцкий.*

THE IMAGE OF THE HERO AND ANTI-HERO OF THE MONGOLIAN REVOLUTION OF 1921 IN SOVIET CINEMA

*Matveev Alexey Andreevic,
Head of the sector of the department «Window to
Asia» of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore named after Governor-
General N.N. Muravyev-Amursky 664003, Irkutsk, Karl Marx St., 2*

***Annotation:** The article examines the image of the hero and antihero of the Mongolian Revolution of 1921 in Soviet cinema. The analysis and comparison of the image of R.F. Ungern in Soviet historiography and cinema as the main anti-hero from the 1930s to the 1970s is carried out. The evolution of the hero's image is traced under the influence of general trends in Soviet cinema.*

***Keywords:** Mongolian Revolution; MPRP; D.Sukhbaatar; R.F. Ungern; Civil War; Comintern; B.Z. Shumyatsky.*

Монгольская революция 1921 года, в ходе которой произошли серьезные социально-политические преобразования в Монголии, создала предпосылки для сакрализации этого события. Данный этап монгольской истории получил одно из самых широких освещений в науке, художественных произведениях, кино и показан был со стороны победителей, что является исторической закономерностью.

Монголия в 1919 г. лишилась своей автономии в составе Китая, государственного аппарата, армии и была оккупирована войсками генерала Сюй Шучжэна. Осенью 1920 г. барон Р.Ф. Унгерн совершил военный поход в Монголию с целью реставрации теократической монархии во главе с

Богдо Гэгэном VIII. Эти намерения способствовали консолидации монгольских князей вокруг белого движения.

В результате захвата Урги в 1921 г. войсками Р.Ф. Унгерна независимость Монголии была восстановлена [1, с. 34].

Монголия стала оплотом и местом концентрации белого движения, чего не могли допустить большевики. По этой причине прибывшие в Иркутск представители национально-освободительного движения Монголии «Восточное хурэ» и «Консульский холм» в августе 1920 г. были реорганизованы в Монгольскую Народно-Революционную партию (МНРП) [2, с. 869].

В Иркутске в конце 1920 г. образовывается Дальневосточный Секретариат Коминтерна под руководством Б.З. Шумяцкого, который руководил всей революционной работой в странах Азии. Он через 10 лет будет председателем Всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино», а затем станет председателем Управления кинофотопромышленности при СНК СССР. Б.З. Шумяцкому будет принадлежать идея создания «Советского Голливуда» на территории Крыма [3, с. 25].

Б.З. Шумяцкий использовал создание МНРП и монгольских революционеров с целью завлечь Р.Ф. Унгерна на территорию ДВР и РСФСР, а затем разгромить врага. Такая тактика была оправдана нежеланием командования РККА вести военные действия в степи против сильной конной армии барона [4, с. 108]. Р.Ф. Унгерн, поддавшись уловке противника, потерпел поражение летом 1921 г.

В современной научной и художественной литературе распространены три портрета психологического восприятия барона Р.Ф. Унгерна. Первый образ складывался советской пропагандой Унгерна-бандита, японского наемника, антисемита, предшественника фашизма, человека с маниакальной идеей воссоздать монгольскую империю [5, с. 254].

Второй образ – это Унгерн-освободитель, борец за восстановление монархии, последний оплот белого движения, мифическая личность («Бог войны»). Он возникает уже в первые десятилетия советской власти, существовал в основном в белоэмигрантской мемуарной литературе [там же].

Третий образ сформировался в постсоветской литературе, представляет нам Р.Ф. Унгерна как умеренного политического и военного деятеля, наравне с А.В. Колчаком, А.И. Деникиным, Н.Н. Юденичем. Он в отличие от других генералов, борется за восстановление монархии. На примере публикации доктора исторических наук Ю.А. Кондакова «Кровавый барон» Р.Ф. Унгерн: мифы и факты», автор анализирует наиболее распространенные мифы, связанные с бароном Р.Ф. Унгерном [6, с. 4].

В СССР художественные и исторические романы создавались с использованием мемуарной литературы участников событий, таких как П.Е. Щетинкин, Б.З. Шумяцкий, Н.Е. Кислова, Е.М. Ярославский, А.В. Бурдуковский и других. Другая сторона советской агитации и пропа-

ганды – кинематограф, здесь дело обстояло несколько иначе, хоть и имело общие тенденции идеологической линии.

Один из первых фильмов, вышедших на советские и монгольские экраны, – фильм В. Пудовкина «Потомок Чингисхана» 1928 г. Он рассказывает об освободительной борьбе монгольского народа против колонизаторов [7]. Этот фильм заложил основные тенденции последующего кинотворчества, он представил богатства, красоту монгольской природы и одновременно тяжелые условия выживания людей. Через показ религиозных обрядов мистерии Цам происходит соприкосновение с духовной составляющей монгольского народа, где буддизм играет первостепенную роль.

В фильме, в основе которого лежал сюжет романа И. Новокшенова «Потомок Чингисхана», произошла подмена понятий, где главным антагонистом Монгольской революции изображается английский торговый капитал. Монгольские ламы представлены как паразиты, высасывающие и без того небольшое богатство у монгольских аратов [там же].

Лидером революции здесь выступает охотник Баир, которого англичане хотели использовать в захвате государства, но он стал предводителем восстания, не поддавшись искушению власти под покровительством иностранцев. В какой-то степени это отсылка к монгольской аристократии, которая была марионеткой в руках китайской администрации, Японии и имперской России. В этом фильме отразилась общая тенденция советского кино о революции 1920–30-х годов, где основная идея заключалась в обосновании ее легитимности [9, с. 16].

Фильм имел мировой успех, но в связи с тем, что главный герой В. Инкижинов с семьей мигрировал в Париж, его имя было удалено из титров, а фильм перестал демонстрироваться на советских экранах [10, с. 130].

В 1942 г. выходит фильм о монгольской революции режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Его зовут Сухэ-Батор», который стал совместным трудом Ташкентской киностудии, Ленфильма и Монголкино. Роль Д. Сухэ-Батора сыграл Л. Свердлин, роль барона Р.Ф. Унгерна – Н. Черкасов [11].

Сюжет фильма отражает основные принципы советской пропаганды, где аристократия и феодальные устои показаны во всех отрицательных его проявлениях – предательство национальных элит ради сохранения собственной власти и готовность повиноваться китайской администрации.

Д. Сухэ-Батор показан как герой с незапятнанной репутацией, смелый, решительный, представитель нового мира, благодаря которому и таким как он будет создана новая Монголия. Историческая подлинность событий имеет нарушенную хронологию и недостоверные факты, к примеру, отравление Д. Сухэ-Батора. Этот сюжет помогает сформировать миф о народном герое, который представлен как символ дальнейших социально-политических преобразований в Монголии [там же].

Р.Ф. Унгерн в фильме показан схематично, представлен как антигерой, готовый усеять трупами большевиков дорогу от Монголии до Каспийского моря, в попытках восстановления монархии и создания «Срединной империи» [там же]. Борьба с Р.Ф. Унгерном показана как война за выживание монгольского народа, когда по приказу Д. Сухэ-Батора уничтожались колодцы с водой, угонялся скот, лишая противника ресурсов, что находит связь с Великой Отечественной войной.

В 1960-е гг. в советском кинематографе герои Гражданской войны изображались в образе неуловимого разведчика и бесстрашного командира. Ярким примером такой тенденции стал советско-монгольский фильм «Исход» 1968 г. режиссеров А. Бобровского и Жамьянгийн Бунтар. Фильм повествует о последних днях гражданской войны, когда Азиатская дивизия барона Р.Ф. Унгерна, выбив китайцев из монгольской столицы и захватив власть в стране, пыталась нанести удар по Советской России [12].

В центре сюжета находится советский разведчик (В. Заманский), который под видом белогвардейского полковника проник в штаб Р.Ф. Унгерна и передал своему командованию военно-стратегические планы противника и внес дезорганизацию среди монгольских князей.

Р.Ф. Унгерн показан как человек, одержимый идеей военного похода «на север», его влияние значительно на Богдо Гэгэна VIII, который готов нарушать религиозные обряды в утеху барону. В фильме присутствуют сюжеты зверств Конно-Азиатской дивизии, отчетливо показано разделение князей, поддерживающих и не поддерживающих поход против Д. Сухэ-Батора [12].

Фильм режиссера Б. Халзанова «Кочующий фронт» 1971 г. рассказывает о создании в марте 1919 г. Степно-Баджейской советской республики во главе с А.Д. Кравченко и его заместителем П.Е. Щетинкиным, который является главным героем фильма. После поражения армии А.В. Колчака действия Гражданской войны постепенно переносятся на территорию Монголии, где барон Р.Ф. Унгерн установил свою диктатуру [13].

Меняется образ «врага» – белогвардейского офицера, который теряет свою традиционную карикатурность и явно выраженную отрицательность, на примере подьесаула Г. И. Самбурского, он приобретает привлекательные черты. В этом образе показана драма людей, потерявших родину, утративших привычный жизненный уклад [13].

Монгольский князь Хатан-Батор Максаржав поддержал Д. Сухэ-Батора и П.Е. Щетинкина, часть князей показана патриотами своего государства, которые помогали в борьбе с Р.Ф. Унгерном. В данном фильме барон имеет уже сложившийся образ монархиста, тирана и душегуба, в конце фильма его пленение П.Е. Щетинкиным – это выдуманный сюжет, что является мифологизацией достоинств героя фильма. Д. Сухэ-Батор в фильме представлен эпизодично, изображен больше как символ революции.

Образ и идеал героя стал складываться в советском искусстве уже в первые годы после окончания Гражданской войны, это были партизанские командиры и командующие Рабоче-Крестьянской Красной Армией, а также простые люди, возглавившие революцию на местах. Герой отличался дисциплиной, трудолюбием, ненавистью к идейным врагам и безграничной преданностью социализму, за что ему было даровано это звание [14, с. 252].

В фильмах «Исход» и «Кочующий фронт» центральный персонаж показан с богатым и уникальным личностным складом, который позволял противостоять агрессивной среде. Неизменно отрицательным героем остается Р.Ф. Унгерн, это абсолютное зло, которое приобретает более выраженные качества (употребление алкоголя, наркотических веществ и др.). Отношение к более абстрактным отрицательным лицам в фильмах меняется, так образ монгольского князя Максаржава выделяется, как запутавшийся патриот, не желающий воевать с монголами под предводительством Д. Сухэ-Батора [13].

Ламы, как представители старого духовного мира, отождествляются с традициями, Р.Ф. Унгерн показан стремящимся приобщиться к этой культуре, что вызывает удивление и недовольство среди его солдат. Теократический правитель Богдо Гэгэн VIII показан как заложник положения, готовый исполнить любое пожелание «освободителя».

Через кино происходило формирование культурных стереотипов, которые, при условии аналитического подхода, позволяют выйти на уровень серьезных научных обобщений [9, с. 4].

Одно из главных отличий научной литературы от кинематографа – это более широкий показ образа врага монгольского народа, он значительно шире, чем просто барон Р.Ф. Унгерн, к образу врага добавляется «капиталистический мир», китайские милитаристы и религиозные служители Монголии.

Источники и литература

1. Князев Н.Н. Легендарный барон / Н.Н. Князев; под ред. Л.М. Суриса. – М., Берлин : Директ-Медиа, 2016. – С. 323.

2. Курас Л.В. Дальневосточная республика как «колыбель» Монгольской революции / Л.В. Курас, Б.Д. Цыбенков // *Oriental Studies*. – 2020. – Т. 13. – № 4. – С. 866–875.

3. Иванов А.А. Борис Шумяцкий: на службе у мировой революции / А.А. Иванов, С.И. Кузнецов // *Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук*. – 2018. – № 2 (30). – С. 14–27.

4. Батунаев Э.В. Монгольский вопрос в политике Коминтерна / Э.В. Батунаев // *Власть*. – 2018. – Т. 26. – № 4. – С. 106–112.

5. Матвеев А.А. Политический портрет барона Романа Федоровича фон Унгерн-Штернберга / А.А. Матвеев // Россия и Монголия: новый взгляд на историю (дипломатия, экономика, культура). – Иркутск : Байкальский государственный университет экономики и права, 2015. – С. 252–258.

6. Кондаков Ю. «Кровавый барон» Р.Ф. Унгерн: мифы и факты / https://ruskline.ru/monitoring_smi/2005/06/23/krovavyj_baron_r_f_ungern_mif_u_i_fakty/ (дата обращения: 04.04.2022 г.). – Текст: электронный.

7. Фильм «Потомок Чингис-хана». – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VkX21FB7OdA> (дата обращения 02.04.2022).

8. Бурдуков А.В. В старой и новой Монголии: Воспоминания. Письма / Комментарий Е.М. Даревской, АН СССР. – Ин-т народов Азии. – М. : Наука, 1969. – С. 419.

9. Русина Ю.А. История советского кино : учеб. пособие / Ю.А. Русина. – М-во науки и высш. образования РФ, УФУ. – Екатеринбург : Изд-во УФУ, 2019. – С. 104.

10. Голубев Е. Валерий Инкижинов (1894–1973) // Выдающиеся бурятские деятели (XVII – начала XX вв.) / Е. Голубев. – М-во образования РФ, Бурят. гос. ун-т, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. – Улан-Удэ, 2001. – Ч. 2, вып. 2. – С. 127–131.

11. А. Захрин, Его зовут Сухэ-Батор. <https://www.youtube.com/watch?v=inJ-mKEIJT8> (дата обращения 06.04.2022 г.)

12. А. Заманский, «Исход». – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NPaNs2OTkso> (дата обращения 06.04.2022).

13. Б. Халзанов. Кочующий фронт <https://www.youtube.com/watch?v=4zUMMb6gDjA> (дата обращения 07.04.2022).

14. Сенникова В.В. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени / Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. – С. 251–262.

15. Белов Е.А. Барон Унгерн фон Штернберг: Биография. Идеология. Военные походы. 1920–1921 гг. – М. : Аграф, 2003. – С. 319.

ОСОБЕННОСТИ МАСТЕРСТВА ДУБЛИРОВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ КИНОФИЛЬМОВ НА МОНГОЛЬСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Мэндхуу Ганбаатар,
кандидат филологических наук, доцент кафедры «Журналистики и
массовой коммуникации» Монгольского Государственного Университета
Монголия, г. Улан-Батор, ул. Их Сургуулийн, дом 2
mendkhuu@num.edu.mn

Ариунзаяа Норовсурэн,
кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры
«Журналистики и массовой коммуникации»
Монгольского Государственного Университета
Монголия, г. Улан-Батор, ул. Их Сургуулийн, дом 2
ariunzaya_n@num.edu.mn

Аннотация: В статье рассматривается опыт дублирования зарубежных кинофильмов монгольским национальным телевидением. А также описаны основные этапы дублирования кинофильмов и сообщается о персоналах редакции кинопрограмм, что представляет историческую ценность.

Ключевые слова: национальное телевидение, художественные фильмы, сериалы, озвучивание, дублирование

FEATURES DUBBING FOREIGN FILMS ON MONGOLIAN TELEVISION

Mendkhuu Ganbaatar,
candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Journal-
ism and Mass Communication, National University of Mongolia. Mongolia,
Ulaanbaatar, Ikh surguuliin st., 2 mendkhuu@num.edu.mn

Ariunzaya Norovsuren,
Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Journalism
and Mass Communication, National University of Mongolia. Mongolia,
Ulaanbaatar, Ikh surguuliin st., 2 ariunzaya_n@num.edu.mn

Abstract: The article discusses the experience of duplicating foreign films by the Mongolian national television. It also describes the main stages of film duplication and reports on the editorial staff of film programs, which is of historical value.

Keywords: national television, feature films, series, dubbing, voice over.

Телевидение как особый вид искусства и как средство массовой коммуникации требует многостороннего исследования. Во многих странах мира исследователями изучается телевизионная отрасль с разных позиций. История телевидения, роль телевидения в обществе и содержание программ отдельных телевизионных каналов всегда вызывает интерес у профессионалов. В сетке вещания любого телеканала (кроме тематически специализированных) художественные кинофильмы по праву занимают определенное место.

По состоянию на 2022 год в Монголии функционирует 156 телекомпаний. Из них 18 телестанций транслируют программу на общенациональном уровне, то есть их программа передач принимается во всех регионах страны [1]. Большинство телеканалов Монголии ведут вещание от 12 до 17 часов в сутки. Художественные фильмы, анимационные мультфильмы и телесериалы зарубежных стран занимают до 30 процентов от общего эфирного времени [2]. В связи с этим качество перевода зарубежных кинофильмов, сериалов и мультфильмов заслуживает отдельного внимания.

Обратимся к истории монгольского телевидения для того чтобы выяснить, как началась работа над переводом, озвучиванием и дублированием зарубежных кинофильмов в Монголии. Редакция кинофильмов являлась одной из семи подразделений Монгольского национального телевидения, созданной в 1967 году [3, 9]. С октября 1967 года в эфире монгольского национального телевидения был показан документальный сериал Советского Союза под названием «Летопись полувека», посвященный 50-летию Великой Октябрьской революции в России. В то время это подразделение получало кинофильмы из Советского Союза. Кроме того, на канале монгольского телевидения были показаны такие фильмы как «Майор Вихрь» (1967), «Константин Заслонов» (1949), «Операция Трест» (1949) [4, 109].

В первые годы существования монгольского национального телевидения иностранные кинофильмы выходили в эфир без перевода и без дублирования. Телезрителям предлагали смотреть иностранные кинофильмы на исходном языке той или иной страны. Перед выходом в эфир кинофильма диктор или редактор из редакции кинофильмов выступали с комментариями.

Дублирование иностранных кинофильмов представляет собой сложный процесс, который требует согласованного совместного труда переводчика, редактора перевода, артиста озвучивания, звукорежиссёра и звукоинженера. В результате их совместной работы получается дублирование иностранных кинофильмов соответствующего профессионального уровня. Следует особо сказать об артистах, которые озвучивают роли в кинофильмах. Как известно, профессия – это род трудовой деятельности, занятий, требующий определённой подготовки, в том числе теоретических знаний и

практических навыков. Иными словами, профессия – это способность делать что-либо путём владения знаниями и умениями в какой-нибудь сфере жизни [5, 32]. Те, кто непосредственно озвучивает роли в зарубежных кинофильмах, – это люди, освоившие профессию артиста, которые специализируются именно на этом виде труда.

Любому профессионалу известно, в чем состоит разница дублирования кинофильмов и озвучивание кинофильмов. Закадровое озвучивание – перевод кинофильмов и видеоконтента актерами (одним и несколькими), где обязательно слышно оригинальную дорожку. От количества голосов зачастую зависит и качество озвучки. Важно подчеркнуть, что в документальных фильмах передачах процесс озвучивания имеет особенность. Дикторский текст должен быть максимально отстраненным, отношение актера к происходящему не приветствуется. А что касается дублирования (дубляж) кинофильмов, то требования к нему гораздо выше. Это уже другой уровень труда. При дублировании кинофильмов используется не оригинальная дорожка, а так называемая дублирующая, где есть только шумы и музыка, а актеры дубляжа полностью перевоплощаются в персонажей, голосом передавая реакции (смех, плач, стон). Этот вид адаптации всегда используется в прокатных фильмах, в сериалах с высоким рейтингом. Не каждый канал может позволить себе дубляж. Многие монгольские телекомпании выбирают простую озвучку иностранных кинофильмов.

Отдельного внимания заслуживает проблема качественного перевода зарубежных фильмов на монгольский язык. От умения переводчика зависит содержательная сторона кинофильмов. Необходимо констатировать, что качество перевода оказывает существенное влияние на работу актера озвучивания. Словарный запас любого языка богат по-своему. Именно поэтому от переводчика требуется не только высокий уровень знания иностранного языка, но и прекрасное знание родного языка. Перевод стихотворения, поэмы, сарказмы, поговорки и пословицы, которые произносятся в диалогах кинофильмов, зависит от мастерства переводчика фильмов. При дублировании и озвучивании кинофильмов от звукорежиссёра требуются определенные профессиональные навыки. Звукорежиссер отвечает за смысловое наполнение, актерскую игру, логику и ударения, а также следит за укладкой (точное попадание в артикуляцию) и техническими характеристиками записи звука, за сведение записанного материала. Неворуужённым глазом видно, что озвучивание и дублирование кинофильмов – многоэтапный труд, выполняемый людьми разных профессии для того, чтобы зрители могли насладиться хорошим просмотром художественного произведения.

Во многих странах актеры, озвучивающие зарубежные кинофильмы, становятся «звездами» среди кинолюбителей и их голоса уже знакомы зрителям, несмотря на то, что они всегда за кадром. Например, в России неко-

торые актёры постоянно озвучивают ту или иную западную звезду. Владимир Антоник — постоянный «голос» Хьюго Уивинга, это его мы слышим в «Матрице», «V – значит Вендетта» и «Властелине Колец». А привычный голос Джеки Чана на самом деле принадлежит Андрею Бархударову из театра «Эрмитаж» (он же – Брейн из мультсериала «Пинки и Брейн») [6]. На монгольском телевидении также появились свои местные мастера, озвучивающие зарубежные кинофильмы и сериалы, и их голоса уже стали знакомыми всем телезрителям нашей страны. В качестве примера можно назвать известных актеров Монголии Равдан Гомбын, Миеэгомбо Александрын и Батцэцэг Дугаржавын.

Опыт озвучивания иностранных кинофильмов и документального кино монгольского телевидения можно разделить на следующие этапы развития.

Первый этап: показ иностранных кинофильмов без перевода и озвучивания, но с комментариями. (1967–1974). Как отмечалось в начале этой статьи, первые семь лет работы монгольского национального телевидения зарубежные кинофильмы и документальные фильмы транслировались без перевода и озвучивания. До показа фильмов диктор или редактор из редакции кинопрограмм выступил с комментариями о фильме, который предлагает посмотреть зрителям. В комментарии говорится не только о содержании фильма, но и о коллегах, которые работали над этим производением.

Второй этап: период синхронного перевода иностранных фильмов. (1975–1990). В начале 70-х годов XX века сотрудники монгольского телевидения начали переводить реплики и диалоги иностранных кинофильмов на монгольский язык с иностранного языка. Нужно подчеркнуть, что в то время на монгольском телевидении в основном показывали советские фильмы. Текс фильмов, диалоги персонажей в прямом эфире читали дикторы телевидения синхронно во время трансляции фильма. В 1975 году по монгольскому национальному телевидению был показан советский сериал «Юркины рассветы» с синхронным переводом и дикторским чтением текста в прямом эфире. Текст прочитали дикторы первого поколения монгольского национального телевидения Ж.Батбаяр и Б.Цэнханд. С этого момента синхронный перевод фильмов стали обыденным явлением для телевидения Монголии.

Следует отметить, что до конца 80-х годов на канале монгольского телевидения в основном транслировались кинофильмы социалистических стран. Особенно монгольские телезрители ознакомились с творчеством советских кинематографистов. Можно с уверенностью сказать, что многие советские фильмы, такие как «Москва слезам не верит», «Служебный роман», «Операция Ы и другие приключения Шурика», «В бой идут одни старики» и множество других фильмов стали любимыми произведениями

монгольских телезрителей. В процессе синхронного озвучивания постоянно привлекали и школьников из кружка «Дворца пионеров Монголии», когда по каналу телевидения показывали фильмы для детей. Многие школьники, сотрудничавшие с национальным телевидением, впоследствии выбрали профессию артиста или журналиста. В качестве примера можно назвать тележурналиста Ө. Отгонбаатара, режиссера-артиста Н. Байгаль, телережиссера Б. Эрхэмболор. Таким образом, можно констатировать, что редакция кинопрограмм Монгольского национального телевидения оказала большое влияние на выбор профессии некоторых людей.

Третий этап: создание студии для озвучивания фильмов (1989–1995). В декабре 1989 года было сдано в эксплуатацию новое здание телецентра в столице Монголии. Это событие открыло много новых возможностей для монгольских телевизионщиков. По сравнению со старым телецентром, имевшим всего одну небольшую студию, новый телецентр имел три телестудии с разной площадью. В новом здании телецентра была предусмотрена студия для звукозаписи.

Начиная с 90-х годов, звукозаписывающая студия стала принадлежать редакции кинопрограмм, и началась новая эпоха озвучивания иностранных фильмов. Технология работы заключалась в том, что сначала копировали иностранные фильмы на видеокассету и потом переводчики занимались переводом на монгольский язык. Далее звукорежиссёр распределял роли фильма дикторам, которые работали над озвучкой. Процесс озвучивания записывался на той же видеокассете, которую копировали ранее. Таким образом закончилась эпоха синхронного озвучивания зарубежных фильмов в прямом эфире, которые продолжались почти 20 лет. Одним из самых первых кинофильмов, который озвучили на монгольском телевидении, стал детский фильм по мотивам сказки «Алибаба и сорок разбойников». Над этим проектом работали звукорежиссёр Л.Сурэнхорлоо, Ц.Гундэгмаа и звукоинженер П.Цогцолмаа. С тех пор в архиве Монгольского телевидения появился фонд иностранных фильмов, записанных с озвучкой на монгольском языке.

Четвертый этап: эпоха профессиональных артистов (с 1995 до наших дней). Начиная с 1995 года, на редакции кинопрограмм монгольского телевидения, кроме дикторов телевидения начали приглашать артистов для сотрудничества из государственной кинокомпании. К тому моменту государственная кинокомпания «Монголкино» практически приостановила работу из-за финансовых трудностей. Многие артисты кино стали работать на редакции кинопрограмм национального телевидения. Среди них были известные артисты, которые имели богатый опыт озвучивания кинофильмов еще при кинокомпании «Монгол кино», такие как артист Д. Элбэгсайхан, Н. Нэргүйбаатар, Т. Цэмпэлмаа, Ж. Дарамсүрэн, Г. Равдан и Т. Карма. С их приходом на телевидении качество озвучивания зарубежных кино-

фильм существенно улучшилось и профессионалы и телезрители оценили их работу по достоинству. Таким образом, на монгольском национальном телевидении формировалась своеобразная школа (стиль) озвучивания зарубежных фильмов. Начиная с 2000-х годов, редакция кинопрограмм монгольского национального телевидения начала привлекать к этому изящному искусству – озвучке кинофильмов – новых молодых артистов. Даже был объявлен отбор среди любителей, мечтающих стать актерами озвучивания кинофильмов. Интерес к этому труду был высок. Более ста человек разного возраста испытали для себя в этой работе и некоторые из них позже стали профессиональными актерами.

После 90-х годов на канале монгольского национального телевидения все чаще стали показывать фильмы и сериалы западноевропейских стран. В эти годы вышли немецкие телесериалы «Инспектор Деррик», австро-немецкий минисериал «Королева Сиси», американские художественные фильмы. Показ венесуэльского телесериала «Замарашка» вызвал большой общественный резонанс в монгольском обществе в 1995–1996 годах. С середины 90-х годов в Монголии начали создаваться коммерческие телестанции. Таким образом, в телевизионном рынке Монголии появилась конкуренция за аудиторию и за рекламодателей. Новостные программы, спортивные передачи, развлекательные шоу-программы и естественно показ фильмов с захватывающим сюжетом стали главными козырями любой телестанции. С конца 90-х годов на канале монгольских телестанций показали много сериалов азиатских стран, таких как Япония, Южная Корея и Китай.

Когда в Монголии появилось множество коммерческих телестанций, многие артисты, ранее сотрудничавшие с национальным телевидением, перешли на новые телестанции. Это позволяет отметить, что на базе редакции кинопрограмм монгольского национального телевидения было сформировано несколько поколений актеров, специализирующихся только на работе по озвучиванию зарубежных кинофильмов.

Обобщая вышесказанное, можно подчеркнуть, что редакция кинопрограмм монгольского национального телевидения не только создала профессиональную студию для озвучивания кинофильмов иностранного производства, но и определила уровень профессионального многоголосового озвучивания кинофильмов. С уверенностью можно сказать, что она также стала центром подготовки и практики актеров озвучивания зарубежных кинофильмов для всей Монголии.

Источники и литература

1. Комитет по регулированию в сфере телекоммуникации Монголии. – URL : <https://src.gov.mn>. – Дата обращения: 18 апреля 2022.
2. Мониторинг медиапотребления агентства по маркетингу и соцмедиа Maxima Consulting LLC. – Улан-Батор, 2020. – URL: <https://disk.yandex.com/i/XuKZpmNuG88GUA>
3. Норовсүрэн Л., Ариунзаяа Н. Телевизионная журналистика / Л. Норовсүрэн, Н. Ариунзаяа. – Улан-Батор, 2009. – (Телевизийн сэтгүүл зүй).
4. Дожоодорж Д. Телевидение на месте Алтаря / Д. Дожоодорж. – Улан-Батор, 1997. – (Зурагт зулын хойморт заларсаннь).
5. Зулькафиль М. Профессия журналиста: вчера, сегодня, завтра / М. Зулькафиль. – Улан-Батор, 2014. – (Сэтгүүлчийн мэргэжил: өчигдөр, өнөөдөр, маргааш).
6. Как делают дубляж и озвучивание фильмов. – URL: <https://www.mirf.ru/kino/dublyazh-i-ozvuchivanie-filmov>. – Дата обращения: 17 апреля 2020.

ЯКУТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК УДАЧНЫЙ ОПЫТ ОБНОВЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО КИНОЭКРАНА

*Смагина Светлана Александровна,
доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК,
ведущий научный сотрудник Аналитического отдела (Научно-
исследовательского центра кинообразования и экранных искусств)
Россия, 129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
smsval@mail.ru*

Аннотация: Статья исследует «феномен якутского кино» как удачный пример обновления российского киноэкрана и продуктивный подход в установлении доверительного контакта со зрителем.

Ключевые слова: якутское кино, современный кинопроцесс, российское кино, национальное кино

YAKUT CINEMATOGRAPH AS A SUCCESSFUL EXPERIENCE OF UPDATING THE RUSSIAN CINEMA SCREEN

*Smagina Svetlana Alexandrovna,
Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Film
Studies at VGIK,
Leading Research Fellow, Analytical Department (Research Center for
Film Education and Screen Arts)
Russia, 129226 Moscow, st. Wilhelm Peak, 3
smsval@mail.ru*

***Annotation:** The article explores the «phenomenon of the Yakut cinema» as a successful example of the renewal of the Russian movie screen and a productive approach in establishing trusting contact with the viewer.*

***Keywords:** Yakut cinema, modern film process, Russian cinema, national cinema, national cinema*

В числе наиболее плодотворных тенденций второго десятилетия российского кинематографа следует назвать появление феномена национального кино. Фильмы, снятые в регионах, становятся одним из эффективных способов популяризации собственных традиций – национальной культуры и языка. Эти картины отвечают запросам зрительской аудитории видеть на экране представителей собственного этноса, слышать родной язык, узнавать историю своей земли и говорить о насущных проблемах. Уникальность национального кино заключается в том, что оно, в отличие от российского мейнстрима, при всем своем техническом несовершенстве выглядит более нравственно здоровым, заявляя с экрана гуманистические ценности. «Региональное» или национальное кино, представляющее жизнь народов, населяющих Россию, часто можно отнести к интернациональному, а попросту к общечеловеческому кинематографическому высказыванию.

При том, что национальный кинематограф, как правило, низкобюджетный и создается без участия мейджеров киноиндустрии, в местном прокате ему удастся добиваться устойчивого зрительского успеха. Безусловно, для национального кино стоит непростая задача – соблюсти баланс между локальностью и глобальностью, чтобы не стать эндемичным по отношению к киноиндустрии в целом. Успех феномена якутского кино и начинания других субъектов федерации на ниве кинопроизводства делает особенно актуальными вопросы о децентрализации российского кинопроизводства, обновлении репертуарной политики, модернизации региональных студий и укреплении взаимодействия национальных киностудий с крупными представителями киноотрасли. Понимание, что кинематограф – эффективный инструмент коммуникации между многонациональными народами России в свете внешней и внутренней политики современной России становится особенно злободневным.

В Якутии с 1990-х годов начала складываться национальная киношкола со своим уникальным киноязыком и видением мира, которая сразу же нашла поддержку и интерес со стороны местного населения. В 2000 г. в Якутске открывается филиал Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения (СПбГУКиТ), выпускники которого продолжают формировать кинематографический ландшафт Республики Саха. Начиная с 2010-х годов фильмы, произведенные в Республике Саха, зазвучали на российских, а затем и международных кинофестивалях: «Его дочь» Татьяны Эверстовой (2016), «Царь-птица» Эдуарда Новикова (2018), «Пу-

гало» Дмитрия Давыдова (2020), «Черный снег» Степана Бурнашова (2020), «Нуучча» Владимира Мункуева (2021), альманах «Ыт» Дмитрия Давыдова и Степана Бурнашева (2021) и т. д., что дало повод отечественным кинокритикам все увереннее говорить о феномене «якутского кино». На сегодняшний день якутский кинематограф занимает третье место после Москвы и Санкт-Петербурга по кинопроизводству в России: за год в республике снимается от 10 до 20 фильмов при финансовой поддержке как государства, так и частных фондов.

То, что в локальном прокате якутское кино уверенно обгоняет не только российские, но и западные картины, стало результатом грамотной политики местных кинопрокатчиков, учитывающих специфику региона. Резкий рост посещаемости во многом связан с суровым климатом, в котором людям во избежание обморожений предписано практически все время находиться в помещении, при этом зритель, как и везде, ходит в кинотеатры только по выходным, в отдаленных улусах в целом ограниченная аудитория, а дистрибьюторы обязывают один фильм крутить долгое время, что не выгодно. Так кинотеатры оказались в распоряжении местных кинематографистов. Этому поспособствовало и то, что кинотеатры вовремя перешли на цифру и могут крутить фильмы, снятые местными режиссерами хоть на фотоаппарат. А чтобы зритель не уставал от местной кинопродукции, ее снимают много. Безусловно, при таком бурном росте кинопроизводства не все выпускаемые фильмы равноценны по своему художественному уровню. Широкое распространение цифровых технологий размывает и без того неустойчивые границы между профессиональным и любительским кинематографом. Многие независимые режиссеры создают свои работы в полукустарных условиях – монтируя на домашнем компьютере или в скромных условиях районных телестудий. В данном случае уместно вспомнить, что и французская новая волна изначально складывалась как движение непрофессионалов. При такой интенсивности развития якутский кинематограф имеет большие шансы в самые кратчайшие сроки повысить общий уровень выпускаемой кинопродукции, нивелировав отдельные случаи кадровой самодеятельности.

То есть можно сделать вывод, что устройство киноиндустрии Якутии, заточенное под запрос своей целевой аудитории, а не стремление бездумного копирования западной модели, во многом поспособствовали стремительному взлету кинематографа этого региона России.

Помимо планомерной поддержки государством индустрии, дешевого производства и развития кинопроката с учетом местных особенностей, в числе основных слагаемых успеха якутского кино можно выделить следующее.

Якутский язык как важнейший фактор самоидентификации. Это отвечает и официальной политике по развитию и сохранению традиционной культуры коренных народов, и запросам самих зрителей как жителей Якут-

ска, так и уроженцев улусов (районов). Все национальное – в моде, и молодежь учит родной язык.

Опору на этнокультурную традицию, делающую якутский кинематограф уникальным в контексте современного урбанистического и глобалистского репертуара. Анимистическое мировоззрение, лежащее в основе язычества и шаманизма, распространенных в Якутии, формирует в картинах важное смысловое поле о неразрывности связи между человеком и окружающим миром – верхнем и нижнем, а также родственном единстве всех трех составляющих универсума, где существует своя система коммуникации. Это порождает особое восприятие течения времени в кинематографе, одухотворенность и медитативность. Якутия с ее суровыми климатическими условиями для проживания, относительной изолированностью и низкой плотностью населения наряду с распространением христианства сохраняет остатки панпсихизма. Почитание и задабривание духов является неотъемлемой частью духовной жизни якутов. Традиционный контекст формирует воспитательный аспект в кинематографе, в котором через историю, рассказанную с экрана, передается опыт молодой зрительской аудитории и прививается экологичный этикет.

Примечательным в этом контексте можно назвать документально-игровую картину Сергея Потапова «Бог Дьёсгёй» (2015) [1], сюжет которой строится вокруг празднования главного праздника для народов Саха – Ысыах. Это праздник неба и солнца (традиционно отмечается 21 июня – в День летнего солнцестояния) в честь солнечных божеств Айыы (жители Верхнего мира, прародители народа Саха). Якутский новый год – своего рода граница между старым миром и новым, связанная с периодом возрождения и надежд. В качестве драматургической основы режиссеры используют не только якутские мифы, сказания, легенды, но и произведения якутских писателей.

Большое значение для образной системы якутского кинематографа имеет окружающая природа и в первую очередь изображение снежных пространств. Снег и мороз в регионе, где зима длится девять месяцев в году. Можно говорить о действенной, функциональной роли природы, использовании ее как буквально – в качестве драматического элемента, – так и символически, как элемент художественно-образной системы. Данный аспект стилистически роднит якутские фильмы с кинематографом северных стран, в первую очередь, шведским.

На мой взгляд, наиболее наглядно это взаимодействие человека и природы удалось передать режиссерам в картинах «Белый день» режиссера Михаила Лукачевского (2013) и «Черный снег» / «Хара хаар» Степана Бурнашова (2020).

Наряду с обращением к самобытной культуре и религии народов республики Саха, якутский кинематограф часто опирается на современность, выходя на общечеловеческие темы, говоря о семейных ценностях, патрио-

тизме, уважении к истории собственного края и истории страны в целом, почитании старших, не просто межличностной коммуникации, а о дружбе разных поколений, и т. д. («Надо мною солнце не садится»).

Главными героями становятся обычные люди, неразрывно связанные с родной землей. Режиссеры часто снимают в своих работах непрофессиональных актеров. Самым ярким актерским дебютом можно назвать Степана Петрова. Всю свою жизнь он поработал в совхозе водителем и трактористом, в свободное время выступал с народным театром и пел в агитбригадах, а в 73 года стал настоящей звездой якутского киноэкрана («Царь-птица», «Надо мною солнце не садится»).

Репертуарная политика якутской киноиндустрии разнообразна, она включает в себя как авторский кинематограф, так и мейнстрим, но в отличие от общероссийского не имеет четкого деления на коммерческий и фестивальный, давая всем фильмам шанс на честную победу в прокате. Рядом с обласканными фестивалями драматичными картинами («Царь-птица», «Пугало» и т. д.) успешно соседствуют развлекательные картины. Так, например, фильм «Посланник небес» («Айыы уола», реж. Э. Новиков, 2014) становится первым национальным байопиком, рассказывающим о знаменитом певце и авторе песен Якутии 90-х Айыы Уола – Александре Самсонове, который, несмотря на свой юный возраст и короткую жизнь, сумел в своих незамысловатых песнях выразить красоту и глубину якутской души. Картина при скромном бюджете (порядка двух миллионов рублей) покорила зрителей, которые выстраивались в очереди к кассам кинотеатров, и в результате стала рекордсменом регионального проката, оккупившись в несколько раз.

Жанровая ориентированность якутских кинематографистов в целом не отличается от российского кинематографа за исключением приверженности к хоррору (или его элементам), который традиционно наименее популярен у российского зрителя. Это объясняется национальной ориентированностью якутского кинематографа. В мировоззрении народов Саха прочно укоренены мифопоэтичность и шаманизм, поэтому «тубэлтэ» – страшные истории о призраках и мстительных духах – пользуются неизменным спросом в республике. Богатая этнокультурная традиция в Якутии становится благодатным материалом для сюжетов местных хорроров.

Парадоксальность репертуара якутского кино заключается в том, что в нем прекрасно уживаются и страшное, и смешное. Комедии наряду с хоррорами с начала 2000-х гг. – самые популярные жанры в республике Саха, и как тубэлтэ – хорроры произрастают из этнокультурных особенностей региона, так и комедии черпают материал из народного фольклора и современных реалий. Очевидная контекстуальность якутского кино в развлекательных жанрах (популярная музыка, популярные актеры, народный юмор) с одной стороны делает подобные фильмы излишне локальными, но с другой позволяет кинематографу развиваться за счет неизменного зри-

тельского интереса к местной кинопродукции. Хорроры в 1990-х помогли якутскому кинематографу появиться, нащупать свой стержень – содержательный и стилистический, и обеспечили успешную производственную и прокатную инфраструктуру, соединив в себе якутский язык, местный колорит, облегченную развлекательность, здоровый заряд социальной сатиры и чувство сопричастности к сотворению феномена «якутского кино» как части культуры народов Саха.

Комическое, как философская категория, не существует вне человеческого, и авторы популярных комедий успешно черпают истории своих фильмов из контекста узнаваемых реалий, обыгрывая фольклорные шутки и мемы, привлекая популярных в Якутии комедийных актеров и стендаперов. Настоящей кузницей комедий становится одна из успешных кинокомпаний республики Саха «DETSAT», занявшая нишу «народного кино», которая создала якутский Comedy Club, сняла более 15 полнометражных комедий и выпустила на местном телеканале популярный сериал, представляющий комедийные миниатюры, с чудаковатым простачком Кэскилом (Михаил Борисов), получившим статус национального героя. На волне зрительского успеха «DETSAT» выпускает полнометражную трилогию «Кэскил» (реж. Дмитрий Шадрин, Алексей Егоров, Константин Барашков, Роман Дорофеев; 2006, 2009, 2013) с полюбившимся персонажем. Приключения Кэскила, который живет с мамой и мечтает найти себя в этом мире, обрести любовь и совершить подвиг, становится настоящим народным хитом и лидером проката.

Гуманистические ценности, транслируемые якутским кино, звучат с экрана и воспринимаются столь искренне оттого, что произрастают из недр национальной культуры. Герои фильмов словно возвращаются в лоно религиозной традиции Аар Айыы и природы, которая запускает цикл естественного обновления Срединного мира. Этот процесс отчетливо виден в фильмах Дмитрия Давыдова «Костер на ветру» (2016), «Нет бога кроме меня» (2019) и «Пугало» (2020).

Получая свой приз на Кинотавре, режиссер Давыдов отметил, что его приз – успех всего регионального кино, где есть талантливые ребята, и им нужна помощь: «Поддержите регионы, и российское кино станет лучше» [1].

Если смотреть на якутское кино как на уникальный феномен национального кинематографа, сумевшего выйти за границы одного региона и зазвучать порой громче, чем иные блокбастеры, созданные при значительной финансовой поддержке, можно заметить, что в лучших его образцах обязательно будут присутствовать выход на обобщение – мифологическое, социальное и общечеловеческое. Картина Эдуарда Новикова по рассказам якутского писателя Василия Яковлева «Со мною состарившаяся лиственница», «Царь-птица» (2018), объединяя в себе множества смыслов, говорит о глобальном – о смене мироустройства и неотвратимости судьбы, а также

о необходимости вопреки всему пестовать в себе душу, которая будет питать мировое дерево Аал Луук мас – условную лиственницу у порога дома.

Эдуард Новиков: «Якутские зрители с удовольствием смотрят национальное кино, оно востребовано, и этим объясняется его мощное развитие. Нашу «Царь-птицу» считают артхаусом, но я думаю, это самое настоящее зрительское кино. Мы пытались понятным киноязыком рассказать эту историю так, чтобы у зрителей любых национальностей на подсознательном уровне не возникало вопросов. Вот американские фильмы, думаете, чем берут зрителей – эмоциональным рассказом увлекательных историй...» [2].

Искреннее оно, а значит на него зритель даже при технических несовершенствах откликается не головой, а душой. Хотя, справедливости ради, повторюсь, качество последних фильмов на очень хорошем уровне.

Примечание

1. Фильм получил приз NETPAC «За уникальное сочетание документального стиля и мифологического мышления, выражающего аутентичное мировоззрение»; стал лучшим на III Якутском международном кинофестивале (2015); был участником программы Native Берлинского кинофестиваля (2017); награжден первым призом категории Rural Feature Films на фестивале Arica Nativa Film Festival, Чили (2018).

Источники и литература

1. Якутский фильм «Пугало» стал триумфатором 31-го «Кинотавра» // URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/4002802>. – Дата обращения 01.03.2022. – Текст: электронный.

2. Катаева Н. Эдуард Новиков: «Для якутов орел – олицетворение солнца» // Seldon.News. 11 мая 2018. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/187959508>. – Дата обращения 01.03.2022. – Текст: электронный.

3. Yakutskij fil`m «Pugalo» stal triumfatorom 31-go «Kinotavra» // Kinopoisk. Citiruyu po: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/4002802/> (Data obrashheniya 01.03.2022).

4. Kataeva N. E`duard Novikov: «Dlya yakutov orel – olicetvorenje solncza»//Seldon.News.11maya2018.Citiruyu po:<https://news.myseldon.com/ru/news/index/187959508> (data obrashheniya 01.03.2022).

МАСТЕРСТВО МОЛОДЫХ УЗБЕКСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННЫХ ФИЛЬМОВ

*Садыкова Наргиза Исматуллаевна,
преподаватель Государственного института искусств и культуры
Узбекистана, методист учебно-методического отдела филиала
«Всероссийского государственного института кинематографии
им. С.А. Герасимова» в городе Ташкенте
sadiqova.nargiz1978@gmail.com*

***Аннотация:** В данной научной статье исследованы проблемы, связанные с современным узбекским искусством кинематографии, профессионализмом операторов и звукорежиссёров, пути решения возникших проблем, и вопросы изобразительного и звукового решения узбекских художественных фильмов. Даны конкретные рекомендации и предложения по устранению выявленных проблем, в том числе в отношении важности расширения и обогащения духовного мира аудитории посредством изобразительных средств киноискусства.*

***Ключевые слова:** узбекское кино; кинематография; композиция; изобразительное решение.*

THE SKILL OF YOUNG UZBEK CINEMATOGRAPHERS IN CREATING THE ARTISTIC IMAGE OF MODERN FILMS

*Sadikova Nargiza Ismatullaeevna,
teacher of the State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan,
methodologist of the educational and methodological department of the
branch All-Russian State Institute of Cinematography named after
S.A. Gerasimov in the city of Tashkent sadiqova.nargiz1978@gmail.com*

***Annotation.** This scientific article explores the problems associated with the modern Uzbek art of cinematography, the professionalism of cameramen and sound engineers, ways to solve the problems that have arisen, and issues of visual and sound solutions for Uzbek feature films. Specific recommendations and proposals are given to eliminate the identified problems, including the importance of expanding and enriching the spiritual world of the audience through the visual means of cinematography.*

***Keywords:** uzbek cinema; cinematography; composition; image decision.*

На территории Узбекистана открываются благоприятные творческие возможности для нашей талантливой молодёжи, вносящей свой вклад в развитие не только экранного, но и всех видов искусств.

На сегодняшний день количество организаций, имеющих лицензию на производство кино- и видеопродукции в Узбекистане, достигло 700. Ежегодно снимается и выпускается более 50 художественных фильмов. Репертуар более 160 кинотеатров Узбекистана основан на узбекских и зарубежных фильмах. В результате обострилась творческая конкуренция, лежащая в основе развития отечественного кинематографа. Сфера кинематографии, составляющая основу искусства кино, также радикально изменилась под влиянием развития технологий.

Известно, что сегодня в нашей стране в результате развития частных киностудий количество наших фильмов увеличилось, круг тематики расширился. Но нельзя сказать, что качество этих фильмов находится на уровне спроса. Выше мы говорили, что кино – это средство воспитания. Если у режиссёра фильма нет четкой цели, если оператор и звукорежиссёр не понимают содержания сюжета, если актёры далеки от содержания, если они показывают то шоу, которое хотят, то какую духовную подпитку можно получить от такой работы [1, с. 16–18]?

Из истории известно, что профессиональные кинематографисты накопили многолетний опыт создания независимых фильмов. «В процессе создания фильма кинематографист должен уметь показать гармонию цветов, стиля освещения, композиции, как в изобразительном искусстве, и, конечно же, добавить к этому своё отношение, точку зрения и новизну...» [2, с. 98].

В статье рассматриваются фильмы, созданные в период становления частных киностудий в стране, а также профессионализм звукорежиссёра и оператора, одних из основных создателей фильма, и возможности современных технических средств съёмок.

Искусство узбекского кино в свое время поражало не только поклонников, но и знатоков. Любимые фильмы, такие как «Минувшие дни», «Сплетни по соседству», «Ты не сирота» входят в число шедевров узбекского кино как в художественно-актёрском, так и в кинематографическом плане.

Говоря об истории кинематографии, стоит отметить, что краеугольный камень отечественного кинематографа достаточно силен.

Печально то, что наши местные художники, на которых повлияла осуждаемая нами западная культура, также начали снимать фильмы, имитирующие Запад.

Правительство Республики Узбекистан, в частности Указ Первого Президента Республики Узбекистан И.А. Каримова от 9 марта 1992 года «О совершенствовании кинематографии» направлено на решение вышеуказанных проблем.

После этого важного решения, в результате проведенных реформ по возрождению работы киностудии «Узбекфильм», развитию киноискусства и киноиндустрии были сняты такие фильмы как «Железный человек» (1992, сценарист М. Тойчиева, режиссёр И. Эргашев), «Полуночный блюз» (1992, режиссёр Р. Маликов), «Посредник» (1992, сценарист З. Мусаков, Б. Одилов, режиссёр Б. Одилов, оператор Н. Гуламов, композитор Я. Исомов), «Вор тоже человек» (1992, реж. И. Эргашев), «Абдулладжон» (1992, сценарий Р. Мухаммаджанов, реж. З. Мусаков, оператор Мансуров, композитор М. Махмудов) и многие другие фильмы.

Благодаря эпохе рыночной экономики, политике, направленной на развитие частного предпринимательства и собственности, в нашей стране начали работать многие частные фирмы и предприятия. Кроме того, был создан ряд частных киностудий, в том числе известных художников, временно безработных из-за экономического кризиса на «Узбекфильме» и других киностудиях.

Несмотря на то, что с момента развития частных киностудий прошло не так уж много времени, кинематографисты по-прежнему эффективно работают. В подтверждение своего мнения мы можем цитировать фильмы на разные темы в афишах фильмов.

История возникновения частных киностудий в нашей стране началась еще до обретения Узбекистаном независимости. В 1991 году впервые в нашей стране первой частной киностудии было разрешено производить частные фильмы и показывать их в коммерческих целях. Эта киностудия являлась творческим производственным объединением «Улугбекфильм», созданным при Республиканском фонде Узбекистана имени Мирзо Улугбека. Студия была основана 19 февраля 1991 года по инициативе Хаджимурата Ибрагимова.

В Художественном совете киностудии «Улугбекфильм» работала группа талантливых и известных художников, таких как Буриной Ахмедов, Шухрат Аббасов, Одил Якубов, Мухаммед Али, Шароф Бошбеков, Хаджимурад Ибрагимов, Садыриддин Зиёмухаммедов, Эльдор Мамедов. С этого дня началась новая эра в узбекской киноиндустрии – эра частных киностудий.

В 1991–1994 годах на студии снято несколько документальных и научно-популярных фильмов. Позже творческий коллектив студии снял трехсерийный документальный фильм «Наследие Улугбека», многосерийный документальный фильм «Амир Темура» о путешествиях Амира Темура в Индию, Иран и другие страны на основе имеющихся документов и свидетельств. По просьбе Комитета по защите прав человека и основных свобод они создали документальный фильм под названием «Трагедия Аральского моря» и документальный фильм под названием «Шелковый путь», нацеленные на получение значительной доли в ЮНЕСКО.

Хотя частная киностудия «Улугбекфильм» сформировалась недавно, мы знакомы с навыками и талантами её создателей в области художественного кино.

Фильм «Судьба» является первым частным фильмом, снятым студией в мае 1994 года. Автор сценария фильма «Судьба» Анвар Нурматов, режиссёр и оператор Эльдор Мамедов, роли исполнили студенты Ташкентского театрально-художественного института имени М. Уйгура. Роль директора предприятия сыграл Фарход Хамраев, который являлся также главным администратором фильма.

Если обратить внимание на сюжет мелодрамы «Судьба», то он рассказывает историю обычного человека, который боролся за свою жизненную цель, чистую любовь, принял рискованное решение и нарушил свою жизнь.

В результате требований времени и усилий по всестороннему развитию между частными и государственными киностудиями налажены взаимовыгодные творческие контакты, начаты проекты сотрудничества.

Например, студия «Узбектелефильм» и частная студия FayziyFilm, основанная известным узбекским кинорежиссёром Латифом Файзиевым, в 1994 году сняли полнометражный художественный фильм «Врата судьбы». Сюжет этого фильма написан известным писателем Ш. Бошбековым, оператором Б. Содиковым: два одиноких соседа случайно встречаются из-за сломанной двери и заперты в одной комнате до утра, которые в итоге поженятся. Главные роли в фильме исполнили талантливые актёры Хожакбар Нурматов и Дилором Камбарова.

Следующий фильм – «Бумбастик», сделанный в 2000 году частной киностудией «Байрам». Автор сценария фильма Валерий Гусев, режиссёр-постановщик Фарид Давлетшин. «Бумбастик» – первый фильм, который будет показан на большом экране с помощью видеопроектора. Премьера состоялась в декабре 2000 года. Фильм имел большой успех у зрителей.

Известный и профессиональный кинематографист, заслуженный артист Узбекистана, оператор Хотам Файзиев в статье «Мастерство кинооператора в художественных фильмах, снятых в Узбекистане за годы независимости», пишет о кинематографе в фильме «Бумбастик»: «... оператор не умел использовать средства визуального выражения художественного фильма. Он снимал фильм на полупрофессиональный фотоаппарат. Поэтому изображения фильма на большом экране тусклые и расплывчатые [3, с. 39].

Одним словом, сложно сказать, что фильм полностью отражает потенциал и мастерство узбекских кинематографистов. В конце концов, искусство кино – это вид искусства, который является неотъемлемой частью исполнения актёров, слов и музыки, работы звукорежиссёра и оператора и навыков режиссёра. Единичное нарушение гармонии в этом подорвет успешный выпуск фильма. Однако в этом фильме наблюдается ряд недостатков, связанных с этими случаями.

Вдохновленные небольшим успехом своих первых фильмов, создатели фильма сняли «Бумбастик-2» (2001 г.) и «Бумбастик-3» (2002).

Следующим фильмом, снятым частной киностудией, стал «Тахир и Зухра», снятый в 2000 году совместно с коллективом телерадиокомпании «Юность». Многие думают, что фильм – продукт не частной киностудии, а государственной. По сути этот фильм Сабира Абдуллы, не имеющий ни художественного, ни социального значения, является первым частным музыкальным фильмом, снятым в нашей стране. Однако, на наш взгляд, этот сборник постановочных, художественных и логически соединенных музыкальных клипов – не более чем телевизионный киноконцерт. Такие киноконцерты тогда показывали на российских телеканалах, особенно на ОРТ под названием «Старые песни о главном».

Кино – это постоянно развивающееся искусство. Его технические аспекты продолжают улучшаться и обновляться в результате развития того периода. Эти преимущества сами по себе обогащают поэтику кино.

Сегодня большинство кинематографистов, фильмы которых показывают в кинотеатрах страны, – молодые люди. Конечно, эту ситуацию можно оценить положительно. Потому что сегодня в нашей стране достаточно возможностей для молодёжи.

В качестве успешных фильмов Мирмаксуда Ахунова можно назвать такие фильмы как «Опасный поворот», «Пространство любви», «Шабнам», «Мистер Никто», «Незнакомцы».

Фильмы рассказывают историю жизни сегодняшней молодёжи, любовные истории, осуждают вымогательство, высокомерие, ложь и ряд негативных привычек, а также продвигают универсальные ценности, такие как любовь, дружба и терпимость. Это отношение, а не просто наблюдение. Образность и метафора в кадрах сильны.

Фильмы кинооператора Рустама Муродова с каждым годом улучшаются. При этом в некоторых фильмах мы видим, что этот оператор злоупотребляет методом «движущейся камеры» даже не в том месте (например, в фильмах «Девять месяцев», «Шабнам»).

В творческом процессе оператор должен уметь воспринимать события быстрее, чем режиссёр. При съёмке фильма оператор может выступать в роли режиссёра. Однако режиссёр не может снимать фильм. Кинематографист должен уметь раскрыть внутреннюю красоту и красоту сердца, а не внешнюю красоту своих героев.

В целом кинематографическая работа в фильме «Влюбленные» очень хороша по композиции, ракурсам, освещению, художественному использованию дополнительного операторского оборудования, драматической загруженности персонала, визуальной выразительности.

Кинематографист должен выбрать стиль, помогающий раскрыть основную тему, с учётом трактовки образов и стилистики режиссёра при построении сюжета фильма, а также тональности композиции, динамики красок.

Это означает, что во время съёмок кинематографист общается со зрителями на уникальном образном языке.

Сегодняшняя востребованность творческой деятельности кинематографистов также чрезвычайно высока. В творческом процессе оператор должен не только завязать глаза режиссёру, но и визуально обогатить фильм собственной инициативой и идеями. Ведь только специалист, освоивший свою профессию, может создавать произведения искусства, которые понравятся публике по всем параметрам.

Благодаря современным технологиям кинематографисты с большой инициативой ищут новых открытий.

В процессе анализа кинематографического мастерства художественных фильмов, снятых частными киностудиями за последние годы, мы сравниваем креативность, достижения и недостатки кинематографистов-профессионалов, которые учились в вузе по специальности и кинематографистов-любителей, не имеющих теоретических знаний в своей области.

Сегодня тот факт, что за месяц в кинотеатрах проходят премьеры пяти–шести фильмов говорит о том, что, как было сказано выше, работа в этом направлении идет полным ходом.

И в результате развития дружеской конкуренции между создателями фильмов нельзя отрицать, что у многих фильмов есть своя аудитория. Смотря каждый фильм, мы хотим стать непосредственными участниками этих событий и увидеть себя героями.

Надо признать, что развитие квалифицированных специалистов в этой области будет способствовать формированию искусства кинематографии.

Хотя с момента развития частных киностудий прошло не так уж много времени, кинематографисты по-прежнему эффективно работают. В настоящее время в кинотеатрах страны демонстрируется множество фильмов различной тематики и жанров. Это показатель того, что творческие исследования продолжаются. В подтверждение своего мнения мы можем цитировать фильмы на разные темы в афишах кинотеатров.

Само собой разумеется, что создатели фильма много работают. Это очень волнующее событие. Ведь из-за развития дружеской конкуренции между кинематографистами наши кинотеатры переполнены зрителями.

Хороший фильм воспитывает зрителя, влияет на его духовность и культуру. Хороший художник может вести за собой публику и высказывать своё мнение о создаваемых произведениях. Если кинематографистам удастся сделать эти бессмертные идеи главной целью в своих произведениях и обогатить их художественными способностями, то каждый фильм

будет служить духовному развитию нашей нации. Однако не у всех художников есть традиция создавать настоящее произведение искусства, отражать события в жизни людей, давать духовную подпитку. Если в искусстве кинематографии приоритет будет отдан подобным задачам, цель будет достигнута.

Источники и литература

1. Каримов И.А. Высокая духовность – непобедимая сила / И.А. Каримов. – Ташкент: Манавият, 2008. – 146 с.
2. Исмаилов А.И. Кинотелеоператорское мастерство : учебник / А.И. Исмаилов. – Ташкент, 2004. – 440 с.
3. Файзиев Х. Операторское искусство в современном узбекском кино и видеофильмах и вопросы подготовки профессиональных специалистов. Художественное образование / Х. Файзиев. – Ташкент: TDSI, 2010. – 120 с.

References

1. Karimov I.A. 'Vysokajaduhovnost' – nepobedimajasila / I.A. Karimov. – Tashkent: Manavijat, 2008. – P. 146.
2. Ismailov A.I. Kinoteleoperatorsкое masterstvo. Uchebnik / A.I. Ismailov. – Tashkent, 2004. – P. 440.
3. Fajzиеv X. Operatorsкое iskusstvo v sovremennom uzbekskom kino i videofil'maks i voprosy podgotovki professional'nyh specialistov. Hudozhestvennoeobrazovanie / X. Fajzиеv. – Tashkent: TDSI, 2010. – P. 120.

ВЕЛИКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ И ИХ ВКЛАД В МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ ВЗГЛЯД НА ИНОСТРАННЫЕ КИНЕМАТОГРАФИИ

*Курмашева Жанана Абдугаппаровна,
магистр искусствоведения, преподаватель
«Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова»,
Республика Казахстан, 050000, г. Алматы, ул. Панфилова, 127.
ajumai@mail.ru*

***Аннотация:** Статья раскрывает творческий путь великих режиссеров документального кино, которые внесли в кинематограф свой вклад. На примере лучших кинокартин перечисленных в статье режиссеров, рассматривается значение документального фильма как документа времени и эпохи.*

***Ключевые слова:** монтаж, режиссер, хроника, фильм, смысл, эффект, кадр, реальность, запечатленное время.*

GREAT DOCUMENTALISTS AND THEIR CONTRIBUTION TO WORLD CINEMA LOOKING AT FOREIGN CINEMATOGRAPHY

Kurmasheva Zhanana,

Master of Arts,

*Lecturer of «Kazakh national Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov,
Republic of Kazakhstan, 050000, Almaty, Panfilov street, 127.*

ajumai@mail.ru

***Abstract:** The article reveals the creative path of the great documentary film directors who have made their contribution to the cinema. On the example of the best films of the directors listed in the article, the significance of the documentary film as a document of time and era is considered.*

***Keywords:** montage; director; chronicle; film; meaning; effect; frame; reality; captured time.*

Роберт Флаэрти (1884–1951) – американский кинорежиссер, с юности проявлявший интерес к экспедициям, в частности, экспедициям отца, который занимался поиском железной руды в Северном Онтарио.

Его этнографические съемки в экстремальных условиях начались с 1914 года. А в 1916 году режиссер по своей неосторожности поджег 70 000 футов проявленной пленки. Благодаря оставшемуся позитиву состоялось несколько просмотров фильма, в ходе которых режиссер понял, что именно он должен и хочет снимать.

После нескольких лет поисков финансирования Флаэрти в 1920 году все же нашел инвестора: компания «Revillon».

Героем фильма стал Нанук, самый знаменитый охотник в своем округе. В этом фильме чувствуется живой интерес и внимание к своему герою и его жизни. По окончании съемок, уже вернувшись домой, режиссер узнал, что Нанук умер от голода во время охоты на оленей.

Конец XIX-го века ознаменован интересом к этнографии во всех сферах, в том числе и в кино. На эту тему был снят не один фильм, но «Нанук с Севера» отличался любовью к героям. Нанук был для Флаэрти не экзотикой, а человеком, личностью. Режиссер снимал человека, который старается охранить свою семью от голода и холода; и в этой среде, где, казалось бы, не может быть счастлив ни один человек, есть и счастье, и гармония с природой, и любовь.

Премьера фильма состоялась 11 июня 1922 года. Фильм вызвал всплеск эмоций у зрителя, но не у критиков, которые обвиняли режиссера в постановочности. Как известно, эскимосы уже полвека не использовали те способы ловли рыбы, которые их просил выполнить режиссер. Флаэрти действительно просил своих героев делать что-то «на камеру», репетиро-

вал с охотниками сцены, но все эти сцены из реальной жизни были реконструированы с реальными же героями. Все эти действия были обыденны для эскимосов, они их лишь повторяли для камеры.

«Нанук с Севера» – очень теплый, добрый фильм. Режиссеру удалось в этом фильме отразить характер своих героев, о которых в своих записях пишет, что они делятся всем, что имеют, и отличаются особым бескорыстием. И действительно, зритель с экрана видит ту искренность и открытые лица людей, которые стали так близки режиссеру.

Несмотря на некоторую постановочность эпизодов, о которой говорят кинокритики, главная ценность данного фильма в том, что мы не видим камеры-преграды между режиссером и его героями, что так ценно в документальном кино. Герои ведут себя очень непосредственно. Длительное наблюдение, которое снимал режиссер, стерло все преграды между ним и героями фильма. Этот метод съемки – один из самых сложных, уникальных и интересных.

«Моана Южных морей» (1926) – это фильм о повседневной жизни архипелага Самоа (деревня Сафуна), где кульминацией стала инициация главного героя – Моаны. «Гончар» – фильм-зарисовка на подступах к другому фильму Флаэрти «Индустриальная Британия», который он создал совместно с Джоном Грирсоном. В фильме «Двадцатипятидолларовый остров» о Манхэттене, Манхэттен предстает живым организмом и слаженным механизмом одновременно. Фильм «Табу» совместно с Фридрихом Вильгельмом Мурнау вызвал творческие разногласия режиссеров, что вынудило для Флаэрти к постепенному отстранению от работы. «Человек из Арана» (1934 год) – фильм, где живут бурная природа и маленькие человеческие лодочки. Постановочная сцена охоты на акул снова вызвала обвинения режиссера в неподлинности. «Земля» (1941) кардинально отличается от других фильмов Флаэрти. Это фильм-высказывание, боль и переживание за свою землю и людей. «Луизианская история» (1948) сделана словно сквозь призму восприятия жизни ребенком, который с интересом относится к ней. Это последний фильм режиссера.

Грирсон в своей статье «Документальный метод» (1934 год) пишет о Флаэрти так: «живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, пока рассказ об их жизни не становится для него как бы рассказом о самом себе» [60].

Лени Рифеншталь (1902–2003) пришла в кино из мира танцев, который покинула из-за травмы. С 1924 года она становится актрисой и играет в фильмах Арнольда Фанка, а затем увлекается фотографией и режиссурой. Первый ее фильм – «Голубой свет» (1932).

В 1932 году состоялась встреча Гитлера и Рифеншталь, и с тех пор она стала главным режиссером партии Национал-социалистов. Первым ее фильмом о партии стал фильм «Победа веры» (1933). Далее последовал знаменитый пропагандистский фильм «Триумф воли» (1935), который

снимался на 30 камер. Эта масштабность в подготовке к съемкам была оправдана: Лени стала воспевательницей нацистского режима. Следующим ее успешным фильмом стал фильм «Олимпия» (1936–1938), состоящий из двух серий «Праздник народов» и «Праздник красоты» об олимпийских играх, которые состоялись в Германии в 1936 году.

«Триумф воли» – один из самых известных фильмов, существование которого вызвало немало споров, обвинений и шума. Фильм посвящен съезду национал-социалистической партии (НСДАП), который состоялся в Нюрнберге в 1934 году.

С помощью мощного технического оснащения Лени удалось оживить недвижимые торжествующие массы, приветствующие своего фюрера. В фильме использованы панорамы, различные точки съемки и динамичный монтаж, благодаря которым удалось выхватить из толпы множество интересных деталей и лиц, полных радости. Фильм наполнен народным духом, единством и силой. Здесь есть кадры, где простые немцы занимаются обыденным делом и веселятся, шагают дружным шагом и ждут Гитлера. Эти кадры говорят нам о дружбе и счастье, надежде и искренней любви к фюреру. Лени показывает Гитлера среди людей, когда он на одном уровне с ними подходит к парню, стоящему в строю, что-то говорит ему и улыбается. Его действительно ждали. Исходя из этого, можно предположить, что съемки фюрера с нижней точки, возвышающие его, монтаж, создающий эффект мощного духа единства народа и общие планы, полные фанатизма и силы, в какой-то мере объективны и лишь приукрашивают действительность той эпохи.

Фильм выстроен очень четко, как все в этой стране: стандартные гармонии мелодии композитора Герберта Виндта, отбивающие определенный ритм, ровный симметричный строй людей на площади, экспрессивная, и вместе с тем чеканная речь фюрера и членов партии – все это вкупе создает впечатление абсолютного порядка, единства и торжественного пафоса.

Фильм «Олимпия» сопоставляет античных атлетов и богинь с олимпийскими спортсменами, которые сняты не менее красиво: обнаженные мужские лица, наслаждающиеся каплями воды во время купания, тела, полные сил и воли к победе, напряженные мышцы лиц на соревнованиях, говорящие о внутренней силе духа. Фильм снят различными операторскими приемами, такими как: панорамирование, замедленное воспроизведение, репортажная съемка, подробные наблюдения. Рифеншталь использует приемы и игрового кино, снимает с разных ракурсов и точек, что дает зрителю полное описание происходящего. И конечно, в фильме заложена идея единства немецких олимпийцев и аплодирующих им глав партии.

Финал фильма – красивые атлеты, парящие в воздухе, звон колоколов и «Храм света» архитектора Альберта Шпеера.

В этом фильме режиссер открыла очень много приемов съемки, своим подходом к ним навсегда задав высокую планку и доказав, что масштабное мероприятие должно сниматься так и никак иначе. Ее честолюбие совпало с желанием чиновников идеализировать картину своей страны и именно поэтому ни у кого не возникает сомнения, что и она – приверженец фашизма.

Удивителен и трогателен тот факт, что в фильмах «Олимпия» и «Триумф воли» есть то, чего нет сегодня в нашей стране. На Зимние Азиатские игры, проходившие в 2011 году в Алматы, люди в качестве зрителей приходили, потому что их отправили с рабочего или учебного учреждения, строго говоря, заставили с угрозой проверки начальства. Мало кто из зрителей пришел по собственной воле и интересу. Такая же ситуация и со многими другими мероприятиями, в том числе и политическими. И в этом смысле, фильмы Лени Рифеншталь, запечатлевшие дух единства народа – великие.

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман) – режиссер, известный своим радикальным и бескомпромиссным представлением о советском кинематографе.

«В течение нескольких лет Вертов и "Киноки" вырывали хронику из рук дельцов и киноторгашей, превратили ее в самостоятельный вид художественной кинематографии. Это было вехой как в русской, так и в мировой культуре» [39, с. 240].

«Киноглаз» для Вертова был началом и финалом советского кино. В своем первом манифесте «Мы» Вертов называет всех прочих кинематографистов «стадом старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем». Мы, заявляет Вертов, «утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего». Но противоположная взглядам Вертова кинематография в то время продолжала развиваться и вызывать интерес зрителя, чего не скажешь о документализации Вертова.

Вертов был приверженцем исключительно неигрового кино с настоящими людьми и фактами без приукрас. «В первой половине и середине 1920-х такие идеи находили живой отклик, в частности у Сергея Эйзенштейна, в чьих первых фильмах чувствуется прямое влияние вертовской «Киноправды». «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» не только развивают вертовскую технику идеологического монтажа, но и используют многие элементы документального кино от натуральных съемок до реконструкций исторических событий, в которых их реальные участники играют самих себя. Однако даже подобные компромиссы с игровым кино были совершенно неприемлемы для пуриста Вертова; когда же в 1930-х студийные съемки вытеснили натурные из советского игрового кино, а документальные фильмы стали строиться как серия постановочных иллюстраций к закадровому монологу диктора, Вертов остался в одиночестве» [74].

Категоричность теоретических формулировок и противоречащая им практика режиссера соединялись в работах Вертова, что вызывало недопонимание у его современников (Виктор Шкловский, Ипполит Соколов и др.) и последователей.

После «Трех песен о Ленине» (1934), а потом и в 1940-е годы имя Вертова было практически забыто как в СССР, так и за рубежом. Известность режиссера возродилась уже после его смерти, в эпоху оттепели. Течение в европейском кино 1960-х называют *cinema verite*, а в 1968 году Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен организуют *Groupe Dziga Vertov*. Теоретическое наследие Вертова («Мы. Вариант манифеста», «Киноки. Переворот» и другие) так же вызывает научный интерес в России, США и Великобритании.

Вертов работал над «Еженедельниками», затем после выпусков «Кинонедели» режиссер пришел к «Киноглазу» и к «Жизни, как она есть». Вертов – режиссер-экспериментатор, который отвергал построение кадра, но шел через монтаж хроники к образу. Он писал: «Монтаж не прекращается, начиная с первого наблюдения, кончая законченной киновещью» [68, с. 97].

В его «Рождение «Киноглаза» (1924) он анализирует истоки «жизни врасплох». «Жизнью врасплох» он называет наблюдение без вмешательства и съемку скрытой камерой. Метод скрытой камеры он использует в своих немых (1920-е) и звуковых (1930-е) фильмах. Но киновещь Вертова не сводится к визуальной копии реальности. В резолюции «Совета троих» Вертов заявляет: «Я – киноглаз. Я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я – киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека» [59]. Но эти две позиции киновещи несовместимы: киновещь как «жизнь врасплох» и киновещь как выстраивание материала по чертежам и схемам. Вообще, монтаж для Вертова – своеобразная форма мышления человека.

Он совершил революцию в хронике: сделал рапидное наблюдение прыжка человека, ввел детали и крупные планы, двойные экспозиции, панорамы, покадровые съемки и полиэкранный. «Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов. Да здравствует поэзия двигающейся и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй» [59].

Вертов не признает использования художественных приемов в своих фильмах. Вместо сценариев режиссер использует тематический, маршрутный и календарный планы.

Теория Вертова представляет собой серию обоснований специфики киноленты. Он противопоставляет киноленту художественной драме, которая основана на вымысле и не имеет ничего общего с реальностью. Именно документальность киноленты является ее исключительностью. Кинолента – это сама реальность, диктующая течение жизни без вмешательства режиссера.

Инновационные приемы, открытые и применяемые Вертовым, широко используются и по сей день. Но сегодня современные кинодокументалисты сталкиваются с конфликтом между желанием показать «жизнь врасплох» и зависимости результата от предварительной режиссерской конструкции. Вертов так же сталкивается с этим, но не считает, что таким образом документальное кино теряет смысл как вид искусства, противостоящего игровому кинематографу. Для Вертова «правда» неразрывно связана с идеологией, с пафосом коммунизма.

Лев Кулешов учился в Строгановском художественно-промышленном училище; с 1916–1918 гг. был вольнослушателем на живописном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

В 1916 году на кинофабрике акционерного общества «А. Ханжонков и К^о» он работал художником-оформителем на фильмах Евгения Бауэра «За счастьем», «Король Парижа» и других.

В начале своего творческого пути Кулешов в поисках методов нового искусства ставил эксперименты.

Лев Кулешов, основатель русской школы кино, объявляет кинематограф самостоятельным искусством, где ведущее место отведено режиссеру и основой «в кинематографе должна быть только одна мысль, одна идея – кинематографическая», а главное выразительное средство в кинематографе – это монтаж: «это не просто технический прием, это определенный способ художественного мышления». Монтажу Кулешов уделял особое внимание, считая, что уже на стадии сценария и на каждом этапе «делания» фильма монтаж должен учитываться. Режиссерский сценарий, раскадровки существуют именно для того, чтобы заранее знать, как будут стыковаться между собой смыслы, что является конечной целью.

Лев Кулешов экспериментировал со смыслами кадров на монтаже. «Эксперимент для честного кинематографиста важнее хлеба», – говорил он.

В 1918 году он снял свой первый фильм «Проект инженера Прайта», а после возглавил секцию хроники и перемонтажа Всероссийского фотокинематографического отдела Наркомпроса (впоследствии «Совкино»). В это же время режиссер открыл свой знаменитый монтажный эксперимент.

«Эффект Кулешова» – это появление нового смысла от сопоставления двух кадров, поставленных рядом. Лев Кулешов: «Я чередовал один и тот же кадр – крупный план человека – актера Мозжухина – с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными... Открытие ошеломило

меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вот основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию. Таково было мое заключение». ...«... это передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из их сопоставления» [9, с. 83].

Другими не менее полезными открытиями Кулешова стали «творимая земная поверхность» и «творимый человек».

Артавазд Пелешян в 1963–1968 учился на режиссёрском факультете ВГИК, в мастерской Л.М. Кристи. Им созданы фильмы: «Горный орел» (1964), «Белый конь» (1965), «Земля людей» (1966), «Начало» (1967), «Мы» (1969). «Времена года» (1975) — наиболее известная его лента.

Артавазд Пелешян внес огромный вклад в теорию кино.

Выдающийся художник и теоретик кино Всеволод Пудовкин говорил о том, что кино можно считать искусством лишь постольку, поскольку в нем применяется монтаж.

Так вот свой метод организации материала Пелешян называет «дистанционным монтажом». В отличие от монтажа 20-х годов, Пелешян расклеивал рядом стоящие «опорные» кадры на расстоянии, что рождает большую образность, взаимодействуя не только между собой, но и с другими кадрами, находящимися между ними. Это так называемый «демонтаж классического монтажа монтажными же средствами».

«Если в первом опорном участке монтажа изображение выполняет главную функцию, а звук – функцию подчиненную, то во втором, дистанцированном участке, эти функции меняются местами. Теперь звук становится главным, а изображение находится в подчинении. Иными словами, в ходе фильма они меняют свои территории. Звук переходит на территорию изображения, а изображение – на территорию звука. Я не сторонник физического соединения звука и изображения, а сторонник более глубокого, некоего химического соединения, где звук не конвоирует изображение, а становится его важнейшей, неразрывной частью. Отсюда получается, что я вижу то, что слышу, и слышу то, что вижу» [42].

Артавазд Пелешян затрагивал еще более глубокие понятия монтажа, такие как «монтаж отсутствующих кадров». То есть в такого рода монтаже он делал нагрузку на одну часть картины и через определенное расстояние в другой ее части нагрузка уплотнялась.

Творчество Артавазда Пелешяна еще сопоставляют с творчеством его нидерландского ровесника, крупнейшего мастера кинодокументалистики, Йохана ван дер Кёйкена, который в своих фильмах экспериментировал с субъективной точкой зрения, длинными планами, ритмическими повторами и укрупнением деталей, добиваясь поэтического эффекта и метафоричности.

Михаил Ромм до того, как стать одной из знаковых фигур кинематографа, занимался скульптурой и актерским мастерством в театре, литературой и переводами французских классиков.

Наиболее известные картины режиссера: «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), «Мечта» (1941) и «Убийство на улице Данте» (1956), которая завершила первый этап творчества режиссера.

«Девять дней одного года» открыл новый этап и связал его с молодыми кинематографистами «оттепельного» периода (сценарист Д. Храбровицкий, оператор Г. Лавров, актеры А. Баталов, И. Смоктуновский, Т. Лаврова).

Последняя картина режиссера «Обыкновенный фашизм» (1966) отличается своим философским и политическим звучанием. В фильме показано прошлое с использованием хроникальных материалов и настоящее с использованием авторского текста из уст режиссера, что является украшением данного фильма. Этот авторский текст своеобразен и несет разговорный характер, и это является его отличительной чертой.

Михаил Ромм оживляет кадры жертв фашизма. Его монтаж встык счастливых мирных советских людей с убитыми растерзанными трупами жертв очень больно отдается в сердце зрителя. Ромм показывает весь ужас войны; его закадровый голос проникновенен, с очень выразительными паузами и к месту высказанной насмешкой; авторский взгляд примечает все до деталей: от бедер немецких фрау и фрака фюрера до детских горшков в лагерях и отчаяния и горя на лицах людей. Его последнюю задумку «Мир сегодня» завершали Э. Климов, Г. Лавров и М. Хуциев. Вышел фильм в 1976 году под названием «И все-таки я верю», где с экрана звучал голос Ромма.

Каждый из режиссеров, чье творчество описано выше, отличаются своим особым отношением к профессии и желанием привнести в кинематограф новые формы и язык, дабы говорить с экрана о внутреннем мире и понимании своей вселенной.

Роберт Флаэрти – пример документалиста, который проникается жизнью своих героев и искренне любит их. Фильмы Лени Рифеншталь уникальны, своим содержанием и подачей убеждающие зрителя в существовании прекрасной и сильной страны – Германии. Ее фильмы дают нам другое, не ненавистное представление о фашистском государстве. В цитатах Дзиги Вертова мы читаем глубокую преданность правде и силы бороться за нее. Лев Кулешов – режиссер думающий, фантазирующий, открывающий новые смыслы и грани кино. Артавазд Пелешян для нас композитор своих поэтических фильмов. Да, его монтажные фильмы действительно музыкальны и поэтичны. Михаил Ромм – режиссер, способный охватить в своей работе весь масштаб проблемы и трагедии; он отличается своим отношением к материалу, возрастающим диапазоном, от небрежной насмешки до глубокого трагизма.

Безусловно, работы наших известных режиссеров, каким бы разным не был их выбор в направлении кинематографа, объединены самым главным: в своих фильмах они запечатлели ушедшее время, веяния эпохи и самое главное – свое отношение к этой реальности, за которую они болели и хотели изменить к лучшему.

Источники и литература

1. Грачева Е. «Сеанс», № 32.
2. Тарковский А.А. «Запечатленное время». «Вопросы киноискусства» / А.А. Тарковский. – М., 1967, № 4.
3. Щербенок А. «Искусство кино» / А. Щербенок. – № 1, 2012.
4. Мамулия Д. «Сеанс», 2007.
5. Вертов Д. «Совет троих», «Мы. Вариант манифеста».
6. Базен А. Что такое кино? Москва, «Искусство». / А. Базен. – 1972.
7. Пелешян А. Мое кино / А. Пелешян. – Ереван: Советакан Грох, 1988.

ПРИРОДА ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ АНИМАЦИИ КАЗАХСТАНА XX ВЕКА

Ардашов Иван Викторович,
*магистрант Казахской национальной академии искусств
им. Т.К. Жургенова, Алматы, Казахстан*

Попов Владимир Ильич,
*старший преподаватель Казахской национальной академии
искусств им. Т.К. Жургенова, Алматы, Казахстан*

Черных Анита Артуровна,
*магистрант Казахской национальной академии искусств
им. Т.К. Жургенова, Алматы, Казахстан*

Аннотация: В статье рассмотрен путь становления визуальной образности в казахской анимации 1960–1990 гг. при помощи анализа специфики визуальной культуры анимационных фильмов Казахстана. В работе изучен процесс становления анимационного языка на территории Казахстана, предпосылки становления художественной образности в ранних работах казахских аниматоров, таких как режиссеры Амен Хайдаров и Тамара Муканова, художников Владимира Щукина, Флобера Муканова, А. Кастеева, Б. Табиева и А. Исмаилова. На основе анализа просмотренных фильмов выявлены особенности визуального языка казахских аниматоров, которые заключаются в использовании национальных орнаментов и символов, а также в создании образных форм, отражающих специфику национальной культуры народа Казахстана. Проведены аналогии между визуальными искусствами и анимацией. Определены основные художественные особенности казахстанской анимации. Проведен анализ специфики и природы визуальных решений в отечественных лентах. Изучены особенности изобразительных решений в анимационных фильмах исследуемого периода.

Рассмотрено развитие анимационных фильмов в дипломных работах выпускников Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. В результате чего был сделан вывод, что анимационное кино в Казахстане развивается в направлении поиска новых сюжетно-образных и технических решений, а также синергии с другими видами искусства. В результате чего визуальная повествовательная составляющая, имеющая интернациональный язык общения, позволяет транслировать национальные ценности за рубеж. Рассмотрев развитие от ориентации на мировые тенденции, наблюдается уход от установившихся шаблонов в сторону авторской и экспериментальной анимации. На основе анализа основных этапов развития кинематографа Казахстана сделан вывод о том, что анимационные фильмы, созданные в советское время, являются отражением эстетических и философских взглядов, сформировавшихся в то время. В работе рассмотрена специфика казахстанской анимации в контексте мирового анимационного кино, анализируются основные визуальные решения в казахстанских мультфильмах, делается вывод о необходимости изучения национального кинематографа с точки зрения его специфики, обусловленной культурно-историческими, географическими и социально-экономическими факторами.

Ключевые слова: анимация, визуальный образ, изображение, стилистика, история, культура.

The origin of visual images in the cultural space of XX century kazakhstan animation

Ivan Ardashov,

*Master's student, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan*

Vladimir Popov

*PhD, Senior Lecturer, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan*

Anita Chernyh

*Master's student, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: *The article considers the way of formation of visual imagery in Kazakh animation 1960-1990. By analyzing the specifics of the visual culture of animated films of Kazakhstan. The article examines the process of the formation of the animation language in Kazakhstan, the prerequisites for the development of artistic imagery in the early works of Kazakh animators such as directors Amen Haidarov and Tamara Mukanova, artists Vladimir Shchukin, Flaubert Mukanov,*

A. Kasteev, B. Tabiev and A. Ismailov. Based on the analysis of the films viewed, the features of the visual language of Kazakh animators were revealed, which consist in the use of national ornaments and symbols, as well as in the creation of figurative forms reflecting the specifics of the national culture of the people of Kazakhstan. Analogies are drawn between visual arts and animation. The main artistic features of Kazakh animation are defined. The analysis of the specifics and nature of visual solutions in domestic tapes is carried out. The features of pictorial solutions in animated films of the studied period are studied. The development of animated films in the graduation papers of graduates of the Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov has been reviewed. As a result, it was concluded that animated cinema in Kazakhstan is developing in the direction of finding new plot-imaginative solutions and technical, as well as synergy with other types of art. As a result, the visual narrative component, which has an international language of communication, allows you to broadcast national values abroad. Having considered the development from orientation to global trends, there is a departure from established patterns towards authorial and experimental animation. Based on the analysis of the main stages of the development of cinematography in Kazakhstan, it is concluded that animated films created in Soviet times are a reflection of aesthetic and philosophical views formed at that time. The paper considers the specifics of Kazakh animation in the context of world animation cinema, analyzes the main visual solutions in Kazakh cartoons, concludes that it is necessary to study national cinema from the point of view of its specificity due to cultural-historical, geographical and socio-economic factors.

Key words: *animation, visual image, image, stylistics, history, culture*

Введение

Актуальность социальной и культурной среды, в рамках которой происходит рост и становление современной анимации Казахстана, претерпевала заметные изменения на фоне внешних и внутренних факторов: перестройка, распад СССР, становление Независимого Казахстана, развитие интернет-пространства и культурная глобализация. Анимация, являясь неотъемлемой частью исторического процесса, так же проходит через ряд изменений, это приводит к формированию новых направлений развития художественного языка данного вида искусства. Язык экранного повествования, как один из самых актуальных на сегодняшний день, оказывает прямое влияние как на формирование национального самосознания, так и на восприятие своей культуры в современном социуме.

Новизна. В данной статье впервые был проведен анализ и изучение истоков формирования визуальной стилистики в анимации Казахстана XX века.

Объект исследования. Объектом исследования в данной статье являются анимационные ленты конца XX века. Основанием для отбора исследуемых картин служила их роль в процессе развития художественного языка в анимации Казахстана.

Предметом исследования являются изобразительные решения в анимационных фильмах XX века.

Цель статьи – выявление особенностей природы изобразительных решений в казахстанских анимационных фильмах за исследуемый период.

Для ее достижения предполагается решение следующих научно-исследовательских задач:

– обозначить особенности и главные течения в процессе трансформации художественного языка анимации в Казахстане;

– представить специфику художественных решений в анимационных фильмах, доминирующих в исследуемый период;

Методология. В статье проводится анализ специфики визуальной культуры анимационных фильмов Казахстана, проводятся аналогии между анимацией и другими видами визуального искусства. Рассматривается визуальная культура Казахстана в контексте культурной идентичности на примере анимационных фильмов.

Основная часть. Казахстанская анимация занимает важное место в киноиндустрии на сегодняшний день. Истоки ее становления зародились в 1960-х годах, в тот период шел значимый процесс собственных технологий и характерных для региона визуальных образов. В отечественной анимации 1960–1990 годов формировалось свое направление художественной выразительности, которое впоследствии нашло почву для зарождения современной школы казахской анимации. Анимационные картины того периода характеризуются самобытным языком повествования, визуальные образы той поры формировались на осмыслении традиций и национальной культуры региона, изобразительного и прикладного искусства. Сильнейшее влияние работ того периода прослеживается в современных мультфильмах по сей день.

Важнейшей стороной психологического восприятия анимационных лент является эмоциональный отклик зрителя, основанный на визуальных экранных образах, что в некотором смысле является первоначалом человеческой природы. «Воздействие в первую очередь на эмоции человека — это психофизиологическая характеристика контакта зрителя с кинозрелищем». Чем более народное начало, построенное на традиционных культурных особенностях, носит анимационное произведение, тем большее эмоциональное воздействие оно имеет на аудиторию.

В анимации изображение служит важнейшим элементом для всей повествовательной структуры. Как говорил Норштейн: «Изображение – функция действия». Анимация в свою очередь целиком построена на действии. От того художники основательно подходят к выбору стилистических

приемов для будущей картины. При том, что анимационные фильмы обладают в достаточной степени условностью повествовательного языка, «образ мира в кино – всегда попытка понять и по-своему объяснить мир, нас окружающий, но всякое объяснение мира есть сообщение. Оно кем-то вызвано и кому-то адресовано».

На первых этапах формирования анимационной индустрии Казахстана мультипликаторы создали плеяду картин, отвечающих визуальным традициям национальной культуры. Создатели стремились приспособить опыт предыдущих поколений к репрезентации сюжетов на экране. Таким образом, анимационные картины Казахстана, стоящие у истоков развития данного искусства, следует рассматривать в тесной связи с первоосновой формирования стилистических решений в данных лентах.

Первым Казахстанским мультфильмом, снятым в Казахстане, стала лента «Почему у ласточки хвост рожками» Амена Хайдарова. С распадом СССР анимационный цех на «Казахфильме» ушел на консервацию более чем на 10 лет. Таким образом, за основу формирования казахской анимации в данной статье рассматривается именно период с 1967 по 1993 гг. Аниматограф в то время проходит через ряд ощутимых изменений, меняется подход к финансированию лент, к производству и технологическим аспектам, а так же претерпевает изменения и его образная структура. Это закономерно сформировало ряд тенденций, по которым развивалось визуальное пространство анимационных фильмов в Казахстане. Потому чрезвычайно важно исследовать данный период на предмет характерных особенностей визуальных решений в лентах Казахстанских аниматоров.

Камилла Ли писала: «И все-таки в синтезе искусства рисованного фильма главным и его основной базой является изобразительное искусство. Без понимания его специфики, без длительного личностного переживания его глубинных закономерностей Амену Абжановичу Хайдарову не удалось бы в кратчайший срок комплексно освоить особенности и проблемы мультипликационного кино».

Историю развития анимации в странах бывшего Советского Союза, в том числе и Казахстана, неверным будет рассматривать в отрыве от общего политического контекста того времени. Влияние государственного аппарата СССР на специфику культуры и свободу творческого выражения растянулось на многие годы.

В 1933 году в Москве прошел фестиваль американских мультфильмов, в рамках которого советские мультипликаторы познакомились с мультфильмами Уолта Диснея. Зрители и руководство страны были впечатлены увиденными картинами и творчество этой студии было выбрано советским правительством как канон для советских аниматоров. По словам Федора Хитрука, правило было таким: «Делай все, что говорит Дисней».

С появлением Союзмультфильма в 1936 году анимация встала на поток, а маленькие студии окончательно пропали из поля зрения. С 1930-х до

1960-х годов в СССР не было снято ни одного мультфильма, который не был бы ориентирован на маленьких зрителей. Художественная культура послевоенного Казахстана развивалась в рамках требований идеологии КПСС и социалистического реализма. Ее цель и задачи заключались в отображении как прошлого, так и современной действительности с высоты социалистических идеалов.

Лишь с началом 1960-х годов и приходом «хрущевской оттепели» в советской мультипликации наступает время перемен. Художники получили относительную свободу, стали активно экспериментировать с тематикой работ, с их стилем и жанровыми особенностями. На фоне разрушения прежнего, коллективного миропорядка, происходит индивидуализация сознания и быта, новые художественные тенденции в детском кинематографе. Акценты смещаются с коллективного единообразия на мир отдельного человека или целого народа. Анализируя этот период, В. Трояновский замечает: «... "человек оттепели" обновляет прежнюю коллективную веру, чтобы она стала гарантией личной свободы». Тогда же стали рождаться новые приемы передачи смыслов через художественные образы. Массовая культура и индустрия развлечений укоренилась в формах вместе с ощутимым влиянием Запада. Это было время затруднительного, но расцвета, открытия новых имен.

В начале 60-х годов в советском мультипликационном кино начинается процесс обновления образной и пластической основы мультфильма, расширение тематики и жанровых форм. Художники интенсивно экспериментируют, открывают новые приемы концентрации мысли в образе, обращаются к современным техникам и материалам.

С формированием основ анимационного искусства в Казахстане, стремящегося говорить со зрителем путем выразительного изобразительного языка подвижных экранных образов, пластических форм образовалось новое пространство кинокадра. В его начало легла не одна лишь сюжетная фабула, а преобразование выразительных средств с целью передачи атмосферы и повышения образной выразительности. В новом виде искусства главенствующее место занимал синтез сюжета и изобразительного решения, которым пользовались художники анимации.

Развитие анимации того периода было связано с целым рядом особенностей. На первом этапе становления нового для Казахстана экранного искусства – анимации – начинающие специалисты сталкивались с рядом трудностей, касающихся не только ограничений в техническом оснащении, но, что критичнее, они сталкивались с недостатком теоретической и практической базы. В 1960-х годах на студии «Казахфильм» не было ни мультиплекса, ни специалистов, ни оборудования, для полноценной деятельности. Выпускнику ВГИКа и первому Казахстанскому режиссеру анимации – Амену Хайдарову приходилось с нуля открывать для себя все технические тонкости нового искусства и интегрировать местных художников в тонко-

сти нового ремесла. В это же время, за недостатком технического оснащения, но весомой базой мастеров изобразительного искусства, отечественные аниматоры делали акцент на поиске новых выразительных возможностей для своих произведений.

Ввиду того, что Амен Хайдаров являлся долгое время единственным сведущим в вопросах анимации специалистом, представление о первом периоде Казахстанской анимации связано с его творческой деятельностью и носила характер сугубо авторской работы. Однако это позволило сформировать школу анимации Центральной Азии и плеяду мастеров, способных продолжать начатое мастером.

Важным свойством, охарактеризовавшим анимацию в Казахстане, служит то, что для начинающих художников-аниматоров, с энтузиазмом погрузившихся в новую для себя сферу, анимация была в первую очередь искусством, нежели ремеслом, так как в силу своей неизученности представляла собой пространство для проб, ошибок и экспериментов. Поэтому выпускаемые мультфильмы периода 1960–1990 гг. носили исключительно авторский почерк, индивидуальный характер и выразительные особенности.

В исследуемый период большое количество экранного материала как в повествовательном, так и в изобразительном ключе было ориентировано на советскую идеологию. Даже когда речь заходит о детском кино, материале, наиболее аналогичном анимации с точки зрения целевой аудитории, зритель имел дело с инструментом государственной пропаганды.

Аниматоры стремились ориентироваться на фольклорную тематику в своих работах. Одна из причин, по которой эта область особенно актуализировалась в исследуемый период, как предполагают западные исследователи, заключается в том, что фольклорные мотивы вывели мультфильмы за рамки советской цензуры. Фольклор не имел прямого отношения к идеологии, следовательно, обращался в первую очередь к человеческой природе, а не к политической повестке. Он был вне контроля государства, потому что опирался на национальное наследие, обладает вневременным качеством, преподавая детям уроки, которые считаются актуальными на протяжении многих веков. Следовательно, анимационные фильмы могли прививать детям универсальные моральные ценности. Анимация 90-х годов в первую очередь связана с возвратом в сферу частной жизни, к религиозно-духовной проблематике. Наряду с повествовательной формой экранного ряда, на первый план выходят выразительные элементы, создающие внесюжетную поэтическую атмосферу.

Уже в первые годы своего существования, несмотря на некоторую гиперболизацию характерных элементов, мультипликация создала ряд произведений, выделяющихся своей приверженностью принципам национальной культуры. Режиссеры старались осмыслить вековые национальные традиции, развивать возможности анимации в воспроизведении реального

мира. Казахская культура неоднократно сталкивалась с различными влияниями, как западными, так и восточными. В большинстве случаев происходило вполне осмысленное заимствование иных изобразительных традиций в аниматографе.

Характерной особенностью казахстанской анимации являлось то, что первые ее пионеры пришли не из кинематографа, как в большинстве других регионов, а из изобразительного искусства, это были художники.

При работе с литературными текстами, служившими основой для фабульного ряда анимационных произведений, художники не просто создавали подвижные иллюстрации, но имели направленность передать текст путем ассоциативно-образного ряда, отражая атмосферу и дух произведения, его настроение. При подобном подходе к повествовательной специфике анимационных произведений на первый план выходит чувственное отражение литературного первоисточника, его художественная интерпретация. Так, связь готового анимационного произведения с литературным первоисточником становилась не только лишь сюжетной, но в первую очередь – ассоциативной.

Одним из ярких примеров подобного отношения к тексту является мультфильм А. Хайдарова «Почему у ласточки хвост рожками». В основу фильма была положена история казахской народной сказки, давшая материал драматургической конструкции. Сказка в силу своих особенностей, обладает широким спектром возможностей для наполнения ее богатством пластических мотивов, позволяя в полной мере проявить творческий подход художника. Сказки, как основу для драматургии фильмов, А. Хайдаров использовал в большинстве своих экранных работ.

При работе с обширным материалом народных сказок режиссер и художник своими работами заложил новый для страны язык анимационного кино. Такие работы как «Почему у ласточки хвост рожками», «Аксаккулан», «Кисточка», «Прозрение», отображают не только лишь фабулу сюжетного повествования, но так же и мудрость, заложенную в визуальные образы, сатирический комментарий, противостояние добра и зла обретает в его работах наглядность, что является важнейшим элементом для детского восприятия. Все это создавалось путем грамотно подобранных образов, за основу художник брал персидские миниатюры, из которой мастер заимствовал «наложение перспектив», что создавало ощущение трехмерного пространства при плоскостном изобразительном решении. В связи с точным и изящным решением ведущих персонажей и художественного пространства анимационного фильма авторы добились яркой экранной зрелищности и выразительности пластических образов. Титры также выполнялись с ориентиром на характер восточной вязи и природных мотивов, что делало анимационное произведение целостным с художественной точки зрения, от начала до конца.

В 1969 году Хайдаров экранизировал казахскую сказку «Хвостик». В качестве художника-постановщика пригласил Владимира Щукина, закончившего Художественное училище в городе Ярославле, а затем ВГИК, факультет мультипликации. Его художественные приемы отличались яркой гротесковостью, профессиональным умением стилизовать не только персонажи, но и среду, в которой они действуют. Так же изобразительный материал вобрал в себя не только наработки художников-мультипликаторов, но и прикоснулся к казахстанской живописи, которая в те времена характеризовалась прямым обращением к образу земли, к пейзажам первых художников А. Кастеева, Б. Табиева и А. Исмаилова. «Через созданный ими образ природы с неизменными сценами из жизни ее людей формируется лирико-эпическая интонация станковой картины Казахстана 1950-х годов». За счет тесной связи с отечественной живописью пейзажные решения казахстанских аниматоров при лаконичном решении среды, обладают высокой степенью образной полноты. Зритель при подобном подходе оказывается более открытым к восприятию визуального языка, исходя в большей степени из личностных переживаний и интерпретации образов. Как отмечает И. Евтева, «фольклорный материал отражает совершенно однозначное понятие – систему, которая образована из совокупности традиционно изобразительного (карикатура) и традиционно литературного (притча) жанров...».

Обладая возможностями экспериментировать как с точки зрения технологий и техник производства, так и с точки зрения жанрового разнообразия, аниматоры все больше расширяли для себя творческие границы этого вида искусства. Принципиально новым с этой точки зрения подходом обладал мультфильм режиссера Тамары Мукановой и художника Флобера Муканова «Шелковая кисточка», который стал одним из первых казахстанских мультфильмов, выполненных в технике кукольной анимации. С художественной точки зрения данная работа отличается высокой степенью выразительности кукол.

Первый казахстанский аниматор, использовавший в создании визуального образа кукол, Флобер Муканов, учился на сценографа во ВГИКе и на момент создания «Шелковой кисточки» успел поработать с советским аниматором Федором Хитруком. Кукольная анимация требовала от создателей крепкого навыка работы с цветовой гаммой, лаконичных форм и точных образов, поскольку сам персонаж в истории создавался из тех же материалов, что и пространство кадра, а это требовало немалой осторожности в разработке планов.

В кукольной анимации герои, задние фоны, реквизит должны были быть в тесной связи друг с другом, обладать одним характером, настроением с целью создания единого образа. Сближение колорита ленты, использование природных материалов – дерева, войлока, натуральных тканей – создавали яркий образ казахстанского культурного кода. Фильм привлекает единством киноязыка и общей изобразительной культурой. В те годы

управление Госкино СССР информировало, что мультфильм «Шелковая Кисточка» киностудии «Казахфильм» закупило больше сорока стран.

Работы, созданные в это время, являются призёрами конкурсов и участниками международных фестивалей, что дает уверенность в обновлении языка национальной мультипликации. Анимация отходит от тенденции нести воспитательно-идеологическую функцию и вскрывает глубокие темы, которые до этого скрывались за ширмой притч и сатирических историй. Так возникает метафорическая усложненность в данных работах с целью избежания традиционной для соцреализма прямолинейности. В художественных образах, на смену детской наивности и яркости, приходят темы, затрагивающие темную сторону реальности, аниматоры затрагивают темы смерти, одиночества, жестокости. Стремление к отражению реальной телесности выражено в появлении на экране как имитации фактур, так и в применении во время съемок тканей, кружев, шерсти.

Заключение

Анимационное искусство, основным повествовательным элементом которого является экранное изображение, имеет обширное влияние на формирование культурного кода населения, начиная с раннего детского возраста. Визуальная повествовательная составляющая понятна на межкультурном уровне общения, что позволяет транслировать национальные ценности зарубежом. Сохраняя богатство традиционных мотивов в изобразительном решении, анимация становится неким проводником в медиaprостранстве.

Исследование синтетической особенности анимационного искусства вместе с новейшими тенденциями анимационной индустрии позволяет сделать вывод о том, что анимационное искусство в дипломных работах выпускников КазНаи им. Т. Жургенова развивается в направлении поиска новых, наиболее неожиданных сюжетно-образных решений и технических, интеграции с другими видами искусства. Их развитие берет начало с ориентации на наиболее популярные тенденции в мировой анимации, такие как работы студии «Дисней» и «Пиксар». Однако с течением времени становится очевидным уход от устоявшихся клише в сторону авторской анимации, на что повлияло успешное развитие данного направления. На сегодняшний день в эпоху глобализации крупные студии все чаще склоняются привлекать к работе над своими проектами победителей и участников различных фестивалей независимой анимации с целью заинтересовать свою зрительскую аудиторию новыми визуальными и повествовательными решениями.

Связь поколений в анимации является немаловажным аспектом при формировании нового пласта ее развития. Являясь молодым видом искусства, анимация строит свое повествование, опираясь на методики, приемы и выразительные средства старых мастеров, видоизменяя и преобразуя их.

Для понимания, в чем заключаются основные художественные особенности казахстанской анимации, проанализирована ее специфика и природа визуальных решений в отечественных лентах.

Казахстанская анимация периода с 1967 по 1993 гг. стремилась сформировать на экране крепкие визуальные образы на основе наработок своих зарубежных коллег и особенностей национального искусства. Художники стремились говорить через знакомый зрителям национальный колорит с целью достижения более эмоционального отклика на происходящие по сюжету события. Казахские аниматоры в качестве основного повествовательного элемента использовали именно образную стилистику, пластические формы и нетривиальные изобразительные решения, что помогало сформировать характерную для региона, узнаваемую стилистику. Казахстан одним из первых среди тюркских стран ярко и образно выразил себя языком анимации.

Источники и литература

1. Солтани С.Х. Традиции национальной культуры и современные компьютерные технологии в анимационном искусстве / С.Х. Солтани. – 2003. – С. 9.
2. Норштейн Ю. Снег на траве / Ю. Норштейн // Искусство кино, 1999. – № 9, 10.
3. Лотман Ю. Диалог с экраном, 1994 г.
4. Киносправочник «Кто есть кто». – Алматы, 2003.
5. Giannalberto Bendazzi «Animation - A World History», volume 2.
6. Трояновский В. Человек оттепели / В. Трояновский // НИИ киноискусства. – М. : «Материк», 1996. – 262 с.
7. Волков А.А. «Художники советского мультфильма» / А.А. Волков. – 1978. – С. 12.
8. Кривуля Н. Основные тенденции авторской анимации России 60-90-х годов / Н. Кривуля. – 2001. – С. 100.
9. Евтеева И.В. Процессы жанрообразования в советской мультипликации 60-80-х годов. От притчи — к полифоническим структурам / И.В. Евтеева. – 1990. – С. 9.
10. Муканова Т. «Удивительный мир анимации в Казахстане» / Т. Муканова. – 2016.
11. Кобжанова С.Ж. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930–1980 годы) / С.Ж. Кобжанова.

Transliteration

1. Soltani S.H. Tradicii nacional'noj kul'tury i sovremennye komp'juternye tehnologii v animacionnom iskusstve / S.H. Soltani. – 2003. – P. 9.
2. Norshtejn Ju. Sneg na trave//Iskusstvo kino / Ju Norshtejn. – 1999. – № 9, 10.

3. Lotman Ju. Dialog s jekranom / Ju Lotman. – 1994.
4. Kino-spravochnik «Kto est' kto». – Almaty, 2003.
5. Giannalberto Bendazzi «Animation – A World History», volume 2.
6. Trojanovskij V. Chelovek ottepeli//NII kinoiskusstva. – M. : «Materik», 1996. – P. 262.
7. Volkov A.A. «Hudozhniki sovetskogo mul'tfil'ma» / A.A. Volkov. – 1978. – P. 12.
8. Krivulja N. Osnovnye tendencii avtorskoj animacii Rossii 60–90-h godov / N. Krivulja. – 2001. – P. 100.
9. Evteeva I.V. Processy zhanroobrazovanija v sovetskoj mul'tiplikacii 60–80-h godov. Ot pritchi – k polifonicheskim strukturam / I.V. Evteeva. – 1990. – P. 9.
10. T.Mukanova. «Udivitel'nyj mir animacii v Kazahstane», 2016 g.
11. Kobzhanova S.Zh. Mirovye hudozhestvennye tradicii v razvitii zhivopisi Kazahstana (1930–1980 gody) / S.Zh.Kobzhanova.

АКТЁР ТЕАТРА И КИНО ЗИКИР МУХАМЕДЖАНОВ (1921–2012)

*Хамидова Марфуа Азизовна,
доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник
Института искусствознания Академии Наук Узбекистана*

*Хмыров Алексей Владимирович,
докторант Государственной консерватории Узбекистана,
заместитель директора по УВР филиала «Всероссийского
государственного института кинематографии
им. С.А. Герасимова» в городе Ташкенте
zvurej.dij.ok@mail.ru*

***Аннотация:** Настоящая статья посвящена творчеству Народного артиста СССР, Героя Узбекистана, выдающегося актера театра и кино Зикира Мухамеджанова, создавшего около 300 радио и экранно-сценических образов, оставивших незабываемый след в истории национальной культуры Узбекистана.*

***Ключевые слова:** драматическая сцена; спектакли; радиоспектакли; дубляжи, кинофильмы; характер; экранный герой; историческая фигура; анализ; творческий поиск; галерея образов.*

THE ACTOR OF THEATER AND CINEMA ZIKIR MUKHAMEDJANOV (1921–2012)

*Marfua Azizovna Khamidova,
doctor of art history, professor, Leading Researcher Institute
of Art Studies Academy of Sciences of Uzbekistan*

*Khmirov Aleksey Vladimirovich,
doctoral student of the State Conservatory of Uzbekistan,
Deputy director of the branch of the All-Russian State Institute
of Cinematography named after S.A. Gerasimov in the city of Tashkent
zvurej.dij.ok@mail.ru*

Abstract: *This article is dedicated to the work of the outstanding actor of the theater and cinema, hero of Uzbekistan, honored artist of the USSR Zikir Mukhamedjanov, who played more than около 300 roles, leaving a bright mark in the history of national culture of Uzbekistan.*

Key words: *drama troupe; script material; directing; interpretation of the image; character; stage hero; screen hero; historical figure; analysis; generalization.*

Народный артист СССР, Герой Узбекистана Зикир Мухамеджанов, создавший на сцене, телеэкране и радио несчетное число художественных образов, прожил долгую, насыщенную богатыми впечатлениями и событиями творческую жизнь с ее смелыми поисками на фоне социальных перемен своего времени, исполненных и потерь, и счастливых откровений, и обретений.

С детства проводя время в школьном драматическом кружке, разучивая стихи и небольшие роли из детских пьес, он, увлеченный развитием сюжетных линий, пластикой и патетикой сценических и экранных образов, ловко пробирался сквозь толпу людей в кинозалы и зрительный зал Театра имени Хамзы, поскольку детей на вечерние показы не пускали. Мечтавший о театре и кино молодой человек свои первые шаги на этом поприще начал с массовок и эпизодических ролей в театральной труппе, где трудились выдающиеся актеры Аброр Хидоятлов, Шукур Бурханов, Алим Ходжаев, преподававшие ему уроки сценического мастерства [1, с. 55].

В годы Великой Отечественной войны Зикир Мухамеджанов работает в эвакуированном в Ташкент из московских Химок авиазаводе, внося свой личный вклад в оборонную промышленность страны.

В 1945–1949 годы учится в Ташкентском театрально-художественном институте имени А.Н. Островского, где преподавали известные деятели искусства России А. Гинзбург, М. Рубинштейн, М. Григорьев, уроки которых стали фундаментом, на котором базировалась вся последующая творческая деятельность актера театра и кино.

Отсюда, вероятно в последующем и на сцене, и на экране галерея неповторимо самобытных, убедительных в логике развития персонажей, вызывающих острое сопереживание зрительного зала.

Это исторические фигуры: Темур Малик («Джалалиддин Мангуберды») М. Шейхзаде (1944); Фуркат («Фуркат») Б. Авазова, Т. Ходжаева (1959); Хамза («Хамза») К. Яшена, А. Умари А. Гинзбурга (1960); Абдулатиф («Мирзо Улугбек») М. Шейхзаде (1960–1961); Крез («Тумарис») С. Сирожиддинова (1990) и др. То есть разные судьбы, разные решения, что держит зрителей в состоянии эмоционального напряжения, вызывая то гнев и возмущение, то слезы сочувствия и радости.

Художественно убедительно высказавшись в лицах крупных исторических фигур, З. Мухамеджанов с большим интересом подошел к героям западноевропейской и русской классики: Кассио, Лодовико («Отелло»), Горацио, Лаэрт («Гамлет»), Бенволио («Ромео и Джульетта»), Октавий Цезарь («Юлий Цезарь»), Герцог Корнуэльский («Король Лир») В. Шекспира; Фердинанд («Коварство и любовь»), Роллер («Разбойники»), Граф Берли («Мария Стюарт») Ф.Шиллера; Шпекин («Ревизор») Н. Гоголя; Миловзоров («Без вины виноватые»), Борис («Гроза»), Крутицкий («На каждого мудреца довольно простоты») А. Островского и др.

С каждым из персонажей актер ищет общий язык, наблюдая, размышляя о жизни и смерти, о вечном и преходящем, о трусости, подлости или отваге; призывая и зрителя задаться этими же вопросами и находить на них ответы, прежде всего в самом себе.

Потому его герои находили понимание публики, захваченной живыми страстями, конфликтами интересов, уроками жизни, звучащими из уст носителей добра, справедливости, что задевало глубоко таившиеся в человеке болезненные струны его бытия, что он и уносил с собой, будучи благодарен театру за бесценные и счастливейшие откровения.

В списке ролей Зикира Мухамеджанова Ромеш, Нолинакха («Дочь Ганга») Р. Тагора; Синтаро («Украденная жизнь») К. Моору; Альенде («Я верю в Чили») Б.Чичкова; Уразбай («Абай») М. Ауэзова, П. Соболева; Байтемир («Тополек мой в красной косынке») и Едигей («И дольше века длится день») Ч. Айтматова и т. д. – еще целая галерея уникальных человеческих судеб и характеров, проявившихся в разных жизненных ситуациях. Его Нолинакха («Дочь Ганга»), удостоенный премии Джавахарлала Неру, в данной связи не исключение.

Воспитанный в разноязычной среде, где местная молодежь успешно сотрудничала с носителями русского языка (режиссерами В. Витт, Н. Ладыгин, Е. Амонтов, М. Рубинштейн, А. Гинзбург, С. Чубайс, С. Каприелов; художниками С. Миленин, В. Уфимцев, И. Вальденберг, Д. Ушаков, Г. Юнгвальд-Хилькевич, Г. Визель, Г. Брим, И. Глазунов, Л. Конрад, А. Жибоедов, Р. Туманков и др.), Зикир Мухамеджанов успешно справлялся со своими задачами [2, с. 123].

Его герои – это люди далеко непростой судьбы, со своими заботами, радостями и печалью, сильной и слабой волей, человеческими достоинствами и пороками, борьбой за лучшую жизнь, за правду и идеалы, оставившие яркий след в памяти зрителей.

Работа З. Мухамеджанова в кино началась с дубляжа, где он добился больших успехов благодаря богатым интонационным краскам голоса, который менялся – от мягкого, мелодичного, сердечного, доверительного до жесткого, утвердительно-перекричного, передавая состояние персонажей во всей эмоционально-смысловой насыщенности. Обладая тонким актерским чутьём, слухом и звуковой памятью, он абсолютно точно выстраивал речевую партитуру каждой отдельной роли. Голос З. Мухамеджанова не только органично сливался с оригиналом, но и интонационно обогащал его содержание. Достаточно было только слышать речь киногероя, как его образ возникал перед глазами.

И каждое появление З. Мухамеджанова на экране, благодаря блестящим актерским находкам того ценного, что таилось в глубине материала, превращалось в событие. В числе первых его работ в кино: Атабаев в фильме «Второе цветение» (автор В. Крепс, режиссер Л. Файзиев, 1959), Исмаилджан в «Птичке-невеличке» (автор А. Каххар, режиссер Л. Файзиев, 1961).

1960-е годы в творческой биографии З. Мухамеджанова примечательны появлением двух выдающихся кинообразов: Максуда в фильме «Одержимый» (сц. И. Султанов, реж. З. Сабитов, 1965) и центрального героя в фильме «Генерал Рахимов» (сц. К. Яшен и З. Сабитов, реж. З. Сабитов, 1967) [3, с. 3].

Совестливый, честный и глубоко верующий Максуд, водрузив на спину громоздкую лестницу, тяжело двигается к месту казни проявившего непокорность бандитам односельчанина, чтобы его тело снять с виселицы и придать земле. На глазах у перепуганной толпы Максуд, проявив бесстрашие и мужество, совершает поистине героический поступок, проложив путь к свободе от духовного и физического рабства.

Генерал Сабир Рахимов – еще одна серьезная победа актера, ставшая результатом его долгих и мучительных поисков, сомнений, переживаний. Поскольку речь шла о герое Великой Отечественной войны – реальной фигуре, приблизившей своими подвигами День Победы. Простой на вид человек в генеральском обмундировании тщательно обдумывает ход военных действий, прорабатывает тактические и стратегические задачи ведения боя, не забывая о ценности жизни солдат-новобранцев, еще совсем юных, не обстрелянных, проявляя о них поистине отеческую заботу. Он всегда рядом с боевыми офицерами и солдатами и вместе с ними в числе первых рвется в бой. Есть сцены, которые не могут не вызвать слез, глядя на живые, излучающие доброту и сопереживание глаза Сабира Рахимова, готового защитить каждый отрезок земли, закрыть своим телом каждого бойца, оказавшегося под вражескими обстрелами; помочь раненому, накормить голодного, поддержать уставших и вселить в них веру в победу.

Главная его задача – победить врага, не жалея ни сил, ни здоровья. Теплый, искренний, обаятельный, он приковывает к себе внимание зрителей. Решительный, убедительный – вызывает уважение и доверие, символизируя образ советского героя-победителя.

Джунаидхан З. Мухамеджанова в фильме режиссера К. Ярматова «Далекие близкие годы» по сценарию М. Мелкумова (1976), – натура сложная, противоречивая и подозрительная. Ему не откажешь в жестокости, мстительности, но и в силе характера. Не откажешь также в уме, осторожности и наблюдательности. Он способен увлечь противника своими убеждениями и «правилами жизни», в то же время может и сам поддаться обаянию человека, которое дорогого стоит. Скрытый умысел хана проявляется в оборотах речи, пронзительном взгляде ...

А передать всё это под силу актеру исключительно глубокого, аналитического склада ума.

В числе кино удач З. Мухамеджанова: старик в фильме «Шум бола» режиссера Д. Салимова (авторы Ш. Аббасов и А. Наумов, 1977); Юсуф в фильме «Али-баба и сорок разбойников» Л. Файзиева (авторы Б. Сааков, П. Бакши, 1979).

В картине Ш. Аббасова «Огненные дороги», снятой по сценарию К. Яшена и С. Привалова (1986), З. Мухамеджанов сыграл роль Джадида – представителя прогрессивных кругов Туркестанского общества, проводящих в жизнь просветительские идеи. В данном случае актеру даже не было необходимости «играть». Поскольку режиссер хорошо знал, что делает, избрав именно его на эту роль. От природы мягкий, интеллигентный человек высокой культуры со своими гражданскими убеждениями как нельзя точно соответствовал образу своего героя не только внешне, но и внутренне. И это стало одним из решающих факторов успеха киноленты, приковавшей к себе внимание миллионов зрителей.

Даже в эпизодических ролях, в том числе в фильмах «Маленький табиб» – сценариста и режиссера З. Мусакова (1999), «Дилхирож» режиссера Ю. Розикова, по сценарию Э. Аъзама (2001), З. Мухамеджанов сумел выразить трогательные до глубины души, волнующие чувства и мысли.

Экранная жизнь З. Мухамеджанова продолжается и на телевидении, в частности, в ролях Улугбека («Сокровища Улугбека» А. Якубова, реж. М. Юнусов, 1973); Рыцаря («Скупой рыцарь» А. Пушкина, реж. Х. Кахрамонов, 1977); Хусейна Байкары («Навои» Айбека, реж. М. Юнусов, 1982) и др. [4, с. 37].

Что касается Улугбека в исполнении З. Мухамеджанова, то он проглядел в своем сыне убогий внутренний мир, преисполненный ханжества, жажды власти и богатства, ненависти к собственному отцу; упустил в Абдулатифе главное – его душу, не дал взрастить в нем ростки веры, добра и любви к ближнему. И в этом отец винит, прежде всего, самого себя, ищущего правду, смысл и гармонию в звездах, а не на земле, рядом с собственным чадом.

Было очевидно, что Улугбек предчувствовал свою скорую гибель. Однако то, что смертельный удар в спину нанесет собственный сын, он, великий ученый, проникший в тайны небесных тел, всепрощающий во всей своей благородной человеческой сути, не мог даже предположить.

И эта линия четко просматривается в поведении Улугбека, оказавшегося, с одной стороны, под прицелом реакционных сил общества, а с другой – под градом мучительного самобичевания, что гораздо больнее и драматичнее, нежели внешняя борьба героя со своими противниками. Все эти качества убедительно донесены актером З. Мухамеджановым.

На ТВ зритель увидел Хондамира в исполнении З. Мухамеджанова («Бабур» П. Кадырова, в постановке М. Юнусова, 1992); Фархада («Клевета» Шукрулло, в постановке С. Бабаева, 2002) и других персонажей, свидетельствующих о широте актерского диапазона и творческой жизнеспособности художника – мастера, прекрасного в своих стремлениях служить искусству, познавать людей и окружающий мир с его великими тайнами и уроками.

Жизнь З. Мухамеджанова – и творческая, и личная – это большая, красочная книга, каждая страница которой есть удивительный рассказ о необыкновенно интересном, добром, благородном и уникальном человеке, который привлекал своей мягкостью и интеллигентностью при глубине и масштабности знаний; сдержанностью и стеснительностью при удивительной силе воли и твердости характера; скромностью при всенародном признании его актерского гения.

До сих пор (и это будет еще долго-долго!) не выходят из памяти герои З. Мухамеджанова, которые волнуют своей верой и правдой. Актер и прошлого, и настоящего, и будущего, он несет в себе свет добра, любви и доверия к человеку, делая его жизнь исполненной простых человеческих радостей.

Источники и литература

1. Абдусаматов Х. Саҳна сардори / Х. Абдусаматов. – Тошкент : Шарқ, 2003. – 254 с.
2. Асрга тенгдош театр. – Тошкент: Зар қалам, 2014. – С. 122–125.
3. Фархади Р. Многогранный талант / Народное слово // Р. Фархади. – 1992. – С. 3–4.
4. Фельдман Я. Зикир Мухамеджанов / Я. Фельдман // Театр. – 1978. – № 2. – С. 35–40.

References

1. Abdusamatov H. Saḡna-sardori / H. Abdusamatov. – Toshkent : Sharq, 2003. – P. 254.
2. Asrga tengdosh teatr. Toshkent: Zar qalam, 2014. – P. 122–125.
3. Farhadi R. Mnogogrannyj talent / Narodnoe slovo // R.Farhadi. – 1992. – P. 3–4.
4. Feldman Ja. Zikir Muhamedzhanov / Ja. Feldman // Teatr. – 1978. – № 2. – P. 35–40.

КИНЕМАТОГРАФ И «ПРЕКРАСНОЕ ДАЛЕКО»

Шеметова Татьяна Николаевна,

кандидат культурологии, доцент режиссуры кино, телевидения и мультимедиа, член Союза кинематографистов Российской Федерации, доцент Иркутского филиала ВГИК им. С.А. Герасимова

Аннотация: *Статья посвящена возрастанию технической сложности кинематографа. В результате внедрения новейших медиа-технологий в кинопроизводство происходит модернизация кинофильма как эстетического объекта за счет усиления зрелищности. Но рост сложности всегда идет вместе со снижением эффективности: в данном случае зритель идет не на историю, а на визуальный аттракцион. В этой связи в статье предлагается гипотеза инновационного развития кинематографа как пропуск в будущее.*

Ключевые слова: *кино-мерчендайзинг, мультимедийный коллаж, медиа-культура, 3D-формат, инновация, модернизация.*

CINEMATOGRAPHY AND «THE BEAUTIFUL FAR»

Shemetova Tatiana Nikolaevna,

candidate of Cultural Studies, Associate Professor of Film, Television and Multimedia Directing, member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation, Associate Professor of the Irkutsk branch of VGIK named after S.A. Gerasimov

Annotation: *The article is devoted to the increase in the technical complexity of cinema. As a result of the introduction of the latest media technologies in film production, there is a modernization of the film as an aesthetic object due to the enhancement of entertainment. However, an increase in complexity always goes hand in hand with a decrease in efficiency: in this case, the viewer goes not for history, but for a visual attraction. In this regard, the article proposes a hypothesis innovative development of cinema as a pass to the future.*

Keywords: *cinema merchandising, multimedia collage, media culture, 3D format, innovation, modernization.*

Попытка поразмышлять на тему кинематографа и прекрасное далеко ставит вопросы разные и даже противоречивые: какое будущее ждет кинематограф и есть ли будущее у кинематографа в том виде, в каком он существует сейчас (имеется в виду кинематограф как автономное искусство)? И далеко ли это «прекрасное далеко»?

Первая тенденция, которую можно сейчас определить, – это переход от кинофильма как отдельного и самостоятельного эстетического объекта к, условно назовем, многослойному продукту. Вместе с собственно кино-

фильмом на рынок выходит сопутствующая продукция – мерчендайзинг (merchandising), а именно: официальные сайты и странички в социальных сетях, посвященные фильму; книги, раскраски, видеоигры, ресурсы с дополнительными материалами, персонажи фильмом в виде кукол и т. д. Мерчендайзинг способствует, в свою очередь, идее производства всевозможных сиквелов и приквелов, опять же снабженных дополнительной информацией.

Любой крупнобюджетный проект, претендующий на статус события в киномире, кроме официального сайта обрастает сайтами поклонников в самых разных частях света, которые взаимодействуют по принципу общающихся сосудов.

Например, очень трудно подсчитать, какое количество сайтов и страничек во всемирной паутине посвящено фильму Джеймса Кемерона «Аватар» (2009), который одним из первых изменил мир кинематографа в сторону безусловных компьютерных технологий.

Авторами фильма был создан подробный двухчасовой документальный рассказ о том, как создавался фильм в технологии Motion capture, проектировались пейзажи Пандоры и как изобретался язык жителей этой планеты на'ви.

Следующим слоем в дополнение к фильму была печатная продукция: в 2009 году вышла 224-страничная книга «Avatar: A Confidential Report on the Biological and Social History of Pandora». Это книга-путеводитель, написанная Марией Вильгельм и Дирком Мэтисоном, представляет собой все собранные людьми материалы о Пандоре и ее обитателях. Как «Аватар. Иллюстрированный путеводитель», данная книга была издана в России «Азбукой-классикой» в переводе Ольги Ратниковой. Также в октябре 2010 года Abrams Books выпустило 272-страничную книгу «The Making of Avatar», в которой содержится около пятисот цветных фотографий и иллюстраций.

Еще один слой – это мультиплатформенная компьютерная игра «James Cameron's Avatar: The Game», разработанная компанией Ubisoft Montreal, которая поступила на рынок 1 декабря 2009 года

В декабре 2009 года почтовая компания Франции La Poste выпустила ограниченную серию марок по мотивам «Аватара». Выход марок совпал со всемирным релизом фильма.

В 2010 году компания Mattel выпускает серию игрушек по мотивам кинокартины. Серия включает в себя фигурки персонажей «Аватара», животных Пандоры, военную технику колонии людей. Каждая такая игрушка оснащена особым ярлыком i-Tag, который можно просканировать при помощи веб-камеры, тем самым получив доступ к уникальному интернет-контенту.

На выставке-ярмарке «New York Toy Fair» 2012 года были представлены куклы компании Tonner Doll Company в исполнении известного дизайнера Роберта Тоннера. Куклы Джейка Салли и Нейтири, ростом 56 см, имеют подвижные шарнирные тела, а хвосты крепятся на специальных магнитах. Джейк и Нейтири изготовлены из полиуретана и расписаны вручную. Ориентировочная цена за куклу была \$1000. Безусловно, такие куклы не предназначены для детей – они относятся к коллекционным и ориентированы на взрослого платежеспособного собирателя.

Подобные примеры по крупнобюджетным кинопроектам можно продолжать, что свидетельствует о целенаправленном расширении предметного поля конкретно взятого фильма за счет кино-мерчендайзинга.

Вторая тенденция – это становление современного кино мультимедийным коллажем. В нашем мире, когда экраны окружают человека повсюду – телефон в кармане, рекламные экраны на улицах, телевидение и компьютеры, всевозможные гаджеты – возникают новые практики рассказывания истории на экране, которые заимствованы из существующей медиакультуры. Для того чтобы создать образ бытующей реальности, авторы фильмов используют интертекстуальные параллели из современных медиа, таких как видео-игры или Интернет.

Одним из первых фильмов такого рода был фильм «Inception» (в отечественном прокате «Начало») 2010 года американского режиссера Кристофера Нолана (он же является и автором сценария). Сюжет фильма предлагает не только цифровую эстетику, т. е. максимальное использование современной компьютерной графики и спецэффектов, но и структуру сценария как action видео-игры, гиперинтертекстуальность Интернета и возможности компьютера в плане решения одновременно нескольких задач.

Чтобы проникнуть в самые глубокие уровни сновидения, герои применяют технику сна во сне. Это повторяет уровни компьютерной игры от простого до более сложного глубокого погружения в структуру игры-лабиринта. Одновременность происходящих различных событий во всех фазах сна, структурирующих сюжет фильма, можно сравнить с работой компьютера, где в запуске могут находиться сразу несколько программ.

Надо заметить, что «продвинутый» современный зритель, особенно молодежь, легко воспринимает такого рода сюжеты из фрагментарных историй, так как в повседневности постоянно соприкасается именно с этим типом структуры благодаря наличию мобильных устройств с веб-браузером.

Таким образом, объектное или предметное поле фильма неизбежно расширяется, а семантическое или смысловое поле – остается в принципе неизменным, подчиненным рамкам выбранной истории. Сама же история все больше структурируется под влиянием современных компьютерных технологий. Поэтому мы можем с полным правом говорить о модернизации кинофильма как эстетического объекта.

Модернизация (от франц. *modernisation*, от *moderne* – новейший, современный) – это изменение структуры в соответствии с новейшими требованиями и нормами. Интересно, что синонимом модернизации будет являться сравнительно новое слово, вошедшее в наш обиход в связи с распространением компьютерных технологий – это апгрейд (от англ. *upgrade*, от *up* – вверх, выше и *grade* – подвергаться изменениям).

Развитие кинематографа, его техническая составляющая, сейчас движется по пути модернизации, то есть апгрейда.

Под модернизацией для кинематографа мы будем рассматривать техническое усложнение во времени для достижения максимального комфорта восприятия.

Такой комфорт восприятия есть не что иное, как наив. Зритель должен погрузиться во время просмотра фильма в наивное созерцание, которое визуально и акустически приближено к естественному восприятию (объемная картинка и объемный звук). Природа наива – это доверие без вопросов и сомнений.

Реальность течет, она движется, и кино заменяет статику фотографии движением. Появляется звук, появляется цвет, с годами появляется все более усовершенствованная техника, позволяющая совместить воображение и реальность и приблизить виртуальное к действительному. Степень наива зрителя неуклонно растет.

Пожалуй первым из таких фильмов можно назвать картину Роберта Земекиса «Беовульф» 2007 года. Это – экранизация древнескандинавского мифологического эпоса о войне Беовульфе. Визуальная ткань фильма – это полностью компьютерный видеоряд, выполненный в формате трехмерной графики системы *Image Motion*. В картине впервые применена технология захвата движения и мимики живых актеров *Motion capture* (т. е. до «Аватара» Дж. Кемерона), а затем их перевод в цифровой вариант. В этом случае мир людей и мир языческих богов и чудовищ визуально уравнивается, что создает эффект полного погружения зрителя в структуру мифа.

В кинематографе техническая модернизация ведет к формированию все большего наива за счет усиления зрелищности, а не самой истории. Коммерческая составляющая производства и проката фильма несомненно это учитывает. Сегодня уже несерьезно не снимать в объемном формате 3D и не записывать панорамный звук в системе *Dolby Digital Surround*, – зритель не пойдет.

Фантастические миры, виртуальная реальность и альтернативные вселенные – привлекательные темы для кино эпохи цифровых технологий. Освободившись от всех ограничений, кинематографисты имеют полную свободу для трансформации реальности и создания впечатляющего зрелища.

Ранее этот фактор не носил столь принципиального характера для зрителя, а отдельные годы, напротив, характеризовались модой на аскетизм технических средств («новая волна», «кинематограф рассерженных»).

Например, режиссеры французской Новой волны (конец 50-х – 60-е годы прошлого века), среди которых Франсуа Трюффо, Жан-Люк-Люк Годар, Клод Шаброль, Эрик Ромер и др., в своих фильмах фокусировали внимание на человеке самом по себе, на психологизме его существования в социальном пространстве. Сюжеты строились на субъективно-индивидуальном преломлении истории через взгляд героя. Ставка делалась на развитие человеческих характеров, для которых трагедия жизни состоит в том, что каждый по-своему прав. Жизнь как опыт, как вечный эксперимент, в ходе которого каждый может и должен искать свой собственный путь, не связывая себя навязанными социально-политическими нормами.

Полнометражная лента Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959) рассказывает о событиях, происходящих в жизни двенадцатилетнего мальчика Антуана Дуанеля. Предательство взрослых и побеги Антуана стали основными сюжетными мотивами фильма. Кража печатной машинки из офиса отца и тщетные попытки ее сбыть приводят его в исправительный дом. В этом доме дисциплинированные взрослые навешивают на таких детей ярлыки: «Знаешь, кто я? – говорит Антуану новый приятель. – Я – нестабильная психопатическая личность с перверсивными наклонностями». Дуанель снова бежит – на этот раз к морю. Мальчик ищет свое место без лишних речей, рассуждений и объяснений – он просто бежит.

Сюжетика фильмов Новой волны предполагала эстетику чрезвычайно натуралистичную, почти документальную. Теперь же основная ставка идет на спецэффекты и зрелищность при минимально линейных человеческих характерах: есть добрый герой, есть злой герой.

Таким образом, современная техника уже диктует жанры и сюжеты для фильма, чтобы оптимально показать свои технические возможности: мифологические сюжеты, фантастика, фильмы-катастрофы, ужасы. Так новыми техническими средствами отрабатывается вечная проблема жизни и смерти. Но при этом исчезает психологизм человеческого существования во времени. То есть исчезает экзистенциальная основа истории, то, что сделало киноискусством.

Проблема состоит в том, что большие проекты с множеством спецэффектов продаются лучше, чем независимые фильмы, где есть только история и талант режиссера и актеров. Те герои, что сегодня по-настоящему актуальны, не всегда становятся героями кино.

Зритель, сам погруженный в ежедневные зрелища своих карманных и домашних экранов, ждет от кинематографа еще более «навороченных» зрелищ. Зритель стал заложником стремительно развивающейся техники.

Однако у каждого объекта, у каждого явления и процесса есть оптимальная точка сложности. Если мы упускаем эту оптимальную точку сложности и начинаем переусложнять, неизбежно начинается регресс. То есть все дополнительные «навороты» будут нивелировать основную функцию процесса или явления.

У каждого процесса или явления есть управляющий параметр, с помощью которого создается возможность менять ход и направление остальных процессов в системе. И этот управляющий параметр в процессе нужно отслеживать, чтобы не допустить регресса.

Например, в экономике управляющими параметрами могут быть цены, налоги, банковские проценты и различные юридические санкции. В медицине роль управляющих параметров могут выполнять те или иные лекарства. В кино таким параметром, который необходимо отслеживать, является его техническая составляющая.

На сегодняшний день для кинематографа как явления и процесса характерен подъем роста сложности связанного с развитием технического прогресса и новейших технологий – 3D, 4D, 5D-технологии: объемное изображение, атмосфера, запахи, подвижные платформы для кресел, панорамные и цилиндрические экраны и т. д. То есть кривая технической сложности стремительно идет вверх.

Но рост сложности всегда идет вместе со снижением эффективности: в данном случае зритель идет не на историю, а на визуальный аттракцион. Кино, как автономное искусство, вышло из аттракциона и может превратиться в аттракцион. Добавление технологий 4D и 5D – это модернизация и ничего более. Апгрейд в кино – это усложнение технологий, влияющих на изображение, звук и атмосферу зала (в прямом смысле). То есть воздействие фильма как искусства, без графики и объемных эффектов уже ставится под сомнение. Воздействие от самой истории снимается за счет возрастающего воздействия от визуальных и акустических эффектов.

Если усложнение ведет в регресс, то в определенной точке нужно или остановиться, или уходить в инновацию, т. е. выводить управляющий параметр на иной физический уровень.

Инновация – понятие радикальное. Инновация – это не всякое новшество или апгрейд, а только такое, которое серьезно повышает эффективность действующей системы или процесса.

Телефон и телеграф, по сравнению с письмом и посыльным – это инновационное изобретение. Пейджер, как возможность получения срочных сообщений без непосредственной привязки к аппарату – это инновация по отношению к кабельному телефону. Мобильный телефон – инновация по отношению к пейджеру. А вот если сравнить обычный мобильный телефон и современный смартфон (англ. smartphone – умный телефон), который благодаря установке всевозможных дополнительных

приложений-программ равен персональному компьютеру, – это уже модернизация объекта.

Для того чтобы понять, за счет какой инновации будет развиваться кинематограф будущего, нужно выявить постоянный и определяющий факторы и спрогнозировать варианты.

За основу можно взять традиционную цепочку – зал-зритель-история на экране. В этой цепочке история на экране будет являться постоянным фактором, т. к. это и есть кино как продукт. Зал и зритель могут считаться факторами определяющими, т. е. их можно изменять, чтобы добиться большей эффективности постоянного фактора – истории на экране.

Какие инновационные подходы могут быть применены к этим факторам?

Безусловно, сейчас кинозал с большим экраном имеет большое значение для кинематографа. Это одна из составляющих фильма. Темнота зала и светящийся экран создают эффект присутствия в фильме. Но зал можно заменить шлемом, очками, тончайшими линзами, где эффект присутствия будет еще более ощутимым, наив возрастет в разы. Собственно говоря это – эффект сновидения наяву, с помощью которого достигается максимальная эффективность от истории. При этом история не обязательно должна быть фантастической. Эффект сновидения максимально сработает и на социальной проблеме сюжета.

Сейчас зритель не является полноценным участником истории. Зритель является соучастником истории за счет идентификации с героями и сопереживания этим героям. История для зрителя – это неизменный факт. На ход киноистории не влияют желания зрителя. Она протекает во времени независимо от его пристрастий. Новый инновационный подход вероятно будет связан с возможностью зрителя участвовать в процессе хода истории. Сценарий фильма изначально разрабатывается с несколькими вариантами развития и с несколькими финалами. Собственно фильм тогда будет иметь форму не линейного повествования, а сотового.

Ставка делается на точки альтернативного выбора, которые присутствуют в любой линейной драматургии. В линейной структуре, что делает герой в драматической ситуации – выбирает автор и ведет зрителя за собой. В сотовой структуре выбирает зритель из возможных вариантов, и далее сюжет продолжается, исходя из этого варианта.

В этой сотовой форме задачи драматурга и режиссера неизменно усложняются, но и тот крючок, на который история цепляет зрителя за счет его участия, становится прочнее, так как зритель напрямую чувствует свою связь с сюжетом и героем. Возникает «эффект тамагочи».

Как известно, тамагочи – это виртуальный питомец, и именно от хозяина зависит, вырастет питомец монстром или приятным послушным существом, или умрет. В данном случае нас интересует связь хозяин-

питомец, а именно степень ответственности за питомца, пусть даже виртуального. Проецируя этот феномен на киногероя – моя, как зрителя степень ответственности, за судьбу героя – дает максимальный эффект от истории на экране – и это уже инновация. При этом герою истории не обязательно быть супергероем, полубогом, иметь необычные способности или существовать в «другом» мире. Он вполне может быть обычным человеком с насущными житейскими проблемами, которые ему приходится решать в жизни. Эффект зацепки зрителя, как возможность решать судьбу героя, все равно будет присутствовать.

Таким образом, возможными инновационными формами будут кино-театры без привязки к конкретному месту и возможность участия в истории. Это лишь гипотезы, их можно строить и дальше. Но факт остается фактом – инновационная форма – пропуск в кинематограф будущего. Вопрос в том, кто будет первым?

Источники и литература

1. Earnshaw R. State of the Art in Digital Media and Applications / R. Earnshaw // Springer Briefs in Computer Science, 2017. – P. 29–44.

2. Wright S. Digital Compositing for Film and Video / S.Wright. – New York, 2017. – 576 p.

3. Официальный сайт фильма «Аватар». URL: <http://www.avatarmovie.com> (дата обращения 12.06.2022). – Текст: электронный.

4. Официальный сайт игры «Аватар». URL: <http://avatargame.us.ubi.com/agegate.php> (дата обращения 12.06.2022). – Текст: электронный.

5. Официальный сайт компании Mattel. URL: <http://www.mattel.com/> (дата обращения 12.06.2022). – Текст: электронный.

6. По материалам сайта «Планета кукол». URL: <http://www.dollplanet.ru/dolls/kukly-avatar> (дата обращения 12.06.2022) – Текст: электронный.

7. Официальный сайт фильма «Беовульф». URL: <http://www.beowulfmovie.com>(дата обращения 12.06.2022) – Текст: электронный.

РАЗДЕЛ II
МЕДИА И АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ПРОЦЕССАХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ

Расулова Татьяна Салиховна,
кандидат философских наук, профессор
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Республика Узбекистан,
Узбекистан 700011, Ташкент, ул. Навои, дом 14 б. кв.1
tatyanaras@gmail.com

Аннотация: В статье говорится об истинном предназначении художественной культуры, которая состоит в развитии духовности человека и социума. Это особенно касается современного общества, в котором многие виды искусства, в том числе кино, часто воспринимаются в качестве простого бездумного развлечения.

Ключевые слова: Художественная культура; духовность; предназначение искусства; эволюция.

THE SIGNIFICANCE CULTURE IN MODERN SOCIETY

Rasulova Tatyana Salikhovna,
candidate of philosophical science, professor of the Uzbek State
Conservatory. Tashkent, Republic of Uzbekistan,
Uzbekistan 700011, Tashkent, Navoiy str., 14 b, ap.1
tatyanaras@gmail.com

Annotation: The article talks about the true purpose of the artistic culture, which is the development of the spirituality of a man and society. This is especially touched on (or related with) today's society, in which many forms of the art, including cinema, are often perceived as mere mindless entertainment.

Key words: Artistic culture; spirituality; purpose of art; evolution.

Культура... Кто только не писал о ней за последние тысячи лет существования человеческого социума – философы, социологи, культурологи, писатели... Казалось бы, что нового и неожиданного можно было бы сказать об этой сфере человеческой деятельности, когда уже все сказано и пересказано, написано и переписано, все показано и даже поставлены все точки над йотой?

Оказывается, нет! Далеко не все сказано и не все точки расставлены, потому что культура предстает перед нами такой же неисчерпаемой,

как сам бесконечный Космос, как все необъятное Мироздание, частью которого является Земля и все ее обитатели. Ибо само слово «культура», такое емкое и такое значимое, включает в себе не только все, созданное человечеством, т. е. религию, науку, искусство, обычаи и традиции стран и народов мира, но и некую тайну, некое сокровенное зерно, которое тысячи лет сознательно вуалировалось, скрывалось от подавляющего большинства человечества.

Причина того, что эта тайна, эта несказуемая, сокровенная суть культуры ранее открыто не афишировалась и не предназначалась для широких народных масс, крылась в том, что неразумное, невежественное человечество, как правило, не готово к пониманию связи культуры с Высшим Началом. А без этой сакральной связи, без понимания культуры как творчества бессмертной души человека невозможно само существование ни культуры, ни человека как духовного существа.

Только в XX столетии о сокровенном понимании культуры и ее духовном, сакральном предназначении в социуме впервые для широкой аудитории было сказано в Живой Этике, трудах и письмах Николая Константиновича и Елены Ивановны Рерихов, а потом и в «Гранях Агни Йоги», записанных их верным учеником, соратником и последователем Б.Н. Абрамовым. Именно в этих трудах, в философских размышлениях о духовной культуре удалось поднять планку осмысления этого феномена человеческой деятельности на небывалую дотоле высоту. Тем самым было поднято Знамя Мира во имя Культуры и Духовной эволюции всего человечества, всего человеческого общества в целом, невзирая на этническую, национальную и конфессиональную принадлежность.

Так, в Живой Этике говорится: «Часто вы произносите слово «культура», оно значит «почитание Света». Так напоминаю, насколько велика общая ответственность перед Светом, если каждая мысль может или затемнить, или очистить пространство» [1, § 173].

Однако если слово «культура» означает «почитание Света, или Огня», следовательно, в самом этом слове уже сокрыта Истина, состоящая в том, что культура, в первую очередь художественная культура, носит Иеровдохновенный характер. Иначе говоря, культура, данная человечеству, была изначально связана с неким несказуемым источником для духовного продвижения человека и социума по бесконечным ступеням эволюционной лестницы. Поэтому великое сакральное предназначение художественной культуры заключается вовсе не в том, чтобы развлекать пресыщенное человечество, завлекая его удовлетворением самых грубых материальных и физических потребностей. Высокое предназначение культуры в том, чтобы вести его путем Духа, и чтобы в конце концов вновь привести заблудшее человеческое общество в единую космическую семью, к которой мы, люди планеты Земля, принадлежим.

Иначе говоря, культура предназначена для того, чтобы хранить в своих недрах и передавать людям Божественный Огонь, который в древних храмах неусыпно хранили и берегли жрецы, за случайное угашение которого они расплачивались собственной жизнью. И если на Земле храмовый Огонь был материальным аналогом Божественного Огня, то культура представляет собой тонкое, сокровенное выражение Космического Первоначала. Человек должен ассимилировать энергии этого Огня, который хранится в культуре и дается ему через культуру, если он хочет идти путем эволюции Духа, а не деградировать до уровня троглодита, ведущего чисто биологическое, животное существование.

Именно поэтому художественная культура занимает такое важное место в жизни человека и человеческого социума, не позволяя человеку духовному бездумно наслаждаться бесценной человеческой жизнью, которая дана для постепенного восхождения на вершину Духа. Ибо культура, соединив в себе Дух и материю, Надземное и земное неуклонно способствует эволюционному продвижению человека по бесконечным ступеням космической эволюции, даже если человечество в основной своей массе не понимает и не чувствует этого.

Вместе с тем, необходимо осознание того, что человек, созданный по Образу и Подобию Высшего Начала, является носителем и обладателем своей свободной воли, и насильно на аркане по ступеням духовной эволюции никого не тащат, и тащить не будут. Поэтому выбор дальнейшего пути остается за каждым отдельным человеком и человеческим обществом в целом.

При этом, если выбор сделан в правильном направлении, то предстоит тяжелейшая работа над самим собой, над своей собственной духовной организацией с целью постепенного самосовершенствования и гармонизации всех внутренних энергий. Если же выбор окажется неудачным, то неминуема деградация человека и погружение его в тьму невежества и бездуховности, из которой можно и вовсе не выбраться.

Все ли готовы к этому? Иначе говоря, все ли готовы трудиться в поте лица своего, чтобы осуществить эфемерные, с точки зрения невежественного сознания, цели по достижению равновесия и гармонизации своей духовной сущности? Увы, далеко не все.

Не случайно в «Гранях Агни Йоги» сказано: «Поймут ли, если скажу, что к космическому могуществу духа путь кратчайший лежит через искусство. К овладению творческой мощью путь – через искусство ведет» [2, § 253].

Приведенные слова, записанные свыше 60 лет назад, стали еще более актуальными в наше время, поскольку массовая культура, пропагандируя бездумную развлекательность и бездуховность, не только не содействует духовному развитию социума, а наоборот, способствует его окон-

чательному погружению в мрак деградации и невежества. Ибо массовая культура соблазняет человечество не только иллюзорными ценностями материального мира, но и суетными, сиюминутными желаниями, а также телесными, чувственными наслаждениями, тем самым неуклонно развращая неустойчивые, неокрепшие души людей. В значительной мере это относится к кино как наиболее массовому искусству, в котором стали преобладать сцены насилия, жестокости и секса, часто в самых вульгарных и извращенных формах.

Н.К. Рерих, говоря об истинном предназначении культуры, писал: «Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и Красоты. Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть сердце» [3, с. 42]. В приведенных словах выражена сама суть художественной культуры, которая заключает в себе вибрации Высшего Начала Света, или Огня, способные поднять человека из обыденности его суетной жизни в Горний мир, где властвуют любовь, красота и духовное спасение для человечества.

В «Гранях Агни Йоги» также отмечено, что: «... Великое значение искусства на Земле – подготовить дух человеческий к возможности космического творчества. Без творчества нет искусства. Творчество человека выливается в искусство в свою высшую, возможную на планете, форму. Искусство – это путь к Свету и знанию. Искусство есть огненный путь к высшему назначению человека в Космосе» [2, § 44].

Можно ли сказать более ясно и определенно? Сколько же еще нужно времени заблудшему, неразумному человечеству, чтобы понять эти, такие простые и такие значимые истины, что через искусство мы имеем Свет, без которого жизнь человеческая теряет всякий смысл, превращая человека духовного в чисто биологическое создание без цели и смысла своего существования?

Не случайно книги «Живой Этики» и «Граней Агни Йоги» стали настоящей энциклопедией духовного знания, поскольку в них акцентируется внимание на особом предназначении искусства в жизни социума, раскрывается его сокровенный смысл и цель.

Так, в «Гранях Агни Йоги» говорится: «Значение искусства глубоко и непреходяще, ибо творения его живут не в веках, не в тысячелетиях на планах незримых. Искусству суждено насытить красотой и плотные, и тонкие сферы. Служители искусства, служители красоты Свету будущего служат, будущего планеты» [4, § 419].

И еще сказано: «Потому и утверждаем искусство, что оно возвышает человека по ступеням жизни. Искусство ткет нити связующие по каналам своих устремлений. Искусство и красота связаны. Без красоты нет искусства» [5, § 356].

При этом уже отмечалось, что высокочастотные вибрации искусства, эти тончайшие энергии, запечатленные в художественном творчестве мастера, идут к нам из Несказуемого Источника ради духовного преображения человека. Ибо в процессе насыщения пространства духотворчеством художественной культуры, в которой красота выражена в наиболее сгущенной, концентрированной форме, внутренние вибрации человека способны утончаться, благодаря чему происходит его восхождение на новую ступень бесконечной эволюционной лестницы. Поэтому не случайно сказано: «Через Красоту подойдете. Поймите и запомните. Вам Поручил сказать – Красота» [6, 26 июля 1922 г.]; «Тверди: Красота, даже со слезами, пока дойдешь до назначенного» [6, 1 мая 1922 г.]; «Произнесший Красота – спасен будет» [6, 1 марта 1922 г.].

Вместе с тем, духовная культура, как и красота, сами по себе еще не являются панацеей от всех бед, которые обрушились на несчастное человечество по вине самого человека. Неудивительно, что и в Живой Этике, и в трудах Н.К. и Е.И. Рерихов проводится высокая мысль: «Неверно сказать – красота спасет мир, правильнее сказать – сознание красоты спасет мир» [7, § 27].

Другими словами, художественная культура, как и красота или прекрасное сами по себе, не могут выполнить за человека ту тяжелейшую внутреннюю работу по духовному приобщению к более высоким огненным вибрациям, по собственному духовному преображению, которую может и должен сделать только сам человек. Недостаточно жить среди прекрасной природы, наполнить свой дом уникальными произведениями искусства и красивыми вещами, – необходимы усилия человека над развитием своей внутренней духовной организации, своего духовного сознания, чтобы осознать и воспринять всю непревзойденную красоту окружающего мира, в котором художественная культура занимает свое весомое место.

Поэтому необходимо ясное понимание того, что художественная культура, будучи творчеством души, есть удел человека, без которого человеческий социум становится сообществом двуногих. Человек только тогда и является собственно Человеком, когда он творит, и в своем творчестве, будь то наука или искусство, или любая другая деятельность, способствующая осознанию красоты и духовному восхождению человечества, человек уподобляется самому Создателю, которым он был когда-то со-творен.

Однако в «Гранях Агни Йоги» не случайно подчеркивается, что вопрос заключается лишь в том, что именно, и как именно творит человек. Поскольку человек может творить не только красоту окружающего мира, воспевая ее песней своего бессмертного Духа, но также насаждать тьму невежества посредством пропаганды агрессии и насилия, безобразного и вульгарного в искусстве, усугубляя тем самым и без того нелегкую ситуацию на нашей планете.

В Живой Этике в этой связи прозорливо отмечено: «Люди зашли в тупик, но молнии осветят их путь и гром разбудит спящих. Горы обрушились, озера усохли, ливни снесли города. Явил лик голод, но молчит дух человеческий. Идите, учите, протяните руку помощи» [6, 9 июня 1921 г.].

И еще: «Указ можно повторить, но нельзя глаза насильно открыть. Спящий пусть спит! Но можно ли спать при сверкании Неба и колебании всей Земли?!» [8, часть третья, V, § 16].

Несмотря на то, что приведенные слова были переданы человечеству около ста лет назад, они звучат настолько актуально в наши грозные дни, как будто записаны только вчера или даже сегодня! Они позволяют понять многое из нашей современной жизни и искусства, при условии, что человек духовно проснулся. И неважно, является ли индивид ученым, философом, кинематографистом, художником, музыкантом или обычным человеком, важно как именно трудится он на своем рабочем месте: вкладывает ли он/она все свое сердце в то, чем занимается, или же просто отсиживает свои рабочие часы. Если просто отсиживает, чтобы получить свой кусок хлеба, тогда грош цена его деятельности, которая не приносит вообще ничего не только обществу, но и ему самому, поскольку нетворческий труд способствует угашению огней духа, без которого человек перестает быть Человеком. Ценность же творческого труда как раз и состоит в духовном росте и продвижении как отдельного человека, так и человеческого общества в целом.

Как сказано: «Стихию огня ничто заменить не может. <...> Каждый восторг уже отлагает крупицу сокровища. Каждое восхищение перед прекрасным собирает зерна света. Каждое любование природою создает луч победы. Уже давно сказал: «Через красоту имеет свет». Неужели будем говорить лишь для наслаждения?» [9, § 546].

В приведенных словах ясно проводится мысль о необходимости осознания Прекрасного, осмысления Прекрасного, допущения Прекрасного внутрь себя. Это позволит человеку изменить себя изнутри, поможет ему понять приоритетность духовных ценностей, которые являются истинными, ибо они вечные, в отличие от иллюзорных ценностей такого же иллюзорного материального мира, недолговечность коего всегда была очевидна для духовно развитых индивидов.

Как известно человек является микрокосмом, т. е. космосом в миниатюре, поэтому он (человек) несет или заключает в себе космические энергии самой Вселенной, всего необъятного Космоса. Вот почему нарушая законы Мироздания, т. е. здания мира, в котором мы живём, человек идёт против собственной природы, тем самым разрушая себя изнутри. Ибо вместо развития творческих способностей идет процесс оцифровывания человеческого сознания, когда под свободой воли понимается поведенческая разнузданность и распущенность, а под художественным творчеством — пропаганда аморальности, жестокости и насилия.

Будучи энергетически сопричастным Космосу, человечество не должно индифферентно, т. е. равнодушно, безучастно относиться к космическим законам, а активно и действенно способствовать их реализации на Земле и в мирах. С этой целью необходимо насыщение пространства духотворчеством, к которому, в первую очередь относится художественная культура и ее Красота. В процессе этого насыщения происходит утончение внутренних вибраций человека, благодаря чему осуществляется процесс его восхождения на новую ступень бесконечной эволюционной лестницы.

И в заключение хочется вновь обратиться к «Граням Агни Йоги», где сказано: «Везде хорошо, а дома лучше. Над домом Лучи. Прекрасно Будущее. Запад его не имеет. Там царство теней уходящих. Там тягость борьбы безнадежной. Лучи Иерархии над новым строительством, и даже неудачи будут обращены в удачу. Ручательство победе Дано. Возродится феникс из пепла» [4, § 85 (Апрель 19)].

Как современно звучат эти слова, написанные столетие назад! А в Живой Этике сказано еще более определенно о том фениксе, который возродится (и уже возрождается!) из пепла: «Нрав русского народа просветит красота духа. Не плачь там, где нужны не слезы, но стрелы, пронзающие темный дух. Россия процветет искусством» [6, 24 февраля 1922 г.].

В приведенных словах утверждается мысль о духовности и красоте культуры, а также о России, которая не только сама возродится, но и станет духовным центром эволюции всего человечества. Об этом размышляли выдающиеся творцы русской культуры – художники, ученые, мыслители разных времен. И можно ли сказать яснее и определеннее, почему художественная культура, в том числе искусство кино, должно нести людям все самое прекрасное, что только можно себе представить и вообразить!

Источники и литература

1. Живая Этика. Иерархия. – М. : Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2011. – 384 с.
2. Грани Агни Йоги. 1957 г. // Записи Б.Н. Абрамова. – Новосибирск : Предприятие «Алгим», 2008. – 560 с.
3. Рерих Н.К. Культура – почитание Света // Рерих Н.К. Культура и цивилизация. – М. : МЦР, 1997. – 200 с.
4. Грани Агни Йоги. 1956 г. // Записи Б.Н. Абрамова. – Новосибирск : Предприятие «Алгим», 2009. – 640 с.
5. Грани Агни Йоги. 1955 г. // Записи Б.Н. Абрамова. – Новосибирск : Предприятие «Алгим», 2010. – 704 с.
6. Живая Этика. Листы Сада Мории. Книга первая. Зов. – М. : Международный Центр Рерихов, 2015. – 400 с.
7. Живая Этика. Община (Рига). – М. : Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2004. – 328 с.

8. Живая Этика. Листы Сада Мории. Книга вторая. Озарение. – М. : Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2003. – 328 с.

9. Живая Этика. Агни Йога. – М. : Международный Центр Рерихов, 2015. – 600 с.

References

1. Zhivaja Jetika. Ierarhija. – M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, Master-Bank, 2011. – 384 s.

2. Grani Agni Jogi. 1957 g. // Zapisi B.N. Abramova. – Novosibirsk: Predpriyatje «Algim», 2008. – 560 s.

3. Rerih N.K. Kul'tura – pochitanie Sveta // Rerih N.K. Kul'tura i civilizacija. M.: MCR, 1997. – 200 s.

4. Grani Agni Jogi. 1956 g. // Zapisi B.N. Abramova. – Novosibirsk: Predpriyatje «Algim», 2009. – 640 s.

5. Grani Agni Jogi. 1955 g. // Zapisi B.N. Abramova. – Novosibirsk: Predpriyatje «Algim», 2010. – 704 s.

6. Zhivaja Jetika. Listy Sada Morii. Kniga pervaja. Zov. – M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, 2015. – 400 s.

7. Zhivaja Jetika. Obshhina (Riga). – M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, Master-Bank, 2004. – 328 s. Zhivaja Jetika. Listy Sada Morii. Kniga vtoraja. Ozarenie. – M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, Master-Bank, 2003. – 328 s. Zhivaja Jetika. Agni Joga. – M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, 2015. – 600 s.

ГУМАНИТАРНОЕ НАУЧНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО РОССИИ И МОНГОЛИИ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ МОНГОЛИИ В ИРКУТСКЕ

Кузьмин Юрий Васильевич,

доктор исторических наук, профессор

Байкальского государственного университета

Иркутск, 664003, ул. Ленина, д.11

e-mail: kuzminuv@yandex.ru

Аннотация: В докладе представлены основные этапы научного сотрудничества России и Монголии в гуманитарной сфере. Дана характеристика исследования истории и культуры Монголии иркутскими научными центрами и известными учеными. Основное внимание уделено российско-монгольскому научному сотрудничеству и гуманитарным проектам в начале XXI века.

Ключевые слова: Монголия, научное сотрудничество, монголоведение, история науки, проекты.

HUMANITARIAN SCIENTIFIC COOPERATION BETWEEN RUSSIA AND MONGOLIA STAGES OF STUDYING MONGOLIA IN IRKUTSK

*Kuzmin Yuri Vasilievich,
Doctor of Historical Sciences, professor Baikal State University
Irkutsk, 664003, st. Lenina, 11
e-mail: kuzminuv@yandex.ru*

Annotation: *The report presents the main stages of scientific cooperation between Russia and Mongolia in the humanitarian sphere. The article presents the characteristics of the study of Mongolian history and culture by Irkutsk scientific centers and famous scientists. The focus is on Russian-Mongolian scientific cooperation and humanitarian projects at the beginning of the 21st century.*

Keywords: *Mongolia, scientific cooperation, Mongolian studies, history of science, projects.*

Иркутск на протяжении длительного времени играл важнейшую роль в развитии дипломатических, экономических, политических и научных связей России и Монголии. Географическая близость Восточной Сибири и Иркутска к Монголии, именно через наш город проходили все дипломатические миссии XVII–XX вв., а также торговые караваны и православные миссии в Китай.

Научные экспедиции в Монголию, Китай, Тибет также проходили через Иркутск, здесь же состоялись и первые отчеты во ВСОРГО научных экспедиций.

В Иркутске находилась с XIX века дипломатическая канцелярия Иркутского генерал-губернатора, через которую проходила вся дипломатическая переписка со странами Восточной Азии, именно здесь находились таможенные органы Восточной Сибири, а также военное руководство обширным краем.

Иркутск и наши учебные центры знамениты уникальными событиями: именно в Иркутске по указу Петра Первого в 1725 году была создана первая в России русско-монгольская школа, которая положила начало российскому востоковедению. Выпускник этой школы И.К.Россохин стал основателем российского китаеведения и маньчжуроведения. Именно в Иркутске впервые в России стали изучать и японский язык.

Таким образом, роль Иркутска в становлении российского и сибирского востоковедения и монголоведения очень значительна. Центр российского востоковедения – Институт Востоковедения РАН недавно отметил свое 200-летие, а Иркутск в 2025 году будет отмечать 300-летие Русско-монгольской школы, изучение восточных языков в городе с тех пор никогда

не прекращалось и традиции изучения восточных языков, особенно монгольского языка сохранялась и приумножалась в последующие годы. Именно здесь были подготовлены первые в России русско-монгольские словари и учебники монгольского, маньчжурского и китайского языков. Православные миссионеры переводили на восточные языки священные тексты и создавали учебные заведения, преподавали бурятский, монгольский и китайский язык священникам Восточной Сибири. Основные этапы изучения Монголии в Иркутске.

1 этап. По указу Петра I от 1724 года в Иркутске при Вознесенском монастыре создана в 1725 году Русско-мунгальская или Русско-монгольская школа, которая стала первым учебным заведением в России и Иркутске, где преподавался в течение 15 лет монгольский, маньчжурский языки. В этой школе было подготовлено несколько десятков миссионеров, переводчиков монгольского и маньчжурского языков. Из стен этого учебного заведения вышел известный русский китаевед Илларион Калинович Рассохин (Россохин), который служил в Русской Духовной миссии в Пекине, а затем в Петербурге создал школу маньчжурского и китайского языков, стоял у истоков научного изучения китайского и маньчжурского языков в России [1].

Необходимо отметить, что первая школа японского языка в России также существовала короткое время в Иркутске и не получила своего продолжения. Само географическое и геополитическое положение Иркутска, его близость к Китаю, Монголии определили его роль в изучении стран Востока, их языков, истории и культуры.

2 этап. Создание Восточно-Сибирского отдела Русского Географического общества (ВСОРО) в Иркутске и начало широкого изучения Восточной Сибири, Дальнего Востока и соседних стран (Китая, Монголии, Японии, Кореи). В середине XIX века начинается активная внешняя политика Российской империи в отношении соседних стран Восточной Азии, и устанавливаются дипломатические отношения с Китаем (Пекинский, Айгунский договоры), создается Генеральное консульство России в Монголии в 1861 году, проводятся Амурские сплавы, к России присоединяется Приамурье и Приморье.

В Монголию, Китай, Тибет направлены научные экспедиции Пржевальского, Потанина, Роборовского, Позднеева и др. В Иркутске издаются русско-монгольские словари, учебники и учебные пособия, многие из которых имеют оригинальный научный характер (Орлов, Подгорбунский, Флоренсов), работают училища, где преподают монгольский и маньчжурский языки.

В 1911–1913 гг. в Иркутске обучаются первые монгольские школьники и учащиеся, в том числе будущие лидеры монгольской революции 1921 г. и организаторы демократических реформ в стране в 1921–1924 гг.

3 этап. Создание в Иркутске в 1918 году Иркутского государственного университета и восточного отделения, где изучался монгольский язык, монгольская литература, история, этнография и география Монголии.

В ИГУ работали выдающиеся ученые монголоведы с мировым именем: Ц.Жамцарано, Г.Ц.Цыбиков, Н.Н.Козьмин, Б.Э.Петри. В 1926 году были созданы монгольские курсы для учащихся из кочевой страны, которые готовили учащихся для учебы в институтах и университетах. В 1930 г. был создан Сибирский финансово-экономический институт (Нархоз), в который в 1934 г. поступил и успешно окончил Юмжагийн Цеденбал (1916–1991), который 45 лет находился во главе управления Монголии. Нархоз – БГУЭП – БГУ окончили будущие премьер-министры Монголии Ю. Цеденбал, Д. Содном, шесть заместителей премьер-министра, десять министров финансов Монголии, главы монгольских банков, ведущие управленцы Монголии. В настоящее время Парламент Монголии (высший пост в стране) возглавляет выпускник университета Г. Занданшатар. Всего наш институт – университет окончили более 800 специалистов из Монголии.

4 этап. В 1966 году в Иркутске были созданы подготовительные факультеты в Иркутском государственном университете, Иркутском политехническом университете, Иркутском педагогическом институте и др. подготовительные факультеты, на которых обучалось в лучшие годы по 360 учащихся из Монголии, которые затем направлялись в лучшие вузы СССР. После 1991 года эта практика завершилась и к середине 1990 - годов международные факультеты стали принимать на коммерческой основе китайских, арабских, лаосских, кампучийских, вьетнамских, финских, американских, английских, норвежских и др. студентов. Доля монгольских учащихся, к сожалению, резко сократилась.

С 1974 года научные исследования в Иркутске по монгольской тематике проводил канд. ист. наук, доцент исторического факультета Свинин Владимир Вячеславович. Было проведено 17 историко-археологических и этнографических экспедиций в Монголию, которые работали в рамках Советско-монгольской комплексной историко-культурной экспедиции, под руководством академика А.П.Окладникова. Иркутские специалисты-археологи и этнографы успешно работали совместно с археологами-монголоведами: В.В. Волков, Н.Л. Жуковская, С.Г. Кляшторный, С.А. Панагин и др.

В 1991 году совместные экспедиции советских и монгольских историков завершились и наступили другие времена.

База историко-ознакомительной практики стала основой подготовки ведущих современных монголоведов России (чл.-корр., директор Института истории, археологии и этнографии во Владивостоке Н.Н. Крадин, д-р ист. наук, проф. А.В. Харинский (ИРГТУ), д-р ист. наук, проф. Е.И. Лиштованный (ИГУ), одновременно дипломат в Монголии, д-р ист. наук, засл. проф. БГУ, почетный доктор Монгольского госунивер-

ситета Ю.В. Кузьмин, награжденные высшим орденом Монголии – Полярная Звезда, также д-р ист. наук, проф. Л.В. Курас – ведущий научный сотрудник ИМБиТ (Улан-Удэ), Л.В. Лбова – д-р ист. наук, проф. в Новосибирске и многие другие известные археологи, историки и этнографы.

В самые тяжелые 1990-е и 2000-е годы в Иркутске не прекращалось ни на один год изучение истории, этнографии, источниковедения, историографии Монголии. При отсутствии новейшей литературы, широких научных контактов в городе Иркутске, в БГУ активно работал Центр изучения восточной культуры (2001), Центр изучения Монголии (2008).

Центр изучения Монголии, возглавляемый проф. Ю.В. Кузьминым, провел в 2001–2019 гг. девять международных научных конференций, посвященных истории и экономике Монголии и опубликовал восемь томов «Востоковедные чтения БГУЭП (БГУ)», где основное внимание было уделено «монгольским проблемам».

«Восьмые востоковедные чтения БГУ» были изданы только в электронном виде, университет не считал возможным издать статьи российских и монгольских исследователей. Издание прекратило свою деятельность. Хотя редакция основное внимание уделяла публикации работ молодых исследователей: аспирантов, магистрантов, студентов. Первый опыт научной работы в сборнике получили монгольские исследователи. В качестве образца и научного ориентира в сборниках публиковались ведущие монголоведы России и Монголии, а также мирового монголоведения.

5 этап. С середины 2000-х годов происходит широкое восстановление научных и учебных связей российских и монгольских университетов, а также Академией наук Монголии. Восстанавливается подготовка монгольских научных кадров в российских и иркутских университетах. Восстанавливаются и расширяются научные контакты и сотрудничество Академии наук Монголии и высших учебных заведений, как государственных, так и частных.

Начинаются совместные научные проекты по линии РГНФ, РФФИ, РНФ и региональные и университетские научные проекты. Так, БГУ выполнил три научных проекта совместно с монгольскими учеными Академии наук Монголии [Институт истории (директор С. Чулуун), Институт международных отношений (директор Ж. Баясах), в настоящее время выполняется 4 совместный российско-монгольский научный проект РФФИ «Мировое и российское монголоведение: национальные школы, проблемы, персоналии» (проф.Ю.В. Кузьмин – проф. Ж. Урангуа)].

В 2021 г. изданы три крупных монографии по проекту: «Монголия в трудах Генерального консула Российской империи в Урге Я.П. Шишмарева» (21 п. л.) [5], «Эпистолярное наследие академика Б. Ринчена» (10,3 п. л.), «Российские исследователи Монголии. Биобиблиографический словарь» (25 п. л.) [2]. Также по проекту было опубликовано за год 3 статьи СКОПУС, участники проекта приняли участие в 28 научных конференциях, издали более 20 статей ВАК и РИНЦ, сдали в печать 8 статей.

Первый Проект (РГНФ) – «Концептуальные вопросы российско-монгольских отношений в первой половине XX века» (2015–2016–2017 гг.). Опубликовано 9 томов в 2013–2017 гг. Второй проект – (РГНФ) – «Энциклопедия русско-монгольских отношений» (Институт Востоковедения АН РФ, участие в проекте проф. Ю.В. Кузьмина). Третий проект – «Национальные интересы России и Монголии в треугольнике отношений Россия-Монголия-Китай». 2017–2018–2019гг. Опубликовано монографии, серия статей в журналах ВАК, РИНЦ и др. Разработан анализ отношений трех стран треугольника, разрабатывается сценарий и модель отношений на перспективу [3].

БГУ продолжает готовить к защите монгольских докторантов, аспирантов, магистрантов, бакалавров. К сожалению, закрываются Научные Советы (из 5 остался 1), резко сократилась аспирантура, в том числе монгольских аспирантов и докторантов. В настоящее время по российско-монгольскому Соглашению в России ежегодно обучается 500 студентов, начинается новый этап подготовки национальных кадров. К сожалению, серьезную конкуренцию России оказывают Китай, Япония, США, западные страны, в которых обучаются более престижно для монгольской молодежи.

В настоящее время активно работает Центр изучения Монголии (с 2008 г.), активизировала свою работу Ассоциация монгольских выпускников БГУ (проф. Б. Болдбаатар), которые ежегодно организуют совместные научные конференции, публикуют материалы и статьи в престижных журналах России и за рубежом. В настоящее время в Байкальском государственном университете успешно выполняется грант РФФИ «Мировое и российское монголоведение: национальные школы, проблемы и персоналии» (2020–2023 гг.), планируется издание 3 томов [2; 4].

Надеемся на создание в Улан-Баторе совместного проекта Российско-Монгольского университета, который станет новым этапом научного и образовательного сотрудничества двух дружественных стран: России и Монголии. Желательно активное участие в этом научном и образовательном проекте иркутских вузов, БГУ в том числе, имеющих колоссальный и уникальный опыт подготовки инженеров, педагогов, экономистов, финансистов и юристов для дружественной Монголии.

Источники и литература

1. Кузьмин Ю.В., Свинин В.В. Иркутская школа монголоведения (XVIII – XX вв.) / Ю.В. Кузьмин, В.В. Свинин.– Иркутск : Изд-во БГУЭП, 2014. – 438 с.

2. Кузьмин Ю.В. Российские исследователи Монголии. Библиографический словарь / Ю.В. Кузьмин.– Иркутск : Изд-во Репроцентр, 2021. – 397 с.

3. Национальные интересы России и Монголии в треугольнике Россия–Монголия–Китай: проблемы, противоречия и сценарии / сост. и отв.

ред.: В.В. Грайворонский, Ю.В. Кузьмин, А.П. Суходолов. – Иркутск : Изд-во «Развитие», 2021. – 466 с.

4. История мирового и российского монголоведения: национальные школы, проблемы, персоналии / Ж. Урангуа, Ю.В. Кузьмин, В.А. Василенко, С.В. Карасёв // Известия Лаборатории древних технологий. – 2020. – Т. 16. – № 3. – С. 188–196.

5. Шинковой А.И. Монголия в трудах генерального консула Российской империи в Урге Я.П. Шишмарева / А.И. Шинковой, Ю.В.Кузьмин. – Иркутск, 2021. – 432 с.

РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ В ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ В XVIII–XIX ВВ. КАК КОММУНИКАЦИОННЫЙ КАНАЛ ЕВРАЗИЙСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Ванина Ирина Юрьевна,
*кандидат исторических наук, доцент Иркутского национального
исследовательского технического университета
Иркутск, 664074, ул. Лермонтова, д.83*

Аннотация: *В статье рассмотрены направления коммуникаций православной церкви с народами Сибири, вклад миссионеров в исследование истории и культуры региона. Показана роль православных священников в создании школ в Восточной Сибири, изучении языков коренных народов региона.*

Ключевые слова: *Сибирь, Русская Православная церковь, миссионерство, культурные связи, изучение культуры коренных народов, школы, переводы.*

RUSSIAN ORTHODOX CHURCH IN EASTERN SIBERIA IN XVIII-XIX centuries AS A COMMUNICATION CHANNEL OF THE EURASIAN SPACES

Vanina Irina Yurievna,
*Candidate of Historical Sciences, Associate
Professor of Irkutsk National Research
Technical University*

Abstract: *The article examines the directions of communication of the Orthodox Church with the peoples of Siberia, the contribution of missionaries to the study of the history and culture of the region. The role of Orthodox priests in the creation of schools in Eastern Siberia, the study of the languages of the indigenous peoples of the region is shown.*

Keywords: *Siberia; Russian Orthodox Church; missionary work; cultural relations; study of indigenous culture; schools; translations.*

В истории Российского государства межкультурные коммуникации играли крайне важную роль. Обширные границы государства делали эту проблему одной из важнейших. Положение между Западом и Востоком требовали тщательной проработки внешнеполитической стратегии и тактики. Кроме того евразийский контекст был не менее актуален и внутри государства. Расширение восточных границ государства ставил на повестку дня вопрос о поиске наиболее оптимальных способов коммуникации с жителями присоединенных территорий.

Русская Православная церковь (РПЦ) стала одним из каналов межкультурной коммуникации. С самого момента появления в Сибири РПЦ ставила задачу не только работать с приехавшим сюда русским населением, но пыталась обратить в православие коренных жителей региона. Миссионерская деятельность не ограничивалась обращением в новую веру, но в ее процессе закладывались культурные связи, происходил взаимообмен трудовыми навыками, появление новых традиций, расширение представлений о мире, открывались возможности для исследовательской деятельности и образования.

Процесс взаимодействия народов был сложный, противоречивый, получивший неоднозначные оценки. Обсуждение вопроса о «присоединении» или «завоевании» Сибири идет до сих пор. Но по прошествии значительного периода времени можно сказать, что коренное население увеличилось численно, расширило культурные контакты, получило возможность хозяйственного и культурного обмена. А для России это принесло приращение территориальных, экономических и людских ресурсов, способствовало увеличению научных знаний.

Православные миссионеры проделали большую культурную работу. Это и географо-этнографические исследования: описание новых земель и народов; и развитие земледелия, оседлого образа жизни; и культурно-просветительская деятельность – открытие школ, изучение языков сибирских народов, составление словарей, грамматик, переводов.

Уже в XVII–XVIII вв. сибирские священники включались в отряды землепроходцев и вместе с ними отправлялись в отдаленные районы Сибири. Первые иркутские епископы совершали поездки по епархии, знакомились с проживавшим там населением. Епископ Иннокентий II в 1735, 1741–1743 гг. предпринял поездки в Якутию. На Камчатку из Якутска был отправлен священник Е. Иванов, который, добираясь до места, пространствовал четыре года по северным территориям.

Для знакомства с местным населением проповедники проходили тысячи километров по труднодоступным землям. Так, с 1799 г. в течение 16 лет миссионерствовал на севере Якутии Г. Слепцов. Организовав походную церковь, он не раз прошел по этой территории. По советам этого миссионера, «как знатока новых земель, была проложена дорога от устья реки Майи и от урочища Нелькан до устья реки Алдан» [1, с. 17]. Походные

церкви, созданные по указу 1844 г., добирались до отдаленнейших районов Восточной Сибири. Священник Л. Винокуров первым из духовных лиц проложил путь к реке Анабар. Вклад миссионеров в развитие географической науки значим. Деятельность А. Аргентова на Чукотке и в Бурятии, Д. Хитрова в Якутии, И. Хотунцевского на Камчатке, И. Вениаминова на Алеутских островах и работы других миссионеров способствовали расширению знаний о сибирских землях и народах, обитающих там. Священник Верхнеангарского церкви написал «Краткий очерк быта тунгусов... в кратких чертах [2, л. 42].

Православная церковь и экономически осваивала новые пространства, распространяя земледелие, приобщая к нему и местное население. На Камчатке первые опыты хлебопашества были предприняты в 1724 г., а с 1740 г. начались ежегодные посевы хлеба в ряде поселений. По словам исследователя Е. Залкинда, «через новокрещеных бурят-хлебопашцев русская земледельческая традиция проникала в бурятское общество» [3, с. 28]. Надо отметить, что это стало развитием тех традиций, которые ранее существовали в бурятском обществе. Взаимодействие русских и сибирских народов проявлялось в сфере быта, ремесленного производства, навыков охоты.

Христианизация способствовала формированию специалистов из местного населения. Крещеный камчадал Ефим Лазарев, окончив камчатское духовное училище, в 1822 г. был отправлен в Московскую сельскохозяйственную школу. Вернувшись на Камчатку, он с успехом применил полученные знания. Благодаря его опытам, на полуострове начали выращивать картофель [4, с. 407–417].

С течением времени православное мировоззрение постепенно распространялось среди сибирских народов. Новые имена, традиции, элементы русского быта с разной степенью интенсивности входили в мир коренных народов. Более активно этот процесс шел там, где контакты населения были более тесными. По утверждению Т. Михайлова, изучавшего бурятский шаманизм, к концу XIX в. «наземные захоронения у западных бурят, за редким исключением, не практиковались. Захоронение в глубокой яме (могиле) стало обычным явлением, становится традицией делать надмогильные сооружения с христианскими крестами [5, с. 193].

В Забайкалье заметнее стали культурные коммуникации населения с ламаистской церковью, что было обусловлено границей с Монголией и языковой, этнической близостью. Здесь российское государство проводило более осторожную политику, что сказалось на количестве обращенного в христианство населения.

С деятельностью Православной церкви в Сибири связано и развитие школьного дела. Первые школы появлялись при монастырях. К обучению привлекались и дети местных жителей, так как одной из важных коммуникативных задач было преодоление языкового барьера. Создание русско-

монгольской школы в Иркутске, школ в Якутске, на Камчатке, готовивших переводчиков, преподавателей, способствовало упрочению контактов с местным населением. «Образование... всего ближе можно ожидать от усердия и любознательности местного духовенства. Эти усилия имели бы благотворное влияние, ...они останутся бесполезными для науки, пролив новый свет на некоторые исторические и филологические вопросы о малоизвестном северном крае России», - писал генерал-губернатор Западной Сибири в 1852 г. [6, л. 2]. Первые школы для детей коренных народов, поселения крещеных свидетельствовали о формирующихся контактах с русскими переселенцами. Количество обучающихся в первых школах, училищах было невелико, но часть из них стали активными деятелями просветительского процесса (Н. Доржеев, Я. Болдонов, Я. Нецветов, А. Нарбоев и др.).

Трудности, связанные с созданием школ (недостаток финансирования и учительских кадров, боязнь местных жителей отдавать в обучение детей и др.), осложняли решение этой задачи, но постепенно школьное дело совершенствовалось. Наиболее благополучной в отношении школ в XVIII в. считалась Камчатка. Камчатские экспедиции В. Беринга и миссия И. Хотунцевского уделили созданию школ особое внимание.

Обучение языкам было процессом взаимным. В школах коренное население изучало русский язык, а миссионеры стремились узнать языки сибирских народов, что позволило им подготовить переводы богослужебных книг, проводить службы на языках сибирских народов, создать грамматики этих языков. В 1852 - 1854 гг. прошли службы на бурятском, якутском, алеутском языках. Конечно, первые переводы не были свободны от недостатков, связанных с общим состоянием переводческого дела, с особенностями сибирских языков, не имевших ряда слов для обозначения абстрактных и религиозных понятий. Среди специалистов шли споры о методиках переводов, но это был неизбежный этап в становлении новых знаний.

Получившие образование якуты и буряты тоже начинают участвовать в переводческой деятельности. Крещеный якут П. Афанасьев перевел православный катехизис [7, л. 9]. Н. Доржеев (по крещении Нилов) стал помощником архиепископа Нила в переводческом деле. Ими были созданы переводы на бурятский язык, что упрощало контакты с местным населением.

Изучение палеоазиатских языков также инициировали православные миссионеры. Чукотский священник А. Аргентов составил обширный словарь чукотского языка, отправленный им в Российское Географическое общество. «Пробыв довольно долгое время у чукчей, я воспользовался случаем ознакомиться с чукотским языком на практике, составил словарь. Словарь мой послужит...к обозначению племенной расы, от которой происходят чукчи» [8, л. 52]. Новые коммуникации стимулировали развитие научной мысли. Лингвистические работы И. Вениаминова (архиепископ Инно-

кентий), познакомившие ученых с новыми, ранее неизвестными в науке языками североамериканских народов, были переведены в Германии, Франции, о них писали в Англии. Труды миссионера стали базой для лингвистов, изучающих язык алеутов.

Сведения о религиозных верованиях сибирских народов, Монголии становились известны также благодаря православным священникам, работавшим в Сибири. Первым отправил миссию в Монголию для «разведывания» о незнакомой вере сибирский митрополит Ф. Лещинский в 1707 г. Позже в 1858 г. иркутским архиепископом Нилом было издано исследование о буддизме, где приведены систематизированные сведения о религии, написана статья «Врачебное искусство у забайкальских лам» [9]. Сам он даже прибегал к их помощи.

Работавший в Забайкалье миссионер К. Стуков проявлял большой интерес к буддизму, знал литературный монгольский и разговорный бурятский языки, изучал шаманизм, опубликовал работы по истории, этнографии бурят, тибетской медицине. Его деятельность была оценена Географическим обществом, в 1865 г. он был награжден серебряной медалью.

Долго работавшие в регионе миссионеры устанавливали более доверительные отношения с местным населением, узнавая от них язык, обычаи, географию края, характер народа. А население получало от священников неизвестную им информацию о мире, событиях. О. Дионисий (Д. Хитров), работавший в Якутии, рассказывал якутам о событиях в России, давал советы в житейских делах, писал о том, что они часто обращались к нему с разнообразными вопросами [10, с. 46].

Надо отметить, что и мировоззрение русского населения испытывало в определенной степени воздействие языческой культуры, священники констатировали нередкие обращения русских к шаманам.

Российское Географическое общество составило программу изучения верований и быта сибирских народов и обратилось к иркутскому архиепископу с просьбой о содействии. Общество не имело «достаточного числа таких лиц, которые, живя среди инородцев, ... могли бы принять на себя означенный труд» [11, с. 51]. Зарисовки бытовой жизни местных жителей, описание обычаев способствовали накоплению этнографических знаний, расширению контактов русских с коренным населением.

Обобщая сказанное, можно сказать, что православная церковь была одним из каналов, через которые устанавливались контакты народов, встретившихся в Сибири. Миссионерская деятельность церкви имела ряд недостатков и трудностей, но через нее контакты становились разнообразнее, развивался процесс взаимовлияния культур.

Источники и литература

1. Нестор (иеромонах). Православие в Сибири. – СПб., 1910. – 80 с.
2. ГАИО, фонд 50, опись 1, дело 7271, лист 47–58.
3. Залкинд Е.М. Присоединение Бурятии к России / Е.М. Залкинд. – Улан-Удэ, 1958. – 320 с.
4. Сафронов Ф.Г. Попытки земледельческого освоения Камчатки / Ф.Г. Сафронов // Русское население Поморья и Сибири. – М., 1973. – С. 407–417.
5. Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм / Т.М. Михайлов. – Новосибирск, 1987. – 287 с.
6. ГАИО, фонд 50, опись 1, дело 6608.
7. РГИА, фонд 796, опись 442, дело 29.
8. Архив ВГО, раздел 64, опись 1, № 31.
9. Нил (архиепископ). Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири. – СПб., 1858. – 386 с.
10. Нил (архиепископ). Врачебное искусство у забайкальских лам // Вестник Русского Географического общества. – 1857, книга 4, часть 20, раздел 5.– С. 28–33.
11. Барсуков И. Памяти Дионисия, епископа Якутского и Вилюйского / И. Барсуков. – СПб., 1902. – 148 с.
12. Иркутские епархиальные ведомости–1873. – № 30 (прибавления). – С. 51.

СОВРЕМЕННАЯ МОНГОЛЬСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА: НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Зулькафиль Маулет,
доктор исторических наук (Dr.Sc.), профессор
Кафедры журналистики и массовой коммуникации
Монгольского Государственного Университета
Р.О.Вох-36, Улаанбаатар-48, Монголия. Zip code: 13373.
E-mail: Zulkaphil@yahoo.com
Тел: + 976-99199110

Аннотация: *Данная статья представляет попытку показать на конкретных примерах и фактах специфику развития современной монгольской журналистики, выявить основные тенденции развития демократической журналистики путём анализа выступлений и обобщения опыта масс-медиа. Автор анализируя новые направления в деятельности монгольской журналистики делает вывод о том, что, несмотря на неудачи и преграды переходного периода, монгольская журналистика приближается к мировому уровню свободно-демократической журналистики, что является одним из главных достижений Монголии.*

Ключевые слова: Независимая пресса; интернет-журналистика; плюрализм; информационная функция; редакционная статья; мастерство журналиста; интервью-портрет.

MODERN MONGOLIAN JOURNALISM: NEW PHENOMENA AND DEVELOPMENT TRENDS

Zulkaphil Maulet,

*Doctor of Historical sciences, professor,
Department of Journalism and Mass Communication,
National University of Mongolia,
P.O.Box-36, Ulaanbaatar-48, Mongolia. Zip code: 13373.
E-mail: Zulkaphil@yahoo.com Tel: + 976-99199110*

Summary: *This article discusses the unique development of contemporary journalism in Mongolia using concrete examples and facts and identifies the main trends in the development of free press through assessment of mass media products and summarizing the media experience. Based on an analysis of the latest developments in Mongolian journalism, the author concludes that despite the significant challenges during the period of transition, Mongolian journalism has come close to meeting the international standards of free, democratic journalism, which is one of the major achievements of Mongolia.*

Keywords: *Free press; online journalism; pluralism; information function; editorial; journalist's skill; interview-portrait.*

Начиная с 1990 г. происходили большие изменения не только в системе СМИ, функциях, принципах журналистики, организационно-творческой деятельности редакций, но и в содержаниях и формах газетно-журнальных выступлений и радио-, телепередачах. Суть этих особенностей заключается в следующем.

Обогащение и углубление методологической базы деятельности журналистики оказали положительное влияние на информационную насыщенность, оперативность, качество и мастерство публикаций и передач, новизну фактов, гласность, актуальность и плюрализм освещаемых вопросов, правдивость и др. Речь идёт о функциях и принципах журналистики, являющихся основой и направляющим фактором деятельности СМИ. Информационная, познавательная, рекреативная функции стали ведущими функциями, а правдивость, оперативность, доступность – главными принципами деятельности журналистики. Эти новые явления, присущие практике СМИ, содействовали резкому улучшению содержания журналистских выступлений.

Резко расширяется тематический диапазон освещаемых проблем, изо дня в день уменьшается круг закрытых для журналистской критики тем, активно действуют работники СМИ для восстановления исторической правды. Печать, радио и телевидение стали действенной трибуной гласности и плюрализма мнений. Заметно уменьшилось количество «официальных» отчётов, передовых статей, различных советов и «дневников» активистов печати. Многие проблемы, закрытые прежде для СМИ, стали главными темами сегодняшней журналистики. Например, можно назвать такие проблемы как жизнь заключенных, недостатки в деятельности вооруженных сил, банковские аферы, «белые пятна» на страницах истории, крупные преступления, коррупция, взяточничество, отчётность о материнской и детской смертности и мн. др.

СМИ активно вторгаются в гущу действительности, в них большое место занимает реальная информация, уменьшается количество хвалебных материалов и лирических отступлений, журналисты стараются делать основательные выводы, показать явление и событие в том виде, какими они есть, раскрывать причины недостатков и искать пути их устранения. Всё это положительно влияет на действенность публикаций и передач, эффективность всей работы СМИ. Вместе с тем, повышается и активность масс, они часто апеллируют к СМИ с конкретными предложениями. Это одно из заметных явлений, присущих практике Монгольской журналистики.

Среди публикаций и передач особое место занимают проблемные материалы, поднимающие насущные вопросы общественной жизни. Большинство наших СМИ добиваются их положительного решения. За последние пять лет число проблемных материалов увеличилось в среднем в 4,5 раза [6, с. 186]. Это прежде всего связано с тем, что за долгие годы накопилось множество насущных проблем, которые были закрыты для прессы. С другой стороны, среди многочисленных газет развёртывается творческое соперничество, направленное на увеличение количества подписчиков. Всё это оказывает влияние на качество проблемных, качественных и интересных материалов.

Постоянно увеличивается число критических материалов на страницах газет, в передачах радио и телевидения. Резко изменилось их содержание, обогатилась тематика, расширился географический диапазон, а самое главное – повысилась их действенность. Актуальность тематики любых материалов, в том числе критических, одно из важных требований, которому подчинена вся деятельность данного СМИ, ибо в ней наиболее зримо воплощаются её общественная позиция, содержание, направленность и конечные цели. Поэтому подавляющее большинство читателей (84 %) и журналистов (78 %), принявших участие в наших социологических исследованиях, одним из важных факторов критических выступлений назвали актуальность, конкретность и деловитость тематики [8, с. 47]. Журналисты выступают смело, критикуют чиновников всех уровней. Вместе с тем, больше

половины получаемых редакциями писем имели критический характер. Таким образом, критичность и проблемность материалов являются одним из отличительных черт деятельности СМИ при переходном периоде.

На начальном этапе преобразования общества СМИ больше внимания обращали на практические аспекты социально-экономической жизни страны. Раньше в основном освещались общие вопросы, далёкие от повседневной жизни людей. Это отрицательно влияло на гласность, деловитость и аналитичность публикаций. В последние годы наметилось увеличение количества материалов, направленных на решение практических вопросов рыночной экономики и распространение опыта перестройки. При освещении этих вопросов СМИ используют различные жанры и средства: беседы за круглым столом, экономические обзоры, прямые трансляции, рубрики обозревателя, редакционные статьи, аналитические корреспонденции и др.

В углублении взаимосвязи журналистики и социума особую роль играют функции формирования общественного мнения, коммуникативная и контрольная функции СМИ. Эти функции СМИ отчётливо проявляются в следующих направлениях их деятельности:

- пропаганда решений и важных официальных документов государственных организаций;
- распространение опытов, инициатив, новых форм и методов работы;
- указание путей решения насущных проблем в общественной жизни.

Под влиянием плюрализма и гласности, растущего активности масс стали публиковаться материалы о репрессиях, защите окружающей среды, «белых пятнах» на страницах истории страны, бюрократизме и теневых сторонах общества. В этих материалах были затронуты вопросы о недостатках тогдашнего политического уклада общества, извращениях в партийной политике. По словам доцента Б. Болд-Эрдэнэ: «Соответствие этих публикаций запросам и интересам аудитории гарантировало их успех и вытекающее из этого влияние. С другой стороны, печать являлась отражением изменения общественного мнения и общественной психологии. В результате печать смогла стать определяющей силой в консенсусе группировок общества и классов» [2, с. 12].

Проблемные и критические материалы в СМИ оказали значительное влияние на решение многих наболевших социально-экономических проблем и повышение активности масс, особенно молодёжи. Таким образом, одной из важных особенностей современных СМИ является резкое повышение проблемности и публицистичности газетных публикаций, радио- и телепередач.

В публикациях наших газет наблюдаются такие тенденции, как отказ от общих фраз и рассуждений, повторения общеизвестных истин, приукрашивания и лакировки действительности. Журналисты к любому вопросу относятся по-деловому, пишут конкретно и кратко. Аналитичность означает способность проникать в суть явлений, находить закономерные взаимосвязи между ними. Журналисты активно работают для своевременного информирования аудитории об актуальных, общественно значимых событиях, дают оценки, анализ фактов и явлений повседневной действительности. Таким образом, аналитичность, с одной стороны, определяет содержательность мысли, а с другой – уровень мастерства журналистов.

В последние годы широкое распространение получило утверждение практикующих журналистов об исчезновении различий между газетными жанрами, размывании границ между ними, требование оставить из всех жанров только информацию, поскольку журналистика предоставляет собой информационную деятельность, или игнорирование форм газетных жанров, предпочитая им их содержание. В этой ситуации имеет большое значение демонстрация того, что жанр есть критерий мастерства и одно из ключевых понятий журналистики, непрерывно развивающееся и обогащающееся новыми признаками.

На начальном периоде демократизации СМИ резко повышается значение информационности журналистики, вместе с тем расширяется и обогащается содержание информационной функции СМИ. Это связано со следующими факторами:

– улучшается и расширяется возможность аудитории получать информацию, увеличилось количество СМИ различных типов, созданы кабельные телевидения, fm-радиостанции, онлайн-журналистика проникла во все сферы общественной жизни, зрители стали смотреть передачи телевидения более 50 стран мира, монгольское радио вещает 18 часов в сутки, агентство Монцамэ за день передаёт 365 оперативных информационных сообщений, а также издаются несколько газет и журналов на английском, русском, японском и китайском языках [1, с. 29]. Всё это – одна из главных причин расширения диапазона получаемой информации;

– глобальные перемены происходят во внешней политике Монголии, расширяются и углубляются взаимосвязи с зарубежными странами во всех сферах, активизируются внешние капиталовложения и создаются совместные предприятия. Это создаёт благоприятные условия для увеличения всех типов информации;

– социально-экономические перемены, происходящие во всех сферах общественной жизни, переход к рыночным экономическим отношениям требуют овладения людьми иностранных языков, что открывает ещё одну возможность для получения информации.

Эти факторы играют принципиально важную роль в улучшении качества публикаций, расширении жанров и повышении мастерства журналистов, так как аудитория требует от наших СМИ такой же информации, какую передают иностранные СМИ. Поэтому не только количественные, но и качественные изменения происходят во всех жанрах журналистики. Это отчётливо видно на примере информационных жанров:

Среди жанров самое значительное место занимают информационные жанры, в том числе новости. Заметно расширилась их тематика. Контент-анализ показал, что 40–50 % всех материалов одной из влиятельных ежедневных газет «Одрийн сонин» («Новости дня») и 30–40 % другой ежедневной газеты «Оноодор» («Сегодня») занимают новости [5, с. 214].

Резко расширяется географический диапазон информационных материалов. Ежедневные газеты начали публиковать информации со всех концов страны. В радио- и телевещании увеличивается удельный вес новостей, освещающих местные события. Вместе с тем, заметное место занимают зарубежные новости.

Повышается оперативность информационных материалов и вещания. В этом отношении большую роль сыграли ежедневные газеты, ярким примером являются рубрики «С утра до вечера», «Вчера», «Сегодня», «Завтра», «Недавно», газеты «Право народа», «Дыхание времени», «За рубежом», «В стране», «В столице» и т. д. Оперативнее и интереснее стали информационные программы монгольского радио и телевидения.

Уменьшается объём информационных материалов в угоду их информационной насыщенности. Одним из главных особенностей информационных материалов этого периода являются доступность, краткость и конкретность. Ныне редко можно встретить такие информации, в которых, как прежде, подробно излагалось всё событие, упоминались цифровые показатели, перечислялись имена героев и названия мест, повторялись общеизвестные факты. Одним словом, численно сокращаются информации-«близнецы», практически не отличающиеся друг от друга. Журналисты предпочитают новизну фактов, активность и полезность информации. Это свидетельствует о том, что информация изменилась не только по количеству и внешним признакам, но и по содержанию и мастерству. Если раньше информационные заметки считали как бы второстепенным жанром, то сегодня по своему назначению она выходит на первое место. Всё это является доказательством того, что новостные материалы стали оперативными, доступными, краткими, конкретными, точными и печатные материалы начали переходить на расчёт слов, а газетный стиль – в телеграфный.

Резко изменяются формы информационных материалов. Ныне этот признак свойственен всем жанрам СМИ. Почти все газетные материалы уменьшаются по объёму, углубляются по содержанию, видоменяются структура и композиции. Раньше в нашей прессе довольно большое место занимали расширенные информационные заметки, а в настоящее время

краткая информация, хроника дня стали самым популярным жанром СМИ. В СМИ часто используются такие структуры, широко практикуемые в мировой журналистике, как «перевёрнутая пирамида», «драматическое единство», изложение во временной последовательности, переход от единичного к общему или наоборот.

Редко встречается общий отчёт, где в основном показывается событие с внешней стороны простым перечислением фактов. Чаще появляются тематические и проблемные отчёты, в которых анализируются факты и события, поднимаются важные вопросы, даются оценки и делаются серьёзные выводы. Сегодняшние отчёты по форме, структуре и методу изложения приближаются к репортажу, где автор является не свидетелем события, а активным его участником. В любом отчёте определённое место занимают комментарий, выводы и мнение авторов. Это заметное изменение, наблюдающееся в жанре отчёта современной монгольской журналистики.

Интервью не только стало самым популярным жанром наших СМИ, но и самым динамичным по своему содержанию и форме. Это связано со следующими особенностями этого жанра:

– интервью – своеобразный жанр по характеру и методу создания, поэтому по сравнению с другими жанрами оно содержит больше информации и фактов, ближе к разговорной речи и выгодно отличается своей доступностью. В интервью причину и следствие вопроса журналист комментирует вместе с героями, поэтому и интересно, и доступно для аудитории сми. Вместе с тем интервью – жанр оперативный;

– исторические перемены, происходящие в общественной жизни, принесли множество новых терминов в нашу лексику. За каждым новым термином лежат новое явление, факты и события. журналистам просто не по силам раскрыть причину каждого из них, объяснить вопрос по существу. поэтому необходимо обращаться к специалистам, свидетелям событий и др. Одним словом, при помощи интервью дают ответ читателям, зрителям и слушателям;

– расширилась тематика и изменились герои интервью. раньше интервью брали у общеизвестных людей, чиновников различных уровней, партийных деятелей. обычно они докладывали об итогах своих работ, из-за чего журналисты кружились вокруг нескольких тем. сегодня же нет никаких ограничений для героев и тем интервью. это можно видеть на страницах любого периодического издания и в любой передаче радио и телевидения;

– обогащаются формы интервью. Появились новые формы, обогащаются новыми признаками «старые» формы. часто встречаются в нашей прессе такие новые конфигурации, как интервью-портрет, интервью-зарисовка, интервью-размышление, проблемное интервью, заочное интервью и др. повышается значение одних из самых популярных его видов интервью-диалога, прямого интервью и «бесед за круглым столом».

Всё это показывает, что интервью стало самым популярным жанром наших СМИ, резко изменившимся по своему содержанию, форме и мастерству.

В годы перехода к демократической журналистике значительно уменьшилось количество художественно-публицистических жанров, в том числе сатирических жанров. Увеличилось количество критических, проблемных, информационных жанров, обогатились их виды и формы. Некоторые жанры как передовая и пропагандистская статьи, комментарий вообще исчезли со страниц периодических изданий, значительно сократились количественно памфлеты, фельетоны, проблемные и событийные очерки, рецензии, обзоры печати и международное обозрение.

Жанры журналистики не могут быть абсолютно самостоятельными, они вытекают один от другого, взаимно переплетены. Данное обстоятельство демонстрирует большую динамичность жанров СМИ, часть которых по истечении определённого времени находит широкое применение на практике, а часть теряет свою актуальность. Именно такие тенденции наблюдаются в развитии жанров периодических изданий и электронных СМИ Монголии.

Можно сказать, что главными тенденциями развития жанров журналистики являются их сближение, углубление публицистичности и аналитичности, исчезновение художественности, а также структурное разрушение жанров, уменьшение объёма любых газетных материалов. В последние годы наметилась тенденция постепенного стирания различий между жанрами. Такие жанры, как статья, интервью и репортаж, содержат в себе черты почти все других жанров. Жанр статьи, считавшийся раньше чисто аналитическим жанром, ныне содержит в себе элементы художественно-публицистических, информационных и даже литературных жанров. Это является ярким примером структурного разрушения жанров журналистики. Больше половины газетных публикаций занимают информационные жанры, в том числе оперативные новости. В связи с этим мастерство журналиста во многих случаях оценивается его умением писать информацию.

С 1990 г. в макетировании и дизайне периодической печати происходят кардинальные изменения. В конкуренции за рынок сбыта и за приобретение новых читателей одним из главных факторов выступают дизайн и макет издания. Явно обнаруживается стремление социально-политических газет к формату А2. Следует отметить улучшение в подаче информации, их соединения, выборе шрифтов для заголовков и других непостоянных элементов газеты. «Информации периодики начала и конца 90-х гг. отличаются их содержанием, в первую очередь тем, что стали соответствовать интересам и запросам аудитории. Коммерческие издания при распространении информации руководствуются не значимостью и актуальностью темы, а её сенсационностью, не принимая во внимание достоверность источников информации»[6, с. 243].

При положительной оценке работы отечественных СМИ, итоги исследования дают основания отметить наличие различных недостатков и упущений в деятельности нашей журналистики: во многих газетах наблюдается недостаток материалов не только с анализом положительного опыта, но и с выявлением причин недостатков, часто журналисты уходят от глубокого анализа сложных проблем; при проведении общественно-организаторской работы больше внимания обращают на её количественную сторону, что связано с отсутствием последовательности, непрерывности, качественного развития и гармоничности информационных связей; слишком большое место занимают сенсационные материалы без какого-либо анализа и доказательства неоспоримыми фактами, придание собственной злобе политической окраски, компрометирование авторитета других людей, концентрирование внимания исключительно на теневых сторонах жизни; из-за отсутствия чётко разработанной программы публикаций страницы газет нередко заполняются случайными, второстепенными материалами и часто дублируют другие издания.

Поэтому иногда трудно определить, какая тематика для той или иной газеты является основной, т. е. определяющей её своеобразие; недостаточно используются аналитические и художественно-публицистические жанры, по-прежнему живуч схематизм и шаблон в разработке выбранной темы. Эти недостатки, несомненно, связаны со скудостью профессионального умения и знания работников СМИ, почти половину которых составляют кадры без журналистского высшего образования.

Источники и литература

1. Монголд ундэсний мэдээллийн агентлаг уусэж хогжсон нь / Ш. Батболд Ш. [и др.] // Возникновение и развитие национального агентства в Монголии. – УБ. : Изд-во МОНЦАМЭ. – 160 с.

2. Болд-Эрдэнэ Б. Действенность газет в формировании политического сознания масс (на примере 1990-х гг.). – Автореф. дисс. канд. журналистики. – Улаанбаатар, 1999. – 24 с.

3. Дэлэг Г. Монголын хэвлэл. Боть I. – УБ. : Улсын хэвлэх уйлдвэр // Печать Монголии. – Том I. – УБ. : Госиздат, 1971. – 480 с.

4. Дэлэг Г. Монголын хэвлэл. Боть II. – УБ. : Улсын хэвлэх уйлдвэр // Печать Монголии. – Том II. – УБ. : Госиздат, 1972. – 468 с.

5. Зулькафиль М. Орчин уеийн Монголын сэтгуул зуй / М. Зулькафиль // Современная Монгольская журналистика. – УБ., 2019. – 300 с.

6. Зулькафиль М. Уламжлалт сэтгуул зуйгээс олон нийтийн мэдээллийн хэрэгслийн конвергенци хуртэл / М. Зулькафиль // От традиционной журналистики до конвергенции средств массовой информации. – УБ. : «Удам соёл». – 300 с.

7. Зулькафиль М., Чойсамба Ч. Журналистика Монголии: От первой газеты до онлайн прессы / М. Зулькафиль. – Иркутск–УБ. : «Удам соёл», 2014. – 320 с.

8. Олон нийтийн санал бодол ба чолоот хэвлэлийн толовшил / Б. Наранбаатар [и др.] // Общественное мнение и формирование независимой прессы. – Улаанбаатар : Изд-во МонГУ, 2015. – 86 с.

9. Норовсурэн Л. Монголын сэтгуул зүйн туухэн тойм. Боть III / Л. Норовсурэн // Исторический обзор монгольской журналистики. – Том III. – УБ. : Изд-во «Адмон, 2012. – 420 с.

10. Уржинбадам Д. Монголын сэтгуулчдийн байгууллагуудын туухэн замнал / Д. Уржинбадам, Я. Сумъяа // Исторический путь монгольских журналистских организаций. – УБ. : «Интерпресс». 2011. – 280 с.

ПОРТРЕТ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА В ОБЛАСТИ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

Унурсайхан Тугж,

*кандидат наук, доцент кафедры журналистики
и массовых коммуникации Монгольского Государственного Университета
Монголия, г. Улаанбаатар 14200,
улица Университетская, здания №2-204.
unursaikhan@num.edu.mn, tugjunursaikhan@gmail.com*

У. Тианбао,

*аспирант кафедры журналистики и массовых коммуникации
Монгольского Государственного Университета.
Монголия, г. Улаанбаатар 14200, улица Университетская,
здания №2-204.
wutianbao288@gmail.com*

Аннотация: В данной статье затронуты актуальные вопросы медиаобразования Монголии. Монгольский Государственный Университет был создан в 1942 г. и был первым высшим учебным заведением в стране. Только в 1961 году создана кафедра для подготовки журналистских кадров в Монгольском Государственном Университете, хотя 6-ого марта 1913 года в Хүрээ (нынешний Улаанбаатар) вышел первый номер первой монгольской газеты «Новое зеркало». До 90-х годов МонГУ был единственным университетом, который готовил журналистов. В условиях рыночных отношений стали развиваться коммерческие вузы, которые соответствовали требованиям времени. С 1960–1990 гг. в Монголии журналистов готовили только в МонГУ, в 2006-м их стало 18. Но на март 2022 г. по данным медиаисследования, насчитывается 10 учебных заведений, где осуществляется подготовка специалистов по журналистике.

Ключевые слова: Медиаобразование, журналистика Монголии, Монгольский государственный университет, журналист, студент.

MODERN STUDENT PORTRAIT OF MEDIA COMMUNICATIONS

Unursaikhan Tugj,

candidate of journalism, associate professor of Department of journalism and mass communications National University of Mongolia. Mongolia, Ulaanbaatar 14200, University street, building №2-204 unursaikhan@num.edu.mn, tugjunursaikhan@gmail.com

Wu Tianbao,

graduate student of Department of journalism and mass communications National University of Mongolia. Mongolia, Ulaanbaatar 14200, University street, building №2-204 wutianbao288@gmail.com

Abstract: *The article discusses the topical issues of media education in Mongolia. The National University of Mongolia established in 1942. Was the country's first modern institution of higher education. First in 1961, at the National University of Mongolia established department of journalism. In 1990s Mongolia through the most critical moments, the political system has transformed. By 2010, 18 universities were offering a bachelor's degree in journalism. Nowadays 10 universities journalism courses are preparing journalists for all of Mongolians mass media.*

Keywords: *Media education, Mongolian journalism, National university of Mongolia, journalist, student.*

На основании постановления Собрания Народных Представителей МНР от 22 марта 1940 г. Совета Министров издал постановление № 45 «Об учреждении государственного университета в Улаанбаатаре».

На основании вышеуказанного решения Монгольский Государственный Университет был создан в 1942 г. Это было первое высшее учебное заведение в Монголии. МонГУ первоначально имел только педагогический, медицинский и зооветеринарный факультеты. В 1947 г. открыл факультет социальных наук, в 1951 году химико-биотехнологический факультет. И постепенно открывались программы обучения в 1956 г. иностранным языкам, в 1957 г. исполнительского искусства, в 1957 г. агротехники, в 1958 г. геологии, а в 1960 г. журналистики.

До 1960-х годов монгольская журналистика свободно обходилась без журналистского образования. Журналистом мог стать представитель любой профессии, тем более писатели. Но на протяжении исторического развития изготовления газеты и журнала все усложнялось. Несмотря на то, что готовили специалистов по массовой информации в СССР, по-прежнему ощущалась нехватка профессиональных кадров. Только в 1961 году создана кафедра для подготовки журналистских кадров в Монгольском Государ-

ственном Университете, хотя 6-ого марта 1913 года в Хүрээ (нынешний Улаанбаатар) вышел первый номер первое монгольской газеты «Новое зеркало». С развитием медиаобразования связано возникновение науки о журналистике. И наконец журналистика стала играть существенную роль в жизни общества, и превратилась в один из важнейших направления в науке.

90-е годы Монголия переживает самые переломные моменты, изменилась система государственного устройства. Социально-политическая и экономическая реформы, начавшиеся в результате демократической революции, не могли не сказаться на всей системе СМИ. Пресса стала свободной, увеличилось число изданий и программ. И резко увеличилась потребность в журналистских кадрах, стали востребованы новые профессии как журналисты разных специализаций, рекламисты, пиарщики, продюсеры, менеджеры, фактчекеры и так далее.

До 90-х годов МонГУ был единственным университетом, который готовил журналистов. И университеты Монголии, как и всех социалистических стран, полностью находились под партийно-государственным контролем. В условиях рыночных отношений стали развиваться коммерческие вузы, которые соответствовали требованиям времени. С 1960–1990 г. в Монголии журналистов готовили только МонГУ, в 2006-м их стало 18.

В 1991 г. подготовку специалистов для массмедиа на факультете систем и средств массовой коммуникации начал Монгольский Педагогический Государственный Университет, в 1995 г. Институт радио, телевидения и медиаискусств Монгольского Государственного Университета Искусств и Культуры, в 1996 г. институт «Их Монгол», институт «Олон улс судлал», в 1997 г. университет «Улаанбаатар-Эрдэм», Институт литературы и социальной работы, в 1998 г. университет «Отгонтэнгэр», в 1999 г. «Зохиомж», Институт кинематографии, в 2000 г. Институт «Идэр», институт «Номун далай», в 2002 г. институт «Их Засаг», в 2003 г. институт «Соёл-Эрдэм», в 2004 г. колледж «Сэтгүүлч», в 2004 г. Университет гуманитарных наук, в 2006 г. институт «Улаанбаатар», в 2016 г. Национальный университет Монголии. Но на март 2022 г. по данным медиаисследования насчитывается 10 учебных заведений, где осуществляется подготовка специалистов по журналистике, и самым крупным из них является по-прежнему кафедра журналистики и массовых коммуникаций МонГУ.

Работа журналиста становится все сложнее и это сказывается на структуре журналистского образования, в которой также появляются новые направления, открываются новые отраслевые, тематические и ролевые специализации. Современное монгольское медиаобразование развивается на нормативно-правовом фундаменте, создание которого началось в первой половине 2000-х годов с принятием закона «О высшем образовании» (2002).

В МонГУ за прошедшие 20 лет было введено два поколения стандартов медиаобразования в 2003 г. и 2013 г. и сейчас в 2022 г. готовятся стандарты третьего поколения. В соответствии с последними веяниями базовой ступенью считается бакалавриат. Выпускники программы бакалавриата могут осуществлять профессиональную деятельность в разных сферах, как печатных, теле- и радиовещательных, издательных компаниях, сайтах и т. д. Для бакалавриата необходимо 120 кредитных часов, это также является одним из требований для выпуска из университета. В очной форме обучение составляет 4 года.

Отличительной особенностью журналистского стандарта является то, что самое большое количество обязательных предметов – 36 кр. ч. общие гуманитарные и социально-экономические дисциплины.

Перечислим профессиональные дисциплины:

1. Общепрофессиональные дисциплины:

- введение в теорию журналистики;
- журналистская практика;
- профессиональная этика журналиста;
- основы творческой деятельности журналиста;
- реклама в СМИ;
- литературное редактирование;
- паблик релейшинз;
- интернет журналистика;
- история отечественной журналистики;
- радио журналистика;
- тележурналистика;
- массовые коммуникации;
- зарубежная журналистика;
- медиадизайн.

2. Специальные дисциплины:

- фотожурналистика;
- международная журналистика;
- менеджмент СМИ;
- экологическая журналистика;
- расследовательская журналистика;
- медиакритика и исследования;
- маркетинг СМИ;
- социология журналистики;
- правовые основы журналистики;
- печатные СМИ.

На всех этапах в учебном процессе участвовали высококвалифицированные специалисты, выдающиеся ученые и журналисты-практики. Сту-

денты кафедры журналистики и массовых коммуникаций МонГУ применяют теоретические знания на практике в течение всего обучения. После завершения обучения выпускники должны овладеть следующими компетенциями-навыками:

- размышлять о роли общества в развитии журналистики;
- уметь организовать и планировать журналистскую работу;
- собирать информацию быстро;
- отбирать существенную информацию;
- представлять информацию соответствующим языком;
- оценивать журналистскую работу и нести за нее ответственность;
- работать в профессиональном средстве массовой информации или качестве независимого журналиста.

Они рассчитаны на обучение мыслящих специалистов, сочетающих знания, умения и создают портрет современного студента-журналиста. Овладение этими компетенциями-навыками определяет уровень профессионализма студента и готовности его к практической работе в СМИ.

Источники и литература

1. Ворошилов В. Журналистика / В. Ворошилов. – СПб, 2001.
2. Журналистика. Научный журнал МонГУ. – № 14(393). – УБ., 2013.
3. Зулькафиль М. «Журналистика Монголии: от первой газеты до онлайн прессы» / М. Зулькафиль, Ч. Чойсамба. – УБ, 2015.
4. Зулькафиль М. Современная монгольская журналистика. – УБ., 2007.
5. Кафедра журналистики и массовых коммуникации МонГУ – 60 лет. – УБ, 2021.
6. Норовсүрэн Л. Исторический обзор монгольской журналистики / Л. Норовсүрэн. – УБ., 2012.
7. Норовсүрэн Л. Монгольская журналистика 100 лет: самые, самые, самые / Л. Норовсүрэн, М. Зулькафиль, Ч. Чойсамба. – УБ., 2012.

ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В АУДИОМЕДИЙНОМ ИСКУССТВЕ

(на примере радиоспектакля Ш. Гурбазара «Ночная тень»)

*Басбиш Санзайжав,
сотрудник отдела академической политики и координации
Монгольского государственного университета искусств и культуры
Улан-Батор. 151406 Бага Тойруу 26, район Чингэлтэй
Здание 468 Корпус 251
e-mail: sbaajiis@yahoo.com*

Аннотация: Радио – композитное искусство, и первоисточником его творчества является радиолитература. Радиопередача включает в себя драму, которая рассказывает истории, музыку, методы монтажа фильмов, поэтические смыслы и эпосы. Доктор Л. Амарзаяа, исследователь, отмечает, что диалоги и действия героев в радиолитературе прописаны подробно, что как бы отражает форму художественной литературы и драмы, но на самом деле является самостоятельным жанром. Драма – это словесный язык с широким спектром возможностей изображения жизни. Драма – это словесное искусство, имеющее широкий спектр изображений жизни.

Спектакли можно разделить на изобразительное искусство, т. е. постановку на сцене или на экране, а также на искусство прослушивания, т. е. радиопостановку. Наша страна имеет давнюю традицию сценических постановок, но форма радиопостановок восходит к 1939 году. Таким образом, развитие монгольской радиодрамы началось в середине 1960-х годов на базе сценических и экранных искусств.

В рамках данной работы была выбрана радиоспектакль Ш.Гурбазара «Ночная тень» для определения психологическим анализом особенностей и психологии персонажа радиоспектакля. В 1993 году «Ночная тень» заняла первое место на международном конкурсе радиоспектаклей в Японии. Сегодня он хранится в Золотом фонде Монгольского национального общественного радио и телевидения не только на монгольском, но и на японском языке.

Ключевые слова: Радиоспектакль, персонажи, песня, сон, символика

EXPRESSION OF THE PSYCHOLOGY OF LITERARY CHARACTERS IN AUDIO MEDIA ART

(On the example of the radio play by Sh. Gurbazar «Night Shadow»)

Basbish Sanzayzhav,

Employee of the Department of academic policy and coordination officer

Mongolian State University of Arts and Culture

Ulaanbaatar. 151406 Baga Toiruu 26, Chingeltei district

Building 468 Building 251

e-mail: sbaajiis@yahoo.com

Abstract: Radio is a composite art, and the primary source of his work is radio literature. The broadcast includes drama that storytelling, music, film editing techniques, poetic meanings, and epics. Dr. L. Amarzayaa, a researcher, notes that the dialogues and actions of the characters in radio literature are written in detail, which, as it were, reflects the form of fiction and drama, but in fact is an independent genre. Drama is a verbal language with a wide range of possibilities for depicting life. Drama is a verbal art that has a wide range of depictions of life.

Performances can be divided into fine arts i.e. staging on stage or on the screen, as well as the art of listening, i.e. radio show. Our country has a long tradition of stage performances, but the form of radio drama dates back to 1939. Thus, the development of Mongolian radio performance began in the mid-1960s on the basis of stage and screen arts.

As part of this work, the radio performance by Sh. Gurbazar «Shadow of the Night» was chosen to determine the psychological analysis of the features and psychology of the character of the radio performance. In 1993, «Shadow of the Night» won first place in an international radio performance competition in Japan. Today it is stored in the Golden Archive of the Mongolian National Public Radio and Television not only in Mongolian, but also in Japanese.

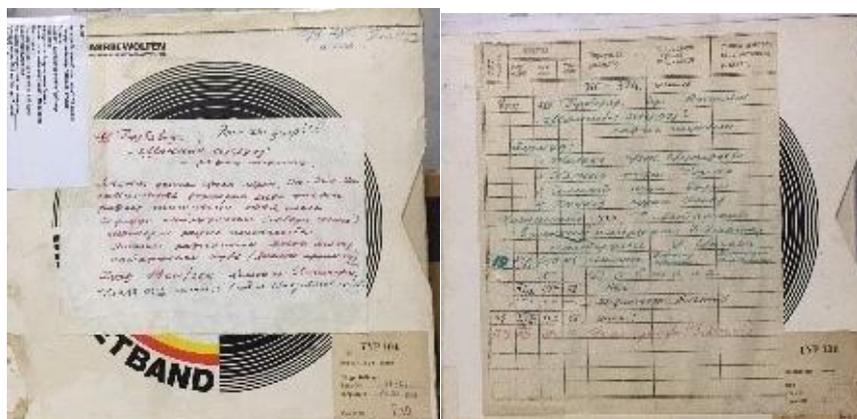
Keywords: *Radio performance, characters, song, dream, symbolism*

Радиоспектакль – это профессиональная драматическая программа, написанная для радиопрограмм и являющаяся «самостоятельным жанром» в пьесе.

С 1990-х годов изменилось общество, изменилась роль радиоспектаклей, тематика стала более открытой, открылся внутренний мир героя, стала важной психологическая природа персонажа. Например, монгольские радиоспектакли получили международное признание благодаря своей ролевой психологии. Ярким примером тому является радиопередача «Ночная тень» (Ж-374, 1991, t=50') писателя Ш. Гурбазара и звукооператора Б. Баатара.

Краткое содержание пьесы. В пьесе рассказывается история девушки, живущей с двумя маленькими детьми в одинокой юрте в Гоби. Снежной темной ночью в город везут психически больного молодого человека, а в машине находятся мужчина (водитель), врач и Сумасшедший. Однако во время шторма машина сломалась и не смогла ехать, оставив доктора и Сумасшедшего, мужчина (водитель) в одиночестве пошел искать других. Он проходит через шторм, находит единственную юрту и входит. Когда Сумасшедший преследует его посреди ночи, домохозяйка хитра и вежлива и делает все, что он говорит. Залуу «Самрын гурван толгой...» хэмээх дууг дуулж, эмч миний энэ дууг авчихаад өгөхгүй байна гэх мэтийн солиотой үг ярьж байхад, бүсгүй мэдсэн ч мэдээгүй юм шиг хамтран дуу дуулж, харилцан ярилцаж, залууг аргадна. Учир нь бүсгүйн хоёр хүүхэд унтаж байгаа, хэрэв хүүхдүүд цочиж сэрвэл айна хэмээн дотроо бодно. /Бүсгүй бушуухан шөнө дуусаж, өглөө болохыг хүлээж байгаа бол харин солиот эр «өглөө болбол эмч миний дууг авчихна. Надад ганц бадаг л дуу өгчих» хэмээн ярина. Хажид өглөө нь Солиотыг авч яваа хүмүүст хандан түүнийг үлдээчих гэдэг боловч Солиот эр өнөөх дууны үгээ нэхсээр л... Дараагийн бадгийг нь аялаад ч өгдөг байж уу хэмээн Хажид бодох ба хүн хүнээ гэсэн өрөвдсөн, хайрласан өнгө аясаар энэхүү жүжиг төгсөнө.

Жүжгийн дүрүүд: Гэрийн эзэгтэй Хажидад жүжигчин А.Гэрлээ, жолоочид Монгол Улсын Ардын жүжигчин П.Цэрэндагва, Солиот эрд жүжигчин Н.Зоригт, хүүд сурагч н.Өнөр нар тоглосон байна.



Зураг. «Шөнийн сүүдэр» жүжгийн хайрцаг (алтан сан)

«Шөнийн сүүдэр» радио жүжгийн дүрслэл: Жүжгийн үйл явдал нэгэн шөнийн дотор болж өнгөрнө. Нүдэнд үл харагдах битүү орон зайг сонгож авсан нь сонсох урлагийн өвөрмөц онцлог болох болж буй үйл явдлыг харилцан яриа, дуу шум, хөгжмөөр илэрхийлж, хүлээн авч байгаа сонсогч орон зайд баригдалгүй чөлөөт нөхцөлд зөвхөн өөрийн сэтгэмжээр зохиолын үйл явдлыг дэлгэрүүлэн «өөрийн болгож» авах боломж юм.

Радиод үг хэллэг, хөгжмийн найруулгаас гадна дуу чимээ онцгой үүрэгтэй байдаг. Тиймээс дуу чимээг радиогийн амин сүнс ч гэж үздэг. Учир нь дуу чимээний тусламжтайгаар хүний оюун санаанд дүр, зураглал бий болгодог онцлогтой. Дүр дүрслэлийг бий болгож, орчин ахуйг бүрдүүлэхэд байгаль, амьтан, ахуй, орон зайн дуу чимээг ашигладаг нь радиогийн хувьд тайз засалтай адилтгаж болно.

Ш.Гүрбазарын «Шөнийн сүүдэр» радио жүжигт дуу чимээг оновчтой ашиглажээ. Жишээ нь: шуурга шуурч хүнгэнэх, хонь мал үргэх, нохой хуцах, тэмээ буйлах зэрэг дуу чимээг зохиолын эхлэл хэсэгт ашигласан нь орон зай, цаг хугацааг илэрхийлэх утгыг илтгэж байна. Мөн тэмээ буйлах нь говь нутаг, салхи, шуурга шуурах чимээ нь гадаах орчин болон өвлийн цасан шуурга болж байгаа гэх мэт утга санааг илэрхийлж байна. Ийнхүү сонсогчид тухайн дуу чимээг сонсоод үйл явдал хаана болж буйг төсөөлөн дүрслэн мэднэ. Дуун дүрслэл сонсогчдын ой тойнд дүрслэл бий болгож чадсан энэ нь радио жүжгийн дүрслэлийн онцлог юм.

Радио жүжиг гэдэг сонсох эрхтэнд дуу чимээ, үг яриа, хөг аялгуугаар хүрч, оюун сэтгэхүйд төсөөлөл бий болгож байдаг урлагийн өвөрмөц, шинэ, уран сайхны төрөл болохыг оросын гоо зүйч Ю.Бореев, М.Каган, Л.И.Тимофеев нар «Урлагийн төрөл зүйл, хэлбэрүүд» номдоо тэмдэглэсэн байдаг.

«Шөнийн сүүдэр» радио жүжгийн дүрийн сэтгэлзүй: Жүжгийн гол дүрүүдийн сэтгэлзүйн онцлогт анализ хийв.

Эхлэл:

Хөгжим-Хуурын эгшиг:

... Аргамжаатай ботго хэлгий хуурын чавхдас мэт гунганана. Өртөө гэгч нь эдүгээ бидний мэдэхээр 30 км агаад харин эднийх бол бусдаас олон өртөө алсалжээ. Мал газар хоёрынхоо аашийг дагаж, холдох нь Монголын үнэн аж байдал. Хол хэдий ч хүн байгаа цагт хувь заяа тохинох нь мэдээж...хэмээн өгүүлэгчийн өгүүлэмжээр эхлэхэд дэвсгэрлэж байгаа хөгжим нь говийн ганц айл, ботгоны гунганааг илэрхийлэх мэт эгшиглэнэ.

«Шөнийн сүүдэр» радио жүжиг цасан шуурганд төөрсөн үл таних нэгэн хүн /жолооч/ говийн ганц айл болох Хажид бүсгүйд ирж осгож үхэхийн аюулаас аврагдан байгаагаар зохиолын үйл явдал эхэлнэ. Хажид хоёр хүүхэдтэй ганц бие бүсгүй бололтой.

... Хажид: Манай энэ хавиар ойр хавьдаа айл байхгүй шүү. Та харж л яваа биз. Зундаа ганд, өвөлдөө зуданд хучигдаад улс амьтан бүүр дээшилчихсэн. Хүн бүл, ачлага уналга муутайгаар манайх л үлдээд байна...гэх Хажидын яриа говийн ганц айл гэдгийг илэрхийлэхийн сацуу ганцын улмаас мөхөсдөх учрыг «ганц хүн айл болдоггүй, ганц мод гал болдоггүй» гэсэн зүйр үгээр товчоолж болох юм гэсэн үзлээр Хажид бол ганц бие эмэгтэйн хүчин мөхөс бүхий ганцаардсан айл өрх, бие хүний илэрхийлэл, дүр төрх юм.

Хэв шинжит дүрийн хэв шинжит чанарыг хэв шинжит ахуй харилцаанд бүтээх ёстой, тэгж байж дүрийнхээ сэтгэлзүйг гаргадаг.

Хүний нандин хайр, түүний дотор хүн хүнээ өрөвдөх өрөвч зөөлөн, нинжин сэтгэлийг говь нутгийн уужим сэтгэлт бүсгүйн дүрээр илэрхийлсэн байна. Энэ дүр тухайн үеийн бүсгүйчүүдийн нийтлэг дүр бөгөөд энэ өгүүлэмжээс ажиглахад хүн хүнээ хайсан ганцаардлын аяс тодрох ба зохиолын зангилаа нууцлагдаж, үйл явдал өрнөнө.

Бидний дотоод ертөнц нүдэнд ил харагдах боломжгүй, далд учир зүйн бүхэл цөм байдаг. Психоанализ нь өнгөрснийг буцаан сэргээж одогийн нөхцөлд нөлөөлөхөд чухал ач холбогдолтой юм. Өнгөрсөн үйл явдал, харилцааны асуудлууд биднийг хэрхэн өөрчилж, өөр төлөв байдалд оруулдгийг мэдэж авснаар зан төлвийн өөрчлөлтийг ойлгож хянах боломжтой болдог. Зохиолын баатар Солиотын түүх дуунаас өөр ханьгүй үлдсэн эмгэнэлт ганцаардлыг илэрхийлж байна.

... Солиот: Би өнчин өрөөсөн хүн. Олон жил хөдөөгөөр явлаа л даа. Нэг их халуун өдөр дуу дуулаад л ээжийгээ бодоод л сууж байтал тэр эмч миний толгой дээрээс цэв хүйтэн булгийн ус хувингаар асгасан. Би их л цочсон. Тэгээд л би ээжийнхээ тухай дууг мартчихсан.

Жүжгийн ярианаас тэр яагаад сэтгэцийн өөрчлөлттэй болчихсон бэ гэдэг учир зангилаа харагдах бөгөөд «Солиот» гэж чухам хэн бэ гэсэн ерөнхий дүр зургийг олж харна. Орох оронгүй бололтой олныг бараадаж

явдаг энэ хүн үнэхээр «солиотой» хүн мөн үү?...

...Солиот – Чимээгүй. Намайг багад миний ээжийн бүүвэйн дууг нэг хүн хулгайлчихад би их ядарсан юм. Битгий дуугар. Пауз

...Би бол зовлонг нь мэдэх болохоор яах ч үгүй. Харин энэ жолоочийг таны бүүвэйг авчих байх гэж сэжиглээд би их хянасан. Зүгээр биз. Эндээс бид солиотой өвчтөний эмх замбараагүй яриаг биш эх үрийн элбэрэл хайр шингэсэн бүүвэйн дууны утга уянга, эх үрийн нандин холбоо, эхээ үгүйлсэн сэтгэлийн ээнэгшил, эх хүн бол үрдээ мөнхийн гайхамшиг, тэр солиотой, эрүүл хэн байх нь хамаагүй бүүвэйн дуунд уярсан эхийгээ санасан сэтгэлийн эмзэглэлийг харуулж байна.

Уран зохиолд психолизм бол баатрын дотоод ертөнцийг харуулахад ашигладаг. Бодол санаа, мэдрэмж, туршлагыг илэрхийлдэг. Психолизм бол тухайн дүрийн дотоод ертөнц, сэтгэл зүй, сэтгэлийн байдал, бодол санаа, туршлагыг дүрслэн харуулах хэрэгсэл юм .

... Солиот: Тэр миний дууны үгийг аваад зугтчихсан.

Хүн: Ямар дууны үг?

Солиот: Гэнэт би дуулах гэсэн байдаггүй. /дуулна/ Үүнээс хойдохыг нь эмч авчихаж. Эмэгтэй та энэ дууг мэдэх үү?

Хажид: Мэднээ мэднэ. Өөрөө цай уу?

Солиот: Яаж дууныхаа үгийг олъё доо байз. Самрын гурван толгойгоороо, цайвар саарлаараа туулья даа. /аялна/ ингээд л байхгүй. Хагасыг нь эмч авчихаад өгөхгүй байгаа юм. Танд ганц нэг бадаг байвал түр зээлүүлээч. Би маргааш эмчээс аваад өгье зэрэг хүний оюун бодлын чөлөөт илэрхийлэл маягаар зохиолын ерөнхий өгүүлэмж өрнөнө. Солиотын дүрийн сэтгэлзүй энэхүү дууны үг хайж буйгаар илрэх ба хайр сэтгэлийн тухай дууг дуулж, түүнийг эрэлхийлэх нь хүн хүнээ хайх сэтгэлийн илрэл болж байна.

Хүний дотоод сэтгэлийг дүрслэх хамгийн том боломж бол дуу. Тэрээр нэг бодит бус зүйлийг хайж байгаа нь дууны үг. Алдагдсан буюу мартагдсан дууны шүлгийн мөрүүдийг хайх үйл явдал нь зохиолчийн ур чадвараар уран зохиолын онцгой нэгэн төрөл болох сонсох урлагт нийцүүлсэн арга гэж зохиомжийн хувьд үзэж болох юм. Зохиолчийн баатрын дотоод ертөнцийг нууцлаг аргаар дүрслэх оролдлого юм.

Сонсох урлагт бүтээлийг чимэглэх, үзэгдэл хэсгүүдийг зааглах, сонсогчдын сонорыг амраах, дүрийг тодотгох боломжуудыг дуу хөгжим олгодог. Амьдралыг уянга, ая эгшгээр дүрслэх нь сэтгэлийн урлаг мөн. Үгээр хэлж, зурж, сийлж илэрхийлэх аргагүй санаа бодол, сэтгэлийн хөдөлгөөнийг дуу хөгжмөөр илүү тод гаргаж болохыг сонсох урлаг радиогоос л бид тодорхой мэдэрнэ.

Зохиолч зохиолдоо хүний амьдралыг тэр дундаа хүний тайлагдаж танигдаагүй сэтгэлийн ертөнцийг зохиолын баатруудын сэтгэлийн зөрчлийг жирийн амьдрал дундах ахуй амьдрал, зан харилцаа, үйл хөдлөл, үг яриа зэргээр дүрслэн гаргажээ.

Радио жүжигт дүрийн сэтгэл зүйг чадамгай нээсэн төдийгүй уянгын өнгө аяс бүүвэйн дуу, хайр сэтгэлийн утгатай дуу зэргийг ашиглаж, дүрийн сэтгэлзүйг тодруулж байна. Жүжгийн дүрийн дотоод сэтгэлийг илэрхийлэхэд хамгийн тохиромжтой хэрэгсэл радио.

Зохиолын гол дүр Хажидас бусад нь оноосон нэргүй байгаа нь энэ зохиолын бэлгэдэлт шинжийг агуулж зүүд зөнгийн байдалт өгүүлэмж илэрхийлэгдэж байна.

Зүүд бол бидний ухамсар, сэтгэл мэдрэмжийн гүн нууцлаг язгуурт байрлаж, өөрийн үнэн цэвэр дүр төрхөө бодгалийн адал явдалт бэлгэдлээр илэрхийлж байдаг, бид бүхний хамгаас далдлан нууцалдаг элдэв нууцсыг илтгэгч мөн . Фрейдийнхээр «Зүүд бол аль нэгэн дарагдсан хүслэнгийн бэлгэдэлт биелэл» байдаг бол К.Юнг «үл ухамсарлахуйн өдгөөх байдлынх нь санаанд үл багтам, бэлгэдэлт өөрийн дүр төсөөлөл нь мөн» гэдэг .

Эндээс үүдээд зохиолын нэр ч бас «Шөнийн сүүдэр» хэмээсэн нь магадгүй энэ зохиолын өгүүлэмж /жүжгийн/ гол дүр Хажидын зүүдээр дүрслэгдсэн зохиолчийн хийсвэр сэтгэлгээ буюу ганцаардлын тухай өгүүлсэн сэтгэл зүйн драм гэж үзэж болох юм.

ДҮГНЭЛТ

Амьдралын юмс үзэгдэл, хүмүүсийн зан төрхийг радиогоор дамжуулж ойлгуулах нь үг яриа, дуу авиаг «төсөөлж дүрсэлдэг» сонсогчдын төрөлх зөн совинд тулгуурлан радиод зориулан бичихийг радио уран зохиолын төрөл болох радио жүжиг хэмээн судлаачид үздэг. Иймээс радио жүжиг нь хүний зөвхөн логик сэтгэлгээ, дүрслэн бодохуйд зориулагддаг.

«Шөнийн сүүдэр» радио жүжигт дүрслэлийг илэрхийлэхдээ дуу чимээг ашиглаж, дүр, орчныг бүтээсэн нь радио сонсогчдод төдийгүй гадаадын хүмүүст тухайн үйл явдлыг төсөөлөн бодох, өөрсдийнхөөрөө ойлгох боломжийг бүрдүүлж чадсан юм. Иймд дуу чимээгээр уран дүрслэл хийснээрээ олон улсын шагнал авсан.

Тус жүжгийн найруулагчаар найруулагч асан МУУГЗ н.Баатар ажилласан. Тэрээр Д.Намдаг зохиолчийн шавь байсан учраас сэтгэлзүйн драмтай бүтээлийг ихэвчлэн найруулдаг. Жүжгийн зохиолч Ш.Гүрбазар зохиолын дүрд анхаарч дүрийг тодруулж бичдэг. Тэрээр говь нутгийн хүн учраас говь нутагтайгаа холбоотой олон уран бүтээлийг хийсэн байна.

«Шөнийн сүүдэр» радио жүжгийн дүрийн сэтгэлгээ нь цөм ганцаардлын өнгө аястай хүн хүнээ хайсан сэтгэлийн ганцаардлыг илэрхийлсэн нь хэв шинжит дүр Хажид, болзолт дүр Солиотыг дүрсэлсэн өгүүлэмжүүдээс тодорхой байна.

Радио нь уран зохиолын төрлийг өөрийн хэрэглэгдэхүүн болгон ашиглаж, радио зохиомж, радио жүжиг зэрэг уран сайхны нэвтрүүлгээрээ сонсогчдын утга зохиолын боловсролд чухал үүрэг гүйцэтгэсэн гэж бид үзэж байна.

НОМ ЗҮЙ

1. Амарзаяа Л. Радио жүжиг. УБ.,2006
2. Амарзаяа Л. Радио сонсох урлаг. УБ.,2009
3. Амбасэлмаа Д. Сонссоноо уншихуй. УБ.,2010
4. Банзрагч М, Чулуунцэцэг Д. Эфир ба сэтгүүлч. УБ.,2014
5. Гаадамба Ш. Утга зохиолын онолын үндэс, УБ.,2014
6. Гүрбазар Ш. Шөнийн сүүдэр. УБ.,2003
7. Дулам С. Монгол бэлгэдэл зүй. Зүүд, зөн совингийн бэлгэдэл зүй. Цагийн бэлгэдэл зүй. УБ.,2011
8. Дулам.С. Монгол бэлгэдэл зүй. Тооны бэлгэдэл зүй. УБ.,2011
9. Нандинбилиг Г. Жүжгийг задлан шинжилж, заан сургахуй, УБ.,2013 х 8
10. Чойжил М. Чихнээ сонсголонг радио хэмээх тэмдэглэл. УБ.,2003
11. Фрейд З. Психоанализ. УБ.,1998

АШИГЛАСАН МАТЕРИАЛ

1. МҮОНР-гийн Алтан сан хөмрөг. «Жүжиг» дуу авианы хадгаламжийн нэгжийн бүртгэл
2. Шөнийн сүүдэр радио жүжгийн аудио бичлэг
3. Google.com

Аннотация: В 1993 году радио пьеса «Ночная тень» Ш. Гурбазара заняла первое место на международном конкурсе радиопьес. Пьеса была переведена на японский язык. Сегодня эта пьеса хранится в золотом фонде Монгольского национального общественного радио телевидения (Ж-380, 1993 он, t=50')

Русские эстетики, такие как Ю. Бореев, М. Каган и Л. Тимофеев отметили в своей книге «Виды и жанры искусства», что радио и есть уникальный новый и художественный вид искусства, которое создает шум, речь и музыку, и воспроизводит воображение.

В рамках исследования мы выбрали радиопьесу «Ночная тень» писателя и почетного культурного работника Ш. Гурбазара, цель которого – подчеркнуть особенности радиопьес и делать психологический анализ ролей произведения.

Ключевые слова: радио пьеса, роль, изображение, песня, символика, сон, инстинкт

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТИКТОК-ПРОЕКТ КАК ФОРМА МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

Бельская Ольга Герасимовна,
режиссёр документального кино, председатель Иркутского отделения «Союза кинематографистов» России, президент международного кинофестиваля «Человек и Природа» им. В.Г. Распутина, доцент кафедры рекламы и журналистики Иркутского национального исследовательского технического университета

Рейн Кристина Анатольевна,
студентка ИРНИТУ

Аннотация: В статье рассматриваются понятия: видеохостинг ТикТок, его специфика, закономерности, основные шаги по созданию и продвижению регулярного студенческого видеоконтента.

Ключевые слова: студенческий ТикТок-проект; тренды в ТикТок, алгоритмы ТикТока; пошаговый план создания контента для ТикТок.

STUDENT TIKTOK-A PROJECT AS A FORM OF MEDIA COMMUNICATION

Belskaya Olga Gerasimovna,
director of documentary films, chairman of the Irkutsk branch of the «Union of Cinematographers» of Russia, president of the international film festival «Man and Nature» named after V. G. Rasputin, associate professor of the Department of Advertising and Journalism Irkutsk National Research Technical University

Rein Kristina Anatolyevna,
student of IRNITU

Annotation: the article determine and describe next concepts: Tiktok video hosting, patterns, general steps of production and promotion of the regular student's video content.

Keywords: student's Tiktok project; trends of Tiktok, algorithms of Tiktok; content step-by-step production for Tiktok.

На современном этапе социальные сети привлекают молодежь возможностью свободных коммуникаций и обладают большим социализирующим потенциалом в силу специфики формата и их функционирования. На сегодняшний день в виртуальной среде СМИ могут удовлетворить различные желания и потребности аудитории. Контент, производимый СМИ в ТикТок, удовлетворяет не только гедонистические, развлекательные, но и информационные потребности.

Создание собственного студенческого канала INFOHOURS (Инфо-час) стало важной задачей для проверки полученных теоретических знаний и отработки практических навыков в журналистике. Это уникальный шанс заявить о проекте, где каждый член команды может проявить себя как специалист своего дела, спроектировать новый уровень передачи информации и вовлечь пользователей в информационный содержательный контент. Для этого вначале проекта мы:

1. Придумали название кафедральной студенческой площадки и логлайн с кратким концептом нашего канала.

2. Обсудили и выбрали площадку, где будет выходить наш регулярный видеоконтент.

3. Обсудили тему первого видеоролика, которая по-нашему мнению была очень актуальной. Это был видеоролик о ляпах кандидатов, участвующих в избирательной кампании в Госдуму.

4. Распределили роли по производству видеоролика. Таким образом, определились: оператор, ведущие, монтажер и сценаристы, которыми стали почти все ребята из группы.

Проведя сравнительную характеристику разных соцсетей, студенты выбрали ТикТок-площадку. Почему именно ТикТок? Ни в одной соцсети нет таких больших бесплатных охватов. Если сделать вирусное видео, можно без подписчиков выйти в ТОП и получить сразу десятки тысяч просмотров и лайков. И для этого необязательно иметь опыт развития страницы в других соцсетях или в принципе быть блогером. Достаточно быть креативным.

Главные преимущества ТикТок по сравнению с другими соцсетями:

- это развлекательная платформа с бесконечной лентой контента;
- практически любой может стать производителем контента из-за простоты использования приложения;
- получать просмотры и лайки на этой платформе намного проще, чем в том же Инстаграм.

Более того, ТикТок является самым популярным приложением в App Store. Это означает, что ТикТок не только сохраняет базу пользователей, но еще и стремительно привлекает новых пользователей. Но на Android показатели не такие впечатляющие. ТикТок является «всего лишь» третьим по загрузке приложением в Google Play после WhatsApp и Facebook Messenger. Разрабатывая маркетинговую стратегию, команда ТикТок делала упор на предпочтения и привычки молодых людей, в первую очередь - на творческое самовыражение. Пользователи делают это самыми простыми способами - поют песни, танцуют или синхронно открывают рот под музыку. И это только самые популярные варианты. Facebook в свое время сделал революцию в человеческом общении, а ТикТок - в человеческом самовыражении. Именно поэтому площадка ТикТок была выбрана в качестве вещательной платформы для нашего канала INFOHOURS. Для начала мы изучили тренды ТикТок и создали некую типологию.

Типология трендов ТикТок в 2022 году

1. Интервью. Аудитории нравится наблюдать за любимыми блогерами и слушать их истории. Как правило, из целого интервью берутся яркие кусочки, накладываются титры, музыка и ролик загружают в приложение. Это дает видео больше шансов стать популярным и подняться в просмотрах: так зрители увидят самые интересные моменты.

2. Фрики в ТикТок. Неординарные персонажи всегда пользовались известностью, но в 2022 году благодаря им контент будет становиться особенно популярным.

3. Лайфстайл. В ТикТок до сих пор популярны танцы и липсинги (исполнение песен под фонограму), но уже появляется тренд, когда инфлюенсер (пользователь, имеющий большую аудиторию) ведет лайфстайл-блог, рассказывает о своем образе жизни и показывает, как проходит день.

4. Одежда и переодевания. В таких роликах непременно должна быть девушка, которая снимает себя в отражении или на камеру. Обычно она стоит в одной одежде, но по щелчку пальца или интересному движению за секунду меняет ее.

5. Эксперименты с внешностью. Советы по макияжу и бьюти-лайфхаки всегда будут в тренде. Попробуйте ради эксперимента сделать нечто подобное и проверьте отклик аудитории.

Изучив тренды ТикТока, мы поняли, что нам хотелось бы предложить более содержательный и социально значимый контент в виде журналистских материалов. Мы увидели, что ТикТок – это динамично-развивающаяся площадка, где тренды достаточно быстро меняются. И так как платформа интересна аудитории, мы решили регулярно выпускать содержательный журналистский контент, рассказывать и показывать то, что нового, где, когда и как произошло. Так появились темы «Гаражная распродажа», «Котокафе», новые пространства в Иркутске, выставки и фильмы, спортивные соревнования, но через призму восприятия молодежи.

Изучив алгоритмы ТикТока, мы выявили наиболее оптимальные правила для ведения канала INFOHOURS.

Правило 1. Создание креативного и запоминающегося логотипа + звучное и «говорящее» имя профиля.

Правило 2. Цепляющее описание профиля «Мы молодые журналисты. Стараемся объяснить сложные вещи простыми словами».

Правило 3. Транзитивные заголовки. Заголовки могут быть назывными и транзитивными. Назывной заголовок отвечает на вопрос «О чем говорится?», транзитивный – «Что именно говорится?», чтобы читатель понял главное, не читая.

Правило 4. Все видеоролики соответствуют заголовку/лиду содержания материала. Если материал не отвечает ожиданиям, читатель не получит то, за чем пришел, что провоцирует недоумение и разочарование.

Правило 5. Для увеличения аудитории – наша задача была набрать

500 подписчиков, - мы решили разбавить содержательный контент развлекательным. Студентам 2 курса было дано задание самим делать ролики на темы, которые им интересны.

Правило 6. Наша команда активно следит за музыкальными трендами и трендами по хештегам, и использует их в своих видеороликах.

Правило 7. Перевести аккаунт в ПРО-режим для отслеживания статистики канала.

Помимо всего этого, мы активно ставим лайки другим аккаунтам по хэштегам, и комментируем популярные аккаунты, чтобы нас заметили. Из всего вышеперечисленного можно отметить, что на ТикТок-канале INFOHOURS активно прослеживаются соответствие заголовка/лида содержанию материала, транзитивные заголовки и короткие, емкие абзацы и т. д. Внедрение теоретических знаний было успешно реализовано в проекте.

Пошаговый план создания ТикТок

1. Определиться с темой, идеей, названием, аудиторией, периодичностью и оформлением.

2. Создание индивидуального логотипа.

Подбор яркой и «говорящей» картинки. Чем лучше с картинки профиля считывается суть проекта, тем выше шансы, что ваш аккаунт заметят в поиске. В нашем логотипе, над которым мы продолжаем работать, прослеживается область распространения контента – Байкальский регион, и само название «Инфочас» – регулярное размещение актуальной информации.

3. Расширенное описание. В шапке профиля есть ответ на вопрос «кто мы» и «чем занимаемся»: «Мы молодые журналисты. Стараемся объяснить сложные вещи простыми словами».

4. Указание категории (строка, в которой можно указать сферу деятельности СМИ).

5. Создание контент-плана на месяц. Распределение графика выпусков видеороликов.

Статистика проекта

Анализируя ТикТок канал Infohours, можно отметить, что за 8 месяцев активной работы на канале появилось 45 видео, содержащих в себе информативный и развлекательный контент. 20 видеороликов были сделаны журналистами 4-го курса и посвящены информационному и образовательному контенту. 25 видеороликов были сделаны журналистами 2-го курса, которые несут в себе развлекательный контент на тему университетской жизни. Сам же аккаунт набрал за это время 144 подписчика. Исходя из аналитики ТикТок аккаунта «Infohours», можно отметить, что наибольшее количество в соотношении лайков, просмотров и комментариев, собрал видеоролик про Пушкинскую карту, который набрал 12.000 тысяч просмотров, 1335 лайков и 29 комментариев.

Таким образом, за 8 месяцев работы ТикТок канал «Infohours» собрал 3107 лайков при количестве в 144 подписчика.

Рассчитаем уровень вовлеченности: $3107 \times 100 : 144 = 21,57 \%$. Исходя из этого, мы делаем вывод, что уровень вовлеченности аудитории 21 % – это хороший процентный показатель для канала.

Продвижение проекта

ТикТок в поддержку новичков показывает их ролики широкой аудитории, чтобы определить интерес к его видео. Первые 5 роликов обязательно получают просмотры. Именно от них зависит успех и будущая популярность вашего аккаунта. Первые ролики нашего канала набрали около 2 тысяч просмотров, что довольно неплохо при аудитории в 10 человек еще на тот момент.

Так как мы не бренд и не коммерческая организация, нам было бы сложно запустить таргетированную рекламу в ТикТок, поэтому для начала мы использовали следующие некоммерческие методы продвижения для нашего канала.

• Массфолловинг и масслайкинг

Автоматические лайки роликов и комментариев пользователей ТикТок, подписки на пользователей по актуальным для нас хэштегам и конкурентам. И, как следствие, ответные лайки и подписки. Использование специальных сервисов помогает охватывать тысячи пользователей.

• Хэштеги в ТикТоке

Использование топовых хэштегов как классификации, чтобы пользователям легче было нас найти. Изучение и использование наиболее популярных запросов по хэштегам. Максимально целевые, отражающие содержание ролика.

• Использование трендового контента

Использование самых популярных концепций, форматов и содержания для повышения количества просмотров и узнаваемости. Создание эффекта ожидания, когда пользователи ждут и мониторят появление новых роликов от вас.

Особенности. «Перманентные тренды – юмор, мода, красота и фитнес. Также популярны зарисовки из собственного быта и лайфхаки».

Таким образом, мы выяснили, что алгоритмы ТикТок подбирают пользователю тот контент, который кажется ему наиболее интересным. Рассмотрели, как проходит знакомство с медиаконтентом на платформе. Установили, какие варианты продвижения имеет платформа, и какими из них наиболее результативно пользуются средства массовой информации. Выявили, каким образом можно удержать внимание пользователя на мультимедийной площадке ТикТок.

Усовершенствование старых идей и использование собственных новых задумок также обеспечивает улучшенную реакцию аудитории и помогает продвигать собственный контент, в связи с этим многие новостные

СМИ для успешного продвижения и существования на данной платформе смогли отойти от привычного новостного формата и привнесли в свою работу больше развлекательного контента, при этом не теряя направленности своего медиа.

Источники и литература

1. Бебрис А.О. Успешный маркетинговый подход как основа выбора инновационной стратегии развития компании. Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук / А.О. Бебрис. – 2013. – № 10–1. – С. 159–161.

2. Шилина Ю. Секреты современного брендинга / Ю. Шилина // Продвижение Продовольствия. Prod&Prod. – 2010. – № 2.

3. Жесткий бренд-билдинг: Выжмите из клиента дополнительную маржу = No B. S. Guide to Brand-Building by Direct Response / Дэн Кеннеди, Форрест Уолтер, Джим Кевэл. – М. : Альпина Паблишер, 2015.

4. Перция Л. Анатомия бренда / В. Перция, Л. Мамлеева. – М. : «Вершина», 2007.

5. Том Питерс. Человек-бренд: 50 верных способов превратиться из рядового сотрудника в бренд оригинальности, преданности и инициативности! = The Brand You 50: Or: Fifty Way to Transform Yourself from Employee into a Brand that Shout Distinction, Commitment and Passion. – М.: «Вильямс», 2006.

ИССЛЕДОВАНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ МОНГОЛЬСКИМИ СКОТОВОДАМИ-КОЧЕВНИКАМИ

***Дэлгэрма Сухбат,**
кандидат филологических наук, доцент
Института радио, телевидения и медиа искусств
Университета культуры и искусства
Монголия, 16067, г. Улан-Батор, улица Хувьсгалын зам-3,
IV учебное здание МГУИК.
delger_zs@yahoo.com*

***Идэрбаяр Базаррагча,**
кандидат филологических наук, доцент
Института радио, телевидения и медиа искусств
Университета культуры и искусства
Монголия, 16067, г. Улан-Батор, улица Хувьсгалын зам-3,
IV учебное здание МГУИК.
tai.mn@yahoo.com*

Аннотация: Согласно статистике 2020 года, в Монголии насчитывается 298 789 скотоводов, из которых 66 601 имеют постоянный доступ в Интернет, а 277 485 - сотовые телефоны. В рамках данной работы был проведен онлайн-опрос среди 200 скотоводов в Баян-Улгии и Гоби-Алтае в западном регионе, Увурхангае и Хувсгуле в Хангайском районе, Хэнтии и Сухэ-Баторе в восточном районе, Дундгови, Тув в Центральном районе, чтобы узнать текущее состояние использования социальной сети. Скотоводы-кочевники используют современные технологии для доступа к Интернету, социальным сетям и культуре. Большинство скотоводов используют Facebook, чтобы общаться со своими близкими, получать ежедневный доступ к погоде, политическим новостям и электронной коммерции. Многие передовые технологии уже вошли в культуру монгольских скотоводов-кочевников, например, использование социальных сетей для поиска потерянных скот и использование дронов для выпаса овец. Исследования показывают, что скотоводы мало разбираются в средствах массовой информации, и правительства и образовательные учреждения должны знать об этом. Хотя социальные сети широко используются, исследования показывают, что радио и телевидение по-прежнему являются основными источниками информации для скотоводов.

Ключевые слова: социальные медиа, культурный уровень, потребительская культура, кочевники-скотоводы, культурные факторы, социальные слои.

RESEARCH ON THE USE OF SOCIAL NETWORKS BY MONGOLIAN NOMAD HERDERS

Delgermaa Sukhbat,
doctor (Ph.D.), docent

*School of Broadcasting and Media Arts
Mongolian State University of Arts and Culture
Mongolia. 16067 Ulaanbaatar. Huvsgalchdyn zam-3, 4th building of
MSUAC.
delger_zs@yahoo.com*

Iderbayar Bazarragcha,
doctor (Ph.D.), docent

*School of Broadcasting and Media Arts
Mongolian State University of Arts and Culture
Mongolia. 16067 Ulaanbaatar. Huvsgalchdyn zam-3, 4th building of
MSUAC.
mai.mn@yahoo.com*

Abstract: *According to 2020 statistics, there are 298,789 pastoralists in Mongolia, of which 66,601 have permanent Internet access and 277,485 have mobile phones. As part of this work, an online survey was conducted among 200 pastoralists in Bayan-Olgii and Gobi-Altai in the western region, Uvurkhangai and Khuvsgul in the Khangai region, Khentii and Sukhe-Bator in the eastern region, Dundgovi, Tuv in the Central region to find out the current social network usage status. Nomadic pastoralists use modern technology to access the internet, social media and culture. Most pastoralists use Facebook to connect with their loved ones, get daily access to the weather, political news and e-commerce. Many advanced technologies have already entered the culture of Mongolian nomadic pastoralists, such as the use of social media to search for lost livestock and the use of drones to herd sheep. Research shows pastoralists have little understanding of the media, and governments and educational institutions should be aware of this. Although social media is widely used, studies show that radio and television are still the main sources of information for pastoralists.*

Keywords: *social media, cultural level, consumer culture, nomadic herders, cultural factors, social strata*

По статистике на первый квартал 2022 года 4 627 000 человек пользуются (сдвоенный) сотовым телефоном в Монголии [1, 2021], а 2 160 000 человек активно пользуются Интернетом [2, 2022], и монголы теперь получают информацию в основном из Интернета. Благодаря Интернету медиа-индустрия взорвалась, и в обществе начали укореняться каналы коммуникации, ориентированные на потребителя. Аудитория – это тот, кто читает, смотрит, слушает и участвует в передающих в социальные медиа [3, 2009, с. 68].

По мере развития социальных сетей развивались и социальные отношения и культура людей. Социальные сети стали основным каналом коммуникации и средством массовой информации. По статистике за первый месяц 2022 года количество пользователей социальных сетей в нашей стране достигло 2,85 млн человек. В том числе, 2,5 млн пользователей Facebook, 854,9 тыс. пользователей Instagram, 2,2 млн пользователей мессенджеров Facebook, 131,5 тыс. пользователей Twitter [2, 2022]. В современном быстромеменяющемся онлайн-мире число влиятельных лиц (influencer) в социальных сетях растет. Серьезной глобальной проблемой является растущее влияние социальных сетей на потребителей, компании, государственных деятелей, производителей брендов и крупные компании.

Понятно, что стремительное развитие информационных технологий и Интернета дало огромный толчок развитию социальных медиа. Маркетинг электронной коммерции – одна из областей, которая наравне

конкурирует с социальными сетями и СМИ. Это особенно касается маркетинговой платформы Facebook в социальных сетях и так же внедрения системы электронных платежей WiChat. В течение последних 20 лет ученые сосредоточились на природе социальных сетей и исследованиях потребителей, и это стало основными темами исследований в социальных и гуманитарных науках, образовании, медицине, психологии, культуре, искусстве и экономике [4, 2018].

Основанная в 2004 году, Facebook предоставляет легкий доступ пользователям, компаниям и творческим людям по всему миру [5, 2019]. Помимо использования Facebook для связи с друзьями, семьей и близкими, он помогает людям узнавать, что происходит в мире, делиться важными событиями, которые с ними произошли, и выражать себя в обществе. СМИ влияют на принятие потребительских решений. Как только пользователь начинает искать в Facebook то, что ему нужно, алгоритм платформы активирует функцию распознавания потребностей человека. Если вы хотите поесть, выбор пользователей социальных сетей напрямую зависит от того, как Yelp рассматривает и оценивает варианты обеда. Главным феноменом современного общества является не только появление любого товара в социальных сетях, но и формирование культуры потребления. Инфлюенсеры на YouTube создали культурный символ с помощью своих шоу и продуктов, создатели телевидения и кино намеренно создавали контент [6, 2018], а в Instagram даже появился виртуальный музей [7, 2017]. Развитие технологий и социальных медиа является основным фактором того, что многие культуры, которые когда-то были невозможны во времени и пространстве, теперь входят в наши повседневные потребности.

143 студента бакалавриата Пенсильванского университета были разделены на две группы, и в течение трех недель их ежедневное использование Facebook, Instagram и Snapchat сократилось на 10 минут, и наблюдалась их реакция. Наблюдение показало, что учащиеся, которые ограничивали использование социальных сетей, имели значительно более низкий уровень депрессии, одиночества и беспокойства, чем другие учащиеся, и улучшили самоконтроль.

Однако социальные медиа не являются главной причиной одиночества и социальной изоляции [8, 2018, с. 37]. Некоторые исследователи обнаружили, что использование Facebook не оказывает существенного влияния на самочувствие пользователей [9, 2019, с. 116]. Согласно исследованию Американской психологической ассоциации, социальные медиа могут приносить пользу потребителям различными способами. В частности, он предоставляет больше возможностей детям и молодёжи для общения, взаимодействия с другими людьми, а также для самопознания и развития [10, 2011]. Опрос пользователей социальных сетей продолжается. В Монголии, как и в других странах, городские

потребители привыкли пользоваться социальными сетями, и уже сложилась определенная культура. Поэтому было проведено исследование того, как скотоводы вдали от урбанизации используют социальные сети.

Скотоводы – это люди, которые пасут скот в течение года и чей доход является источником средств к существованию [11, 2020, с. 20]. Согласно переписи 2020 года, в Монголии насчитывается 298 789 скотоводов. Количество пастбищных скотоводов представлено по регионам (табл. 1).

Таблица 1

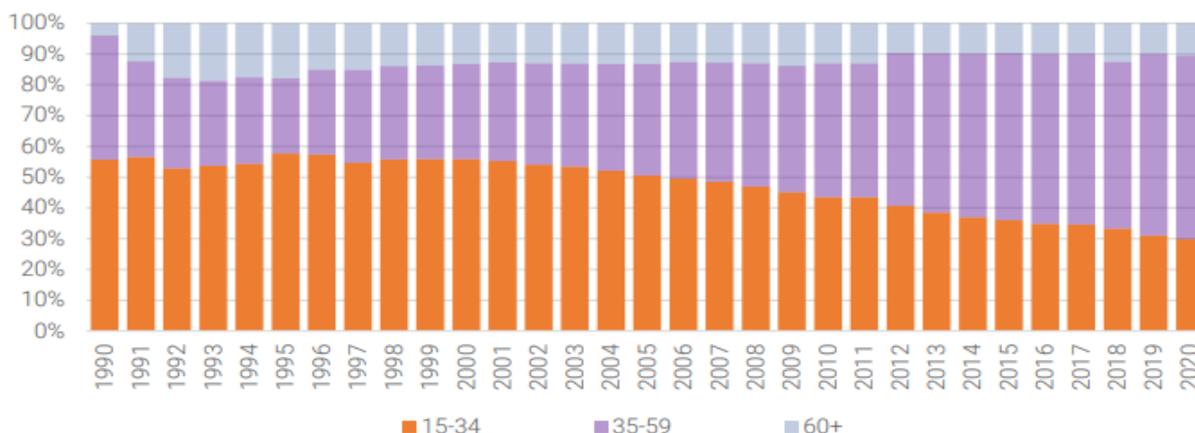
Статистика скотоводов Монголии [11, 2020, с. 23]

Регионы, аймаки, столица	Количество скотоводов					Процент от общего				
	2016	2017	2018	2019	2020	2016	2017	2018	2019	2020
Все	311373	303590	288700	285482	298789	100	100	100	100	100
Западный регион	82239	79192	72395	70478	73659	26,4	26,1	25,1	24,7	24,7
Баян-Улгий	18411	17200	13993	13746	14414	5,9	5,7	4,8	4,8	4,8
Гоби-Алтай	13691	12919	12391	12287	13128	4,4	4,3	4,3	4,3	4,4
Завхан	16960	16775	15953	15644	16210	5,4	5,5	5,5	5,5	5,4
Увс	17498	17173	16130	15988	16577	5,6	5,7	5,6	5,6	5,5
Ховд	15679	15125	13928	12813	13330	5,0	5,0	4,8	4,5	4,5
Хангайский регион	127687	124682	120381	119170	124349	41,0	41,1	41,7	41,7	41,6
Архангай	27474	27055	25756	25688	25907	8,8	8,9	8,9	9,0	8,7
Баянхонгор	21990	22255	21784	21771	23212	7,1	7,3	7,5	7,6	7,8
Булган	15579	14472	13797	13917	14186	5,0	4,8	4,8	4,9	4,7
Орхон	1496	1396	1352	1299	1421	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5
Увурхангай	29993	28265	28103	27101	28333	9,6	9,3	9,7	9,5	9,5
Ховсгул	31155	31239	29589	29394	31290	10,0	10,3	10,2	10,3	10,5
Центральный регион	61722	60290	58295	57942	60690	19,8	19,9	20,2	20,3	20,3
Гобисумбер	1231	1164	1115	1097	1184	0,4	0,4	0,4	0,4	0,4
Дархан-Уул	2279	2295	1846	1743	1887	0,7	0,8	0,6	0,6	0,6
Дорногоби	7477	7232	7033	7024	7308	2,4	2,4	2,4	2,5	2,4
Дундгоби	12171	12222	12136	12241	12505	3,9	4,0	4,2	4,3	4,2
Южная Гоби	9846	9635	9593	9671	10219	3,2	3,2	3,3	3,4	3,4
Селенга	8522	8280	8088	7741	8 417	2,7	2,7	2,8	2,7	2,8
Центральный	20196	19462	18484	18425	19 170	6,5	6,4	6,4	6,5	6,4
Восточный регион	36547	36411	34508	34313	36310	11,7	12,0	12,0	12,0	12,2
Дорнод	8471	8710	7778	7983	8486	2,7	2,9	2,7	2,8	2,8
Сухэ-Батор	14835	14775	14585	14496	15006	4,8	4,9	5,1	5,1	5,0
Хенти	13241	12926	12145	11834	12818	4,3	4,3	4,2	4,1	4,3
Столица	3178	3015	3121	3579	3781	1,0	1,0	1,1	1,3	1,3

58,4 % скотоводов составляют мужчины и 41,6 % – женщины, что указывает на то, что мужчины по-прежнему составляют большинство. Возрастная структура пастухов представлена на диаграмме.

Диаграмма 1

Возрастная статистика монгольских скотоводов [11, 2020, с. 23]



На этой диаграмме показано неуклонное снижение числа молодых скотоводов в последние годы.

Согласно отчету Национального статистического комитета за 2020 год, 66 601 скотоводов в настоящее время имеют доступ к Интернету и у 277 485 сотовые телефоны [11, 2020, с. 21] (табл. 2).

Таблица 2

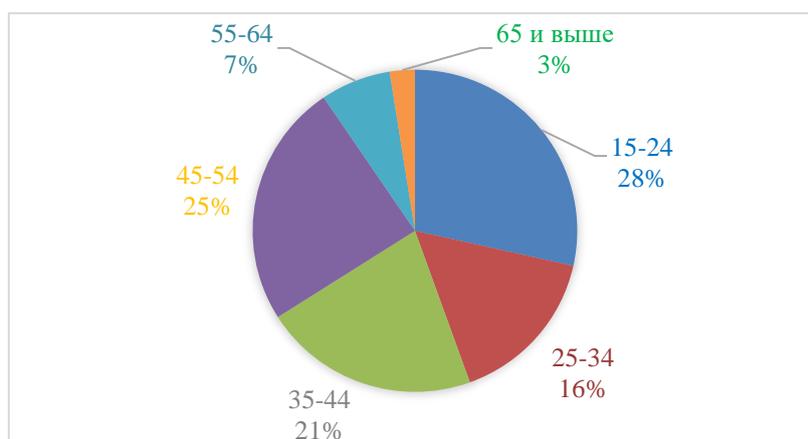
Данные об использовании скотоводами сотовых телефонов и интернета (по возрасту)

Возрасты	Сотовые телефоны		2020 2019	Интернет		2020 2019
	2019	2020		2019	2020	
Все	260 199	277 485	106,6	42 491	66 601	156,7
15–24	21 559	21 550	100,0	6 097	8 365	137,2
25–4	59 441	61 754	103,9	13 940	20 492	147,0
35–44	77 412	81 373	105,1	12 941	20 456	158,1
45–54	58 529	64 989	111,0	6 795	12 283	180,8
55–64	30 354	33 417	110,1	2 180	3 986	182,8
65↑	12 904	14 402	111,6	538	1 019	189,4

В целях мониторинга использования социальных сетей монгольскими скотоводами-кочевниками был проведен онлайн-опрос 200 пастбищных скотоводов в 8 аймаках западного, восточного, центрального и Хангайского регионов. 52 % респондентов были мужчинами и 48 % женщинами, их возраст указан на диаграмме.

Диаграмма 2

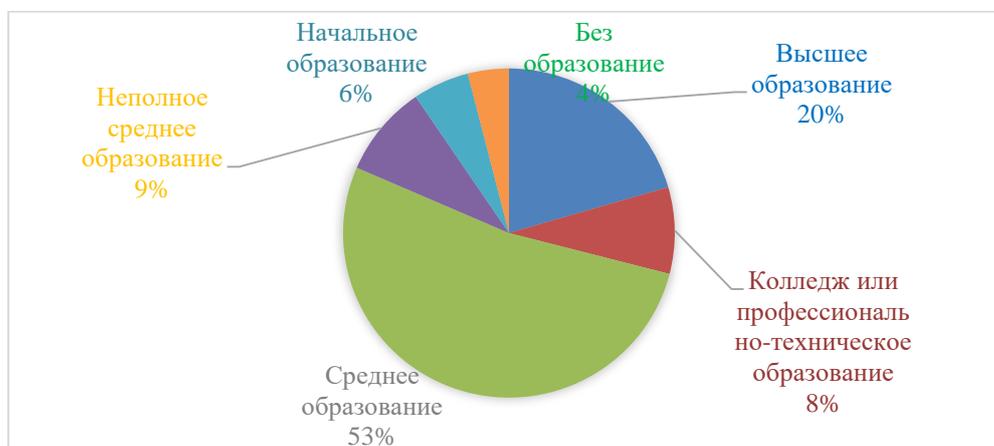
Возраст участников опроса



Опрошено 28 % скотоводов в возрасте 15–24 лет, 25 % в возрасте 45–54 лет, 21 % – 35–44 лет, 16 % – 25–34 лет, 7 % – 55–64 лет и 3 % людей старше 65 лет. Использование интернета и социальных сетей широко распространено независимо от возраста скотоводов. У молодых скотоводов в возрасте 15–24 лет самый высокий охват, а у тех, кому больше 65 лет, самый низкий уровень, всего 3 процента.

Диаграмма 3

Уровень образования участников опроса



Большинство опрошенных скотоводов, 53 %, имеют среднее образование, 20 % имеют высшее образование, 9 % имеют базовое образование, 8 % имеют техническое и профессиональное образование, 6 % имеют начальное образование, а 4 % не имеют образования. На диаграмме 4 показаны районы, в которых проживают опрошенные скотоводы.

Диаграмма 4

Аймаки скотоводов, которые участвовали в опросе

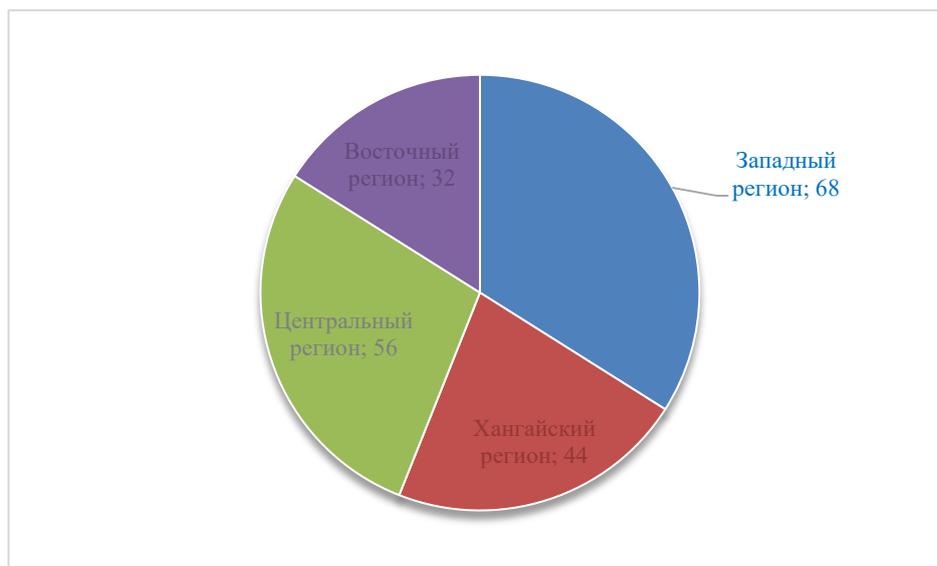
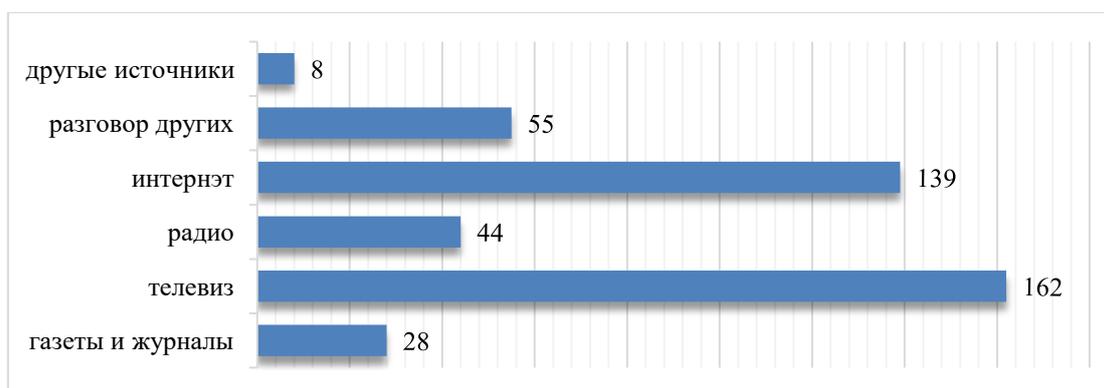


Диаграмма 5

Основной источник информации

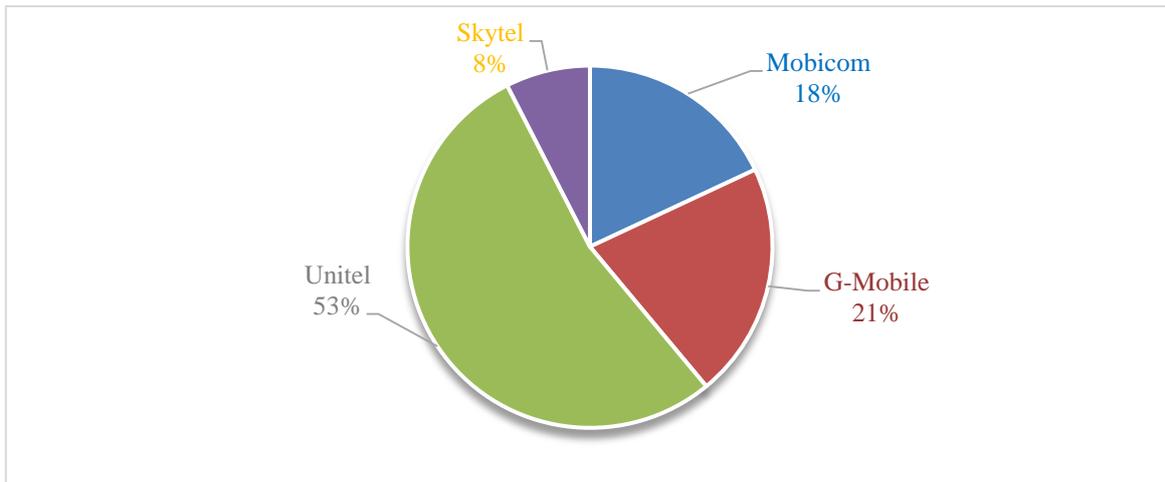


Большинство респондентов получают информацию из интернета (139). Хотя их основными источниками информации являются старые СМИ, такие как телевидение (162), радио (44), газеты и журналы (28). А также скотоводы общаются и передают информацию устно.

Из-за эпидемии Ковид-19 все уровни образования перешли на электронное обучение, местные студенты были обязаны проходить онлайн-уроки, а операторы мобильной связи предоставляли передовые интернет-услуги скотоводам. 51 % наших респондентов пользуются домашним интернетом Univision, а 19 % пользуются интернет-сервисом Mobicom. Кроме того, среди скотоводов распространено использование мобильного интернета.

Диаграмма 6

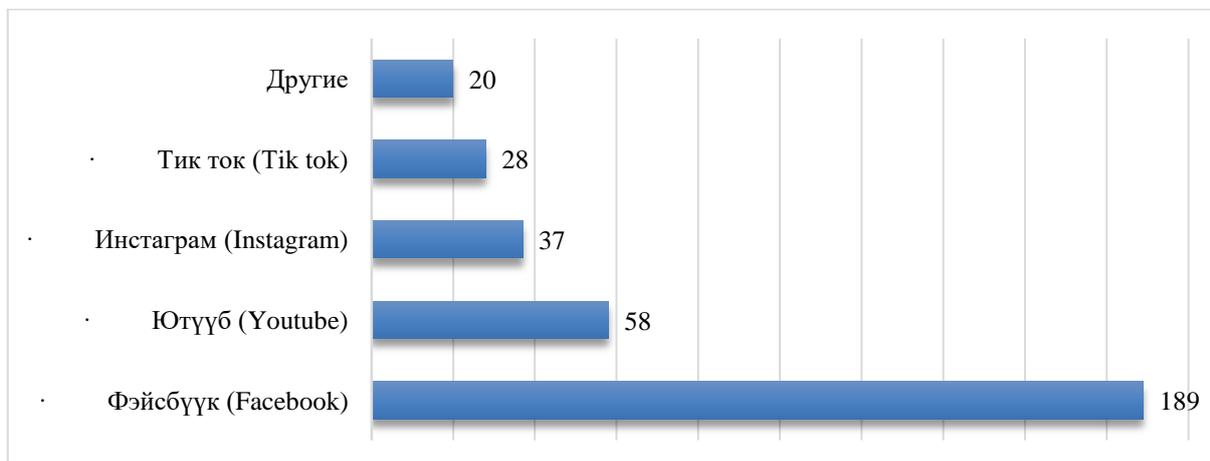
Операторы мобильного интернета скотоводов



53 % опрошенных скотоводов используют Unitel, 21 % G-Mobile, 18 % Mobicom и 8 % Skytel. Кроме того, в среднем 30,7 % от 10 000 тугриков тратится в месяц на дата за использованием интернета, 26,1 % от 10 001 до 20 000 тугриков, 24,1 % от 20 001 до 30 000 тугриков и 10,6 % от 30 001 до 40 000 тугриков.

Диаграмма 7

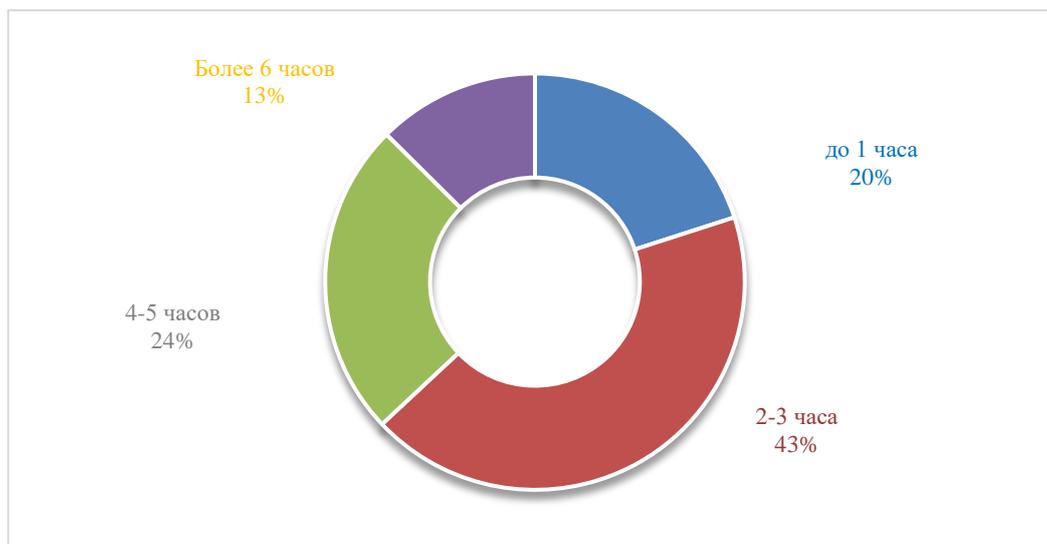
Основные источники информации для опрошенных скотоводов



29 % – YouTube, 18,5 % – Instagram, 14 % – Tik Tok и 10 % используют другие социальные сети, такие как Snapchat, Club house и We chat.

Диаграмма 8

Среднее время, которое скотоводы проводят в социальных сетях в день



Это показывает, что 4 % опрошенных скотоводов проводят в социальных сетях 2–3 часа в день, 24 % 4–5 часов, 20% – до 1 часа и 13% – более 6 часов. Скотоводы, которые проводят много времени в социальных сетях, – это молодые люди в возрасте от 15 до 24 лет.

Диаграмма 9

Цель использования скотоводами социальных сетей



80 % опрошенных скотоводов используют социальные сети для общения с друзьями, детьми, семьей и близкими. Кроме того, 72,5 % опрошенных используют интернет для доступа к ежедневной погоде, ежедневным и международным новостям, 18,5 % для развлечения и 19,5 % для покупки и продажи продукции животноводства, и выражение своего мнения в управлениях, аймаках и сумах.

Диаграмма 10

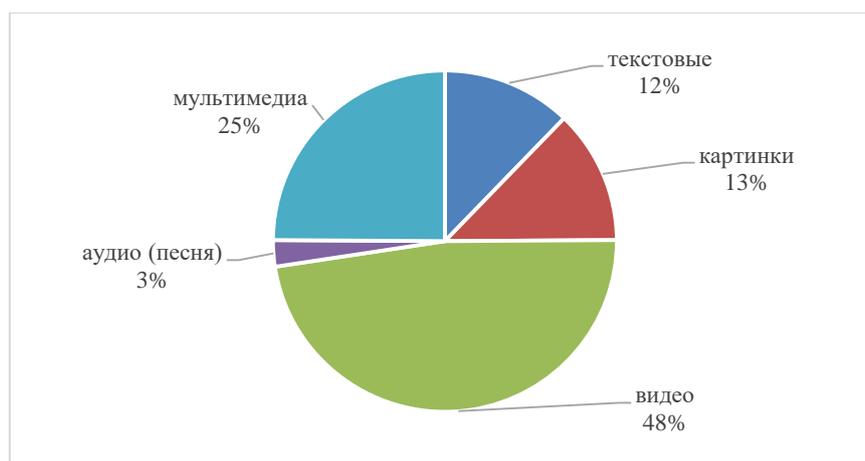
Тип информации, который получают из социальных медиа



Из них 72,5 % – это ежедневные новости, 52 % – политические новости и информация, 52 % – новости о погоде, 15,5 % – новости науки и познания, 11,5 % – международные новости, 28,5 % – советы по здоровью, 9,5 % – туризм и образование, обучающая информация 19 %, просмотр фильмов 35,5 %, чтение электронных книг 5,5 %, торговля 20,5 % и другая информация 11 %.

Диаграмма 11

Любимые формы информации, которую скотоводы просматривают в социальных медиа

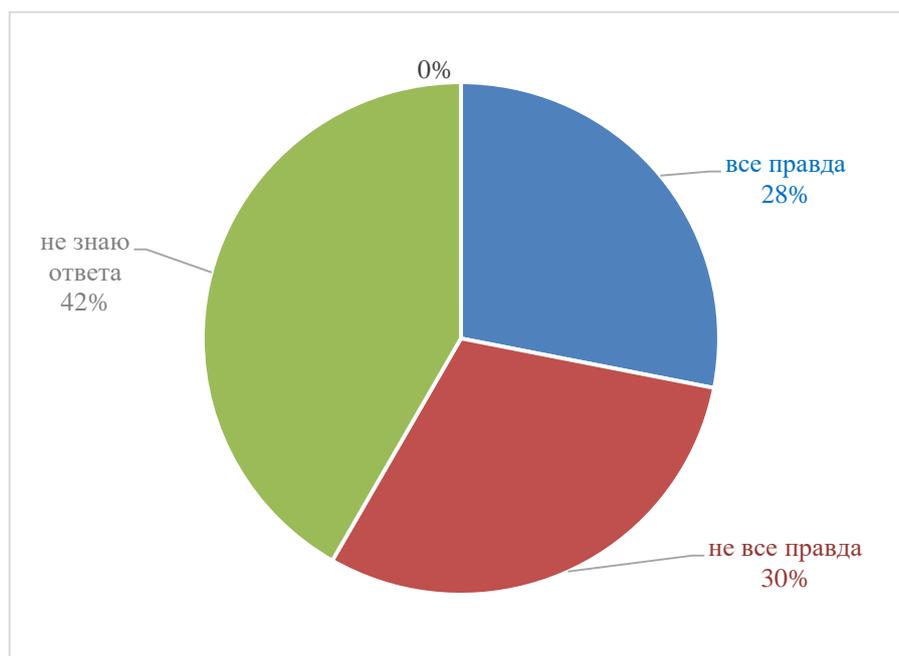


Согласно изображению, 47,7 % любят видео или видеоролики, 12,2 % – текстовую информацию, 12,7 % – картинки, 2,5 % – аудио, в том числе песни, и 24,9 % – комбинированный, а также мультимедийный формат.

На вопрос, любят ли они смотреть прямые трансляции в социальных медиа, особенно в Facebook, 63,1 % ответили «да», а 36,9 % – «нет». Сегодняшние потребители больше внимания уделяют на скорости получения информации, а значит, они уже не считают важным смотреть вчерашние новости в газетах и утренние новости в вечерних телепрограммах.

Диаграмма 12

Что вы думаете о том, «насколько точна информация, размещаемая в социальных сетях?»



28,1 % заявили, что информация, размещенная в социальных медиа, прямо соответствует действительности, 30,2 % – не соответствует действительности, а 41,7 % – не знали ответа.

На вопрос, раскрывают ли они личную информацию, фотографии, видео и мнения в социальных медиа, 27,6 % ответили «да», 37,2 % – «нет», а 35,2 % – время от времени, 18,1 % – отрицательно. На вопрос, делятся ли они информацией в социальных медиа без проверки, 11,6 % ответили «да», 32,3 % – «нет», а иногда и 56,1 %. Люди подвергаются высокому риску киберпреступности из-за быстрого распространения ложных новостей и информации в социальных медиа.

Подвергались ли вы киберпреступлениям при использовании социальных сетей?



Большинство опрошенных скотоводов (59 %) не были замешаны в каких-либо киберпреступлениях во время их социального использования. 28 % заявили, что потеряли свои пароли, 18 % потеряли свои деньги, а 7,5 % – потеряли личную информацию и фотографии.

Хотя социальная среда имеет некоторые негативные последствия, такие как киберпреступность и дезинформация, скотоводы признают, что социальные медиа – это самая большая возможность для них идти с глобальным развитием.

79,3 % опрошенных скотоводов заявили, что социальные медиа – это хороший способ общения с близкими, 55,1 % сказали, что они помогают им получать своевременную информацию, 41,9 % скотоводам действительно нужно знать погоду, а 27,3 % – это помогает им выразить свое мнение.



Рис. 1. Группа в Facebook, в которой публикуется информация о пропавших животных

27,8 % опрошенных скотоводов используют социальные сети для поиска потерянного скота, что экономит им много времени и денег, а также вдохновляет их работать и жить с другими пастухами.

Следующее исследование было проведено для наблюдения за влиянием социальных сетей на изменения в скотоводческой культуре.

14 % опрошенных скотоводов присоединяются к группе «Монгол бичиг» и изучают традиционную монгольскую письменность (рис. 2). В этой группе 213 тыс. человек нацелены на углубленное изучение монгольской литературы и культуры. А также 4 % изучают английский и корейский языки, где 34,7 тыс. участников «Корейский для начинающих» и 24,7 тыс. участников «Английский-Welcome».

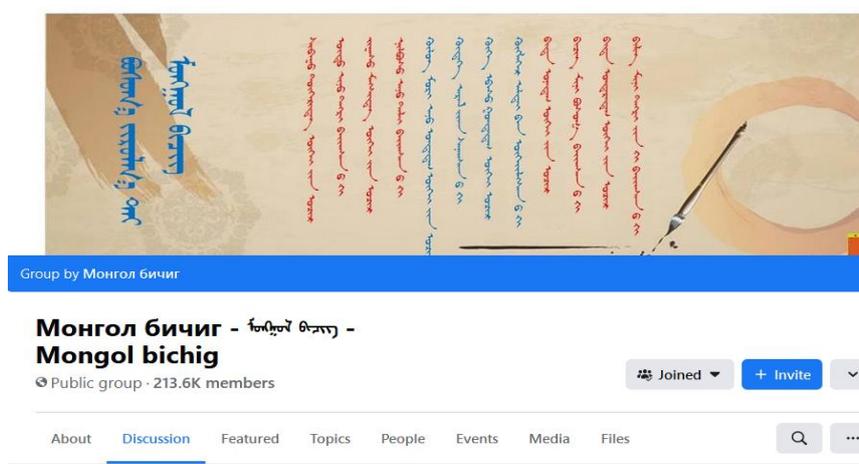


Рис. 2. Группа «Монгол Бичиг», изучающая традиционную письменность

Кроме того, 21 % опрошенных женщин-скотоводов заявили, что они регулярно делятся уроками шитья национальных костюмов, головных уборов, жилетов из овечьей шкуры, а также советами по приготовлению пищи и молочных продуктов (рис. 3).

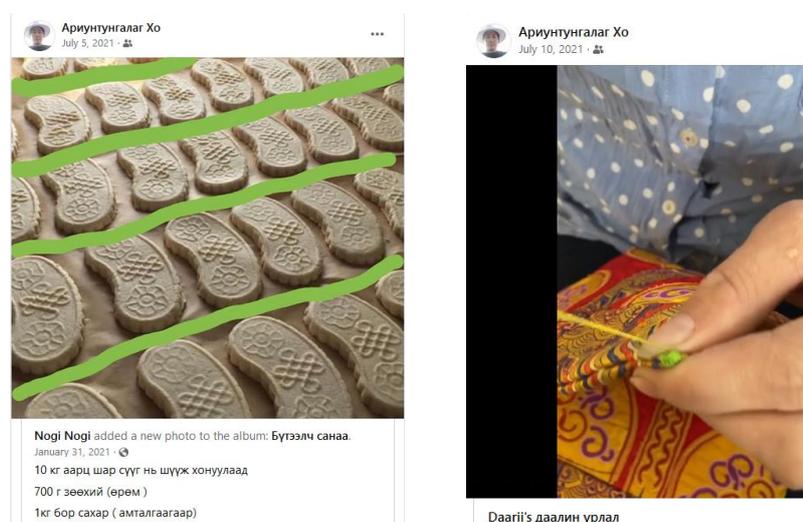


Рис. 3. О чем женщины-скотоводы узнают с помощью социальных сетей

29 % опрошенных скотоводов-мужчин являются членами группы «Клуб любителей скакун», где 121 тыс.членов (рис. 4); также они учатся в группе «Интенсивное животноводство», где 17 тыс. членов; в группе «Любители изделий из кожи» 26,7 тыс. членов учатся на опыте и методах пастушьих практик; в группы «Поиск потерянных и найденных скот» 24,7 тыс. членов, делятся информацией о потерянных и найденных животных.



Рис. 4. Интересы мужчин-скотоводов в социальных сетях

Тот факт, что скотоводы используют социальные сети, показывает, что есть возможность распространять монгольскую кочевую культуру.

Заключение

Согласно статистике 2020 года, в Монголии насчитывается 298 789 скотоводов, из которых 66 601 имеют постоянный доступ в интернет, а у 277 485 – сотовые телефоны. В рамках данной работы был проведен онлайн-опрос среди 200 скотоводов Баян-Улгии и Гоби-Алтая в западном регионе, Увурхангая и Хувсгула в Хангайском регионе, Хентии и Сухэ-Батора в восточном регионе, Дундгови и Тув аймак в центральном регионе.

На основании использования социальных сетей для опроса скотоводов можно сделать следующие выводы.

- Опрос показал, что культура интернета и социальных сетей представлена кочевым скотоводам Монголии.
- Результаты нашего опроса скотоводов согласуются с тем фактом, что потребители теперь любят получать информацию в видео- и мультимедийных форматах.
- Большинство скотоводов используют Facebook для связи со своими близкими, ежедневных новостей о погоде и политических новостей, а также для электронной коммерции.

- Хотя социальные сети широко используются среди скотоводами, но исследования показывают, что телевидение по-прежнему остается для них основным источником информации.

- Многие передовые технологии, такие как интернет и дроны уже вошли в монгольскую скотоводческую культуру, для поиска потерянных животных через социальные сети, а также выпас овец с помощью дронов и др.

Результаты нашего опроса показывают, что монгольские скотоводы больше интересуются следующими культурными факторами, чем социальными сетями.

1. Познание себя и мира.
2. Межличностное общение и изучение языка (традиционный скрипт, иностранный язык и др.).
3. Одежда и внешний вид.
4. Культура питания.
5. Менеджмент времени.
6. Межличностные отношения (семья, организация, правительство).
7. Ценности и нормативы.
8. Убеждения в чем-то.
9. Возможности и обучение мыслить иначе.
10. Заинтересованность в развитии культурных влияний, таких как рабочие привычки, мировоззрение и поведенческие аспекты.

С этой точки зрения важно изучать влияние культуры человека на культуру потребления социальных сетей и создавать контент. Более 70 % населения земного шара живут по принципу уважения к культуре одной нации или группы. Культура –это совокупность образов, ценностей, идей и материальных проявлений, которые помогают людям взаимодействовать друг с другом и понимать себя и других как членов общества. Исследования показывают, что важно включать в культурное содержание как абстрактные, так и материальные вещи. Кажется, что у людей есть все возможности почувствовать себя людьми, проявить себя, показать хороший пример поведения, провести воспитательную работу.

Источники и литература

1. Комитет по регулированию связи. Статистика информационно-коммуникационного сектора за 2021 год. – УБ., 2022. – URL: www.1212.mn.
2. Опрос монгольских пользователей социальных сетей. – URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-mongolia>.
3. Оюунгерел А. Теория связей с общественностью / А. Оюунгерел. – УБ., 2009.
4. Интернет-журналистика: история, теория и практика. / под ред. М. Зулъкафиль, Д. Идержаргал. – УБ., 2018.
5. Facebook (2019). Company Info. Retrieved from <https://tinyurl.com/>

6. Bereznak A. (2018). A Meme Is Born: How Internet Jokes Turned ‘A Star Is Born’ Into a Hit. Retrieved from <https://tinyurl.com/>
7. Pardes A. (2017). Selfie Factories: The rise of the Made-for-Instagram Museum. Retrieved from <https://tinyurl.com/>
8. Hunt M. G., Marx R., Lipson R., & Young J. (2018). No more FOMO: Limiting social media decreases loneliness and depression. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 37 (10). – P. 751–768.
9. Orben A., Dienlin T., Przybylski A. K. (2019). Social media’s enduring effect on adolescent life satisfaction. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116 (21). – P. 10226–10228.
10. American Psychological Association. (2011). Social networking's good and bad impacts on kids.
11. Комитет национальной статистики. Введение в сельскохозяйственный сектор 2020. УБ., 2021

Источники и литература *(на монгольском языке)*

1. Харилцаа холбооны зохицуулах хороо. Мэдээлэл, харилцаа холбооны салбарын 2021 оны статистикийн мэдээ. УБ.,2022. URL: www.1212.mn
2. Монголынсоциал медиа хэрэглэгчийн судалгаа. <https://dataportal.com/reports/digital-2022-mongolia>
3. Оюунгэрэл А. Олон түмний харилцааны онол. УБ., 2009
4. Интернет сэтгүүл зүй: түүх, онол, практик. /ред М.Зулькафиль, Д.Идэржаргал/ УБ., 2018
5. Facebook (2019). Company Info. Retrieved from <https://tinyurl.com/>
6. Bereznak, A. (2018). A Meme Is Born: How Internet Jokes Turned ‘A Star Is Born’ Into a Hit. Retrieved from <https://tinyurl.com/>
7. Pardes, A. (2017). Selfie Factories: The rise of the Made-for-Instagram Museum. Retrieved from <https://tinyurl.com/>
8. Hunt, M. G., Marx, R., Lipson, R., & Young, J. (2018). No more FOMO: Limiting social media decreases loneliness and depression. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 37 (10), 751–768.
9. Orben, A., Dienlin, T., & Przybylski, A. K. (2019). Social media’s enduring effect on adolescent life satisfaction. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116 (21), 10226–10228.
10. American Psychological Association. (2011). Social networking's good and bad impacts on kids.
11. Үндэсний статистикийн хороо. Хөдөө аж ахуйн салбарын танилцуулга-2020. УБ., 2021

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ ПЕРВОГО МУЛЬТИПЛЕКСА: ОТРАЖЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНИЦИАТИВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ОБЩЕСТВА

Спутницкая Нина Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
ведущий научный сотрудник Всероссийского государственного
института кинематографии им. С.А. Герасимова
minadormouse@gmail.com

Казючиц Максим Фёдорович,
кандидат философских наук, доцент,
ведущий научный сотрудник Всероссийского государственного
института кинематографии им. С.А. Герасимова
mkazuchitz@gmail.com

Аннотация: В докладе представлены результаты анализа, позволяющие сделать выводы о содержательном и тематическом своеобразии негативного контента и его распределения в рамках отдельных телеканалов-вещателей в РФ. Авторы выявили специфические факторы, формирующие у зрителя в ходе просмотра негативное отношение (оценивание) информационно-новостных сюжетов, особенно сюжетов, связанных с освещением государственных (федеральных) социальных и культурных инициатив. В результате исследования были определены средние значения отношения числа сюжетов негативного содержания к прочему контенту по всем телеканалам исследуемой выборке в 2021 году.

Ключевые слова: Культурные инициативы, пропаганда, российское телевидения, первый мультиплекс, информационно-новостное вещание, информационный контент

«Information programs of the First Multiplex: reflection of state initiatives in the field of culture and society»

Sputnitskaya Nina Yurievna,
Candidate of Art History, Associate Professor, Leading Research Fellow,
All-Russian State Institute of Cinematography. S.A. Gerasimova (VGIK)
minadormouse@gmail.com

Kazyuchits Maksim Fedorovich,
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Leading Researcher,
All-Russian State Institute of Cinematography. S.A. Gerasimova
(VGIK)
mkazuchitz@gmail.com

Abstract: *The report presents the results of the analysis, allowing to draw conclusions about the content and thematic originality of negative content and its distribution within the framework of individual TV broadcasters in the Russian Federation. The authors have identified specific factors that form the negative attitude (evaluation) of information and news stories in the viewer during viewing, especially stories related to the coverage of state (federal) social and cultural initiatives. As a result of the study, the average values of the ratio of the number of stories of negative content to other content were determined for all TV channels in the study sample in 2021.*

Keywords: *Cultural initiatives, propaganda, Russian television, first multiplex, information and news broadcasting, information content*

О возросшем значении информационно-новостного вещания в государственной политике, начиная с 2014 года, писали ведущие отечественные исследователи телевидения. В частности, резко возросшая значимость информационного блока в эфирных сетках телеканалов проявилась в увеличении времени, отводимом не только регулярным информационным выпускам, но и обзорно-аналитическим программам, - указывает известный российский социолог Полуэхтова [1]. Вместе с тем тот же исследователь подчеркивает, что одна из важных мотиваций просмотра российскими телезрителями (среднего и старшего возраста) информационных выпусков – стремление к личной безопасности, стабильности, а также подспудного ожидания внезапных изменений в сфере государственной политики¹.

Проблема неблагоприятного, отрицательного, деструктивного, негативного воздействия отдельных видов телевизионного контента, - в том числе и связанного с информационно-новостным сегментом, - представляется значимой проблемой, которая значительно снижает эффективность реализации различных государственных инициатив в сфере культуры и общества, где телевидению отведена важная роль информирования населения о процессе и результатах подобных инициатив.

Проведенное исследование ставило своей целью выявить специфические факторы, формирующие у зрителя в ходе просмотра негативное отношение (оценивание) информационно-новостных сюжетов, особенно сюжетов, связанных с освещением государственных (федеральных) социальных и культурных инициатив.

Авторами данного доклада были сформулированы критерии и показатели выявления в содержательной части контента материалов, носящих негативный характер.

¹ Полуэхтова И.А. Динамика мотивационной структуры телепотребления россиян // Медиаскоп, 2018. – Вып. 4. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2508>

При этом *негативным содержанием* в программах информационно-новостного вещания российских телеканалов является такое содержание, в котором действия персонажей или представленная корреспондентом (телеведущим) ситуация связана с 1) проявлениями физического или морального насилия, угрозы совершения его; 2) с лишением или ограничением нормативных свобод и благ, обеспечение которыми гарантируется всей совокупностью государственных нормативно-правовых актов (законы, указы, постановления и пр.). Например, такое определение позволяет отнести к негативному содержанию сюжет о задержках в регионе зарплат отдельным категориям населения; о задержке отопительного сезона; отказе или задержке в предоставлении жилья; стихийных бедствиях; недостаточное внимание, уделяемое социальным и иными службами слаботзащищенным группам населения (пожилые, дети, многодетные и др.); военные действия любого характера; протестные действия отдельных групп населения и контрдействия исполнительной власти по ограничению таковых и т. д.

Среди телеканалов-вещателей первого мультиплекса к анализу были отобраны информационно-новостные программы, выходящие в эфир в прайм-тайм (с 19:00 до 23:00), поскольку данное время определяется наибольшим числом просмотров контента целевыми аудиториями. В исследование не были включены телеканалы первого мультиплекса: ТВ ЦЕНТР – Москва (открытое акционерное общество «ТВ Центр»)²; Петербург – 5 канал (открытое акционерное общество «Телерадиокомпания «Петербург»)³; Телеканал «Россия - Культура» (Россия-К) (федеральное государственное унитарное предприятие «Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания»)⁴; Российский информационный канал «Россия-24» (Россия-24) (федеральное государственное унитарное предприятие «Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания»)⁵; Детско-юношеский телеканал «Карусель» (закрытое акционерное общество «Карусель»)⁶, Телеканал «Матч ТВ» (общество с ограниченной ответственностью «Национальный спортивный телеканал»)⁷.

² В информационно-новостных сюжетах преобладают материалы, посвященные жизни Москвы.

³ В информационно-новостных сюжетах преобладают материалы, посвященные жизни Санкт-Петербурга.

⁴ В информационно-новостных программах преобладает культурно-просветительская тематика.

⁵ Вещание информационно-новостных программ является круглосуточным, что не позволяет в достаточной мере следить за формированием верстки выпусков, влияния времени прайм-тайма на формирование верстки программ и т. д.

⁶ Отсутствие программ данного формата.

⁷ Вещание информационно-новостных программ носит узкоспециализированный характер (новости спорта).

Исследование проводилось в период: 20.08.2021–17.09.2021, из указанного интервала исключены выходные дни. Таким образом, количество дней проводимого исследования составляет 23 рабочих дня. С целью выявления динамики исследования в анализе используются результаты *ранее проведенного НИР 2017–2019 гг.* [Казючиц, Спутницкая, 2020].

Учитывая специфику телевизионного вещания и информационно-новостного контента, в проведенном исследовании использовались работы современных отечественных исследователей в области социологии ТВ (Полуэхтова и др.) [Полуэхтова, 2012; 2018].

Проводимое исследование опиралось и на широко известные теоретические подходы зарубежных авторов, одними из первых затронувших проблемы *негативного* воздействия телевизионного контента на целевые аудитории. В этой связи обращают на себя внимание обобщающие труды Дж. Гербнера, Дж. Брайанта и других исследователей, в которых поднимались вопросы *медиавоздействия, медианасилия* [Полуэхтова, 2008], трактовавшиеся в основном в рамках медиапсихологии.

Проблема воздействия телепрограмм (и шире – других секторов медиаиндустрии) на разнообразные аудитории в современных российских и зарубежных гуманитарных исследованиях рассматривается как *проблема реализации власти, управления, подчинения, пропаганды, политических и иных элит, применения технологий продвижения* (в том числе политической рекламы) и т. д. Широко распространены подходы, связанные с *теорией дискурса*: дискурс-анализ (Т. Ван-Дейк [Дейк, 1989], Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж [Йоргенсен, Филлипс, 2008], коллективные труды, такие как «Конец журнализма. Индустрия, технология и политика» [Конец журнализма, 2013], подход, предложенный П. Бурдые [Бурдые, 2005], и др.

Выводы

На основе проведенного анализа были получены результаты, позволяющие сделать выводы о содержательном и тематическом своеобразии негативного контента и его распределения в рамках отдельных телеканалов-вещателей.

1. Проведенное исследование показывает, что среднее значение отношения числа сюжетов негативного содержания к прочему контенту по всем телеканалам исследуемой выборке в 2021 году составляет 32 %.

При этом наименьшее значение негативного контента отмечено у «Первого канала» (18 %), а наибольшее – у «Телеканала «Россия» (Россия-1)» (36 %), и «Телеканала "Общественное телевидение России"» (36 %).

Таблица 1

Первый мультиплекс (зона охвата РФ полная)	Негативный контент в 2018 году, %	Негативный контент в 2019 году, %	Негативный контент в 2021 году, %	Динамика изменений негативного контента
Первый канал	33	22	18	Снизился на 4 %
Телеканал «Россия» (Россия-1)	28	58	36	Снизился на 22 %
Телекомпания НТВ	21	25	35	Взрос на 10 %
Телеканал «Общественное телевидение России»	31	38	36	Снизился на 2 %
ИТОГО. По всем каналам выборки	29	36	31	Снизился на 5 %

2. Сравнение с результатами предыдущего этапа исследования 2019 года позволяет выявить следующую динамику в распределении негативного контента.

А) Динамика наибольших и наименьших значений негативного контента.

Наиболее высокий уровень негативного контента в 2019 году у «Телеканала «Россия» (Россия-1)» 58 %; в 2021-м году составил 36 %, уменьшившись на 22 % в сравнении с 2019 годом. Менее заметное снижение доли негативного контента от 2019 года к 2021 году наблюдается у «Телеканала «Общественное телевидение России»: 38 % (2019) до 36 % (2021), составив 2 %; и «Первого канала» 22 % (2019) до 18 % (2021), составив 4 %.

Уровень роста негативного контента от 2019 года к 2021 году наблюдается только у «Телекомпании НТВ»: 25 % (2019) до 35 % (2021), составив 10 %.

Б) Динамика общего объема контента негативного содержания всех телеканалов в 2019–2021 годах снизилась на 5 %.

Источники и литература

1. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практика. М. : Ин-т эксперим. социологии; СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 2005. – 576 с.
2. Бурдые П. Формы капитала // Классика новой экономической социологии. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – С. 293–316.
3. Дейк Т.А. ван. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации. – М. : URSS, 2013. – 344 с.
4. Дейк Т.А. ван. Расизм и язык / Т.А. Дейк ван. – М. : ИНИОН, 1989. – 75 с.
5. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. Дейк ван. – М. : Прогресс, 1989. – 310 с.
6. Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков / М.В. Йоргенсен, Л.Дж. Филлипс : Изд-во «Гуманитарный центр», 2008. – 352 с.
7. Казючиц М.Ф., Спутницкая Н. Ю. Информационное вещание российского телевидения: к вопросу негативного оценивания – URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/08/telekinet.2020.2.pp_.14-25.pdf // М.Ф. Казючиц, Н.Ю. Спутницкая // Телекинет. № 2(11). – 2020. – С. 14–25.
8. Конец журнализма. Индустрия, технология и политика. – М. : Гуманитарный центр, 2016. – 308 с.
9. Полуэхтова И.А. Динамика мотивационной структуры телепотребления россиян // Медиаскоп. 2018. Вып. 4. – URL: <http://www.mediascope.ru/2508>.
10. Полуэхтова И.А. Динамика мотивационной структуры телепотребления россиян / И.А. Полуэхтова. – Медиаскоп, 2018. – Вып. 4.
11. Полуэхтова И.А. Социокультурная динамика российской аудитории телевидения: дис. ... д-ра социол. наук. – М., 2008.
12. Полуэхтова И.А. Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян / И.А. Полуэхтова // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 2. – С. 166–172.
13. Полуэхтова И.А. Телевидение глазами телезрителей / И.А. Полуэхтова. – М. : ООО «НИПКЦ, Восход-А». – 2012.
14. Bryant J., Thompson S., Finklea B. W. Fundamentals of Media Effects. Waveland Pr Inc. – 2012.
15. Fowles J. The Case for Television Violence. SAGE Publications, 1999.
16. Gerbner G. Violence and Terror in the Mass Media. Paris, UNESCO, 1988.

THE ISSUE OF NEW JOURNALIST SKILLS

Khulan Batsaikhan,

*Master of Social Sciences, Institute of Radio, Television and Media Art,
Mongolian State University of Culture and Arts, Mongolia
Hulan3434@gmail.com*

Abstract: *«The future is already here, no one is merely aware of it yet» [1]. The observation still rings true today. This was an observation made by Canadian and US citizen, William Gibson in 1993, a time before smartphones and Social Media giants such as Facebook or Google. People always question the future of journalism. According to Gibson, the next age of journalism is already here, and we should learn from it. While mobility and skills of social interaction are part of the job description for journalists and reporters, a whole new domain of journalism has taken of hold. For instance: New job description such as «Facebook Live Producer» at the Washington Post, and «Social Media Producer» at CNBS are not a common trend . Over 1100 job openings of this variety had been observed by professors Debora Wenger and Lynn Owens in the United States as of 2015. This article was cited from 10 independent researches and was written and printed into 4 books from 2016-2018.*

Keywords: *Journalism, social media, media, journalistic skills*

Preface

In connection with the end of the Cold War in 1990, the US government decided to use the Internet as a global information network. Prior to that, the communication of international computer networks was defined by the term «Internet». This story has changed the world and advanced the notion of seeking, using, and creating information. Since the Internet became a global information network, Google's information search system, launched in 1998, has been widely used not only in communications and business, but also in politics, medicine, media, and industry. The Internet, which transcends geographical and cultural boundaries, has gradually become an integral part of everyday life. Today, with the advent of the powerful social media, popularly known as the «Fifth Government,» journalism is changing dramatically and journalists are taking on new roles.

The concept of social media

Social media is the common name for online communication channels based on public relations, such as sharing information with others, providing feedback, and promoting collaboration [2]. In other words, social media is the creation of information and communication networks through text, photos, audio and video on social networking sites such as «Facebook», «Twitter», «LinkedIn», «Pinterest», «Tumblr», «Snapchat», «Instagram», «Tik Tok» [3].

Use of social media

Internationally, more than 200 social networking sites were registered in January 2015 [4]. As of January 2019, the most popular social networking sites are Facebook, Youtube, Whatsapp, Facebook messenger, Wechat and Instagram [5] (Figure 1).

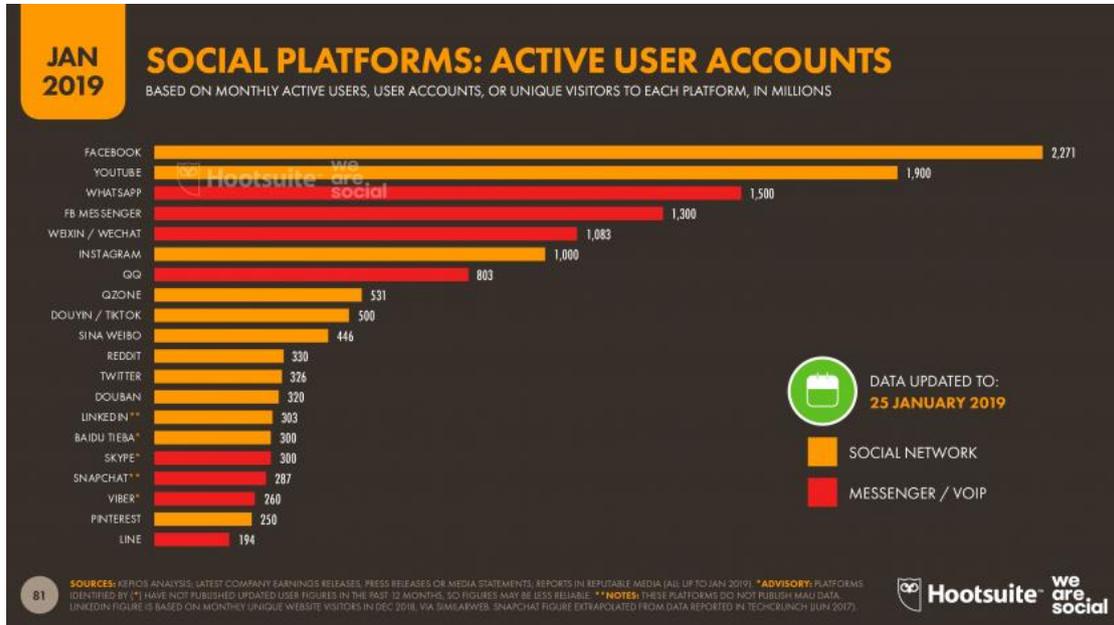


Figure 1. Number of social media users (As of January 2019)

According to social media user statistics, 2.62 billion people will become an user of an social media by 2017, and 3 billion, one in three, people in the world, will become social media users [6] (Fig. 2).

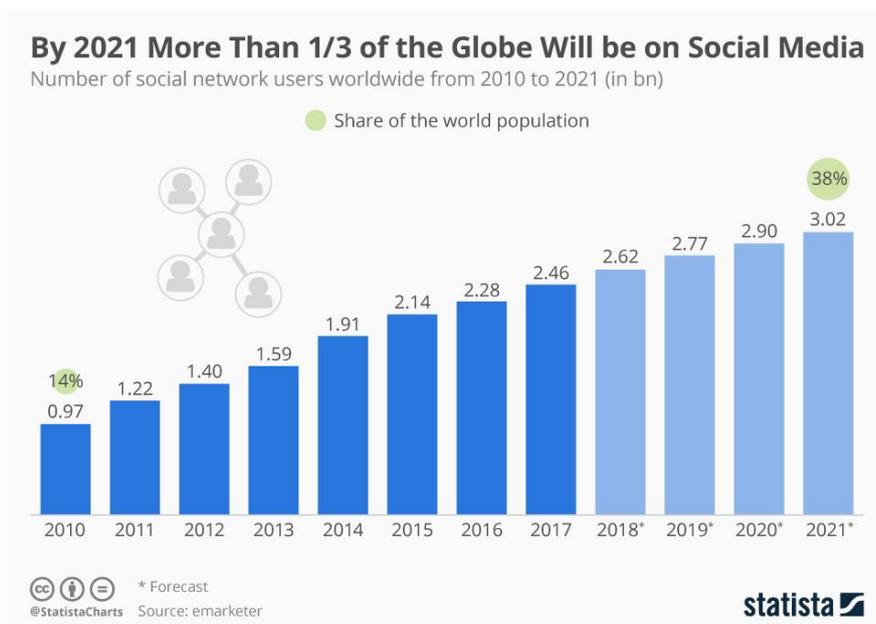


Figure 2. Social media user statistics

Use of social media in Mongolia

As of January 2019, the number of active users of social media in Mongolia reached 2.2 million or 70% of the total population (Figure 3).

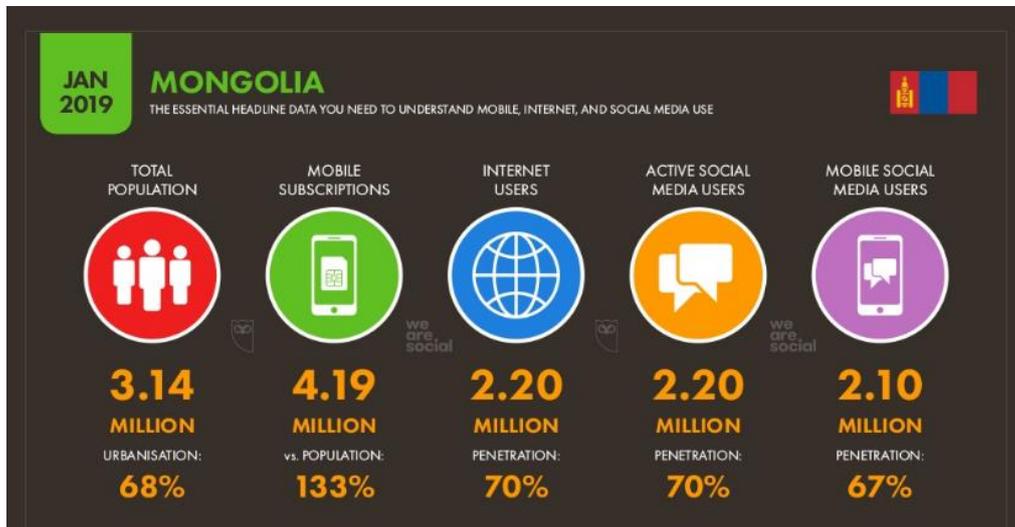


Figure 3. Use of mobile phones, internet and social media by Mongolian citizens

According to the Communications Regulatory Commission (CRC), a television market survey shows that companies have started advertising on social media, accounting for 4.6 percent of their advertising expenses (Figure 4).

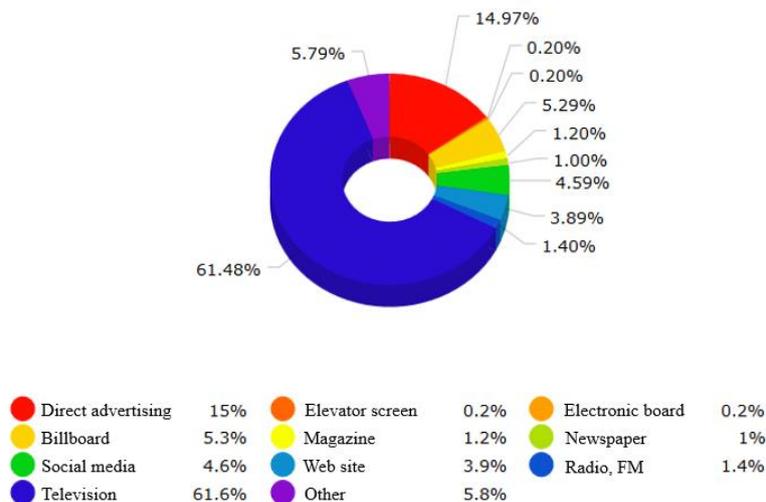


Figure 4. Mongolian Media Advertising Market (as of 2019)

There is also a demand for the media sector to look for opportunities to work on social media on a regular basis in order to sustain their financial resources.

Social media is an important topic for journalism

Today's information needs are very different from those of the past, when people waited for the morning news or the evening news on television. Before the Internet, receivers had to switch cable channels which works 24 hour in or-

der to search for what was happening around the world. The need for information has changed dramatically as information communication has changed [7].

A 2016 audience survey in France and the United Kingdom, made by the Reuters Institute of the University of Oxford's Digital News Report shows that audiences' sources of information are gradually changing. For example, the number of viewers receiving information from television and newspapers is declining, and the use of social media and online is increasing.

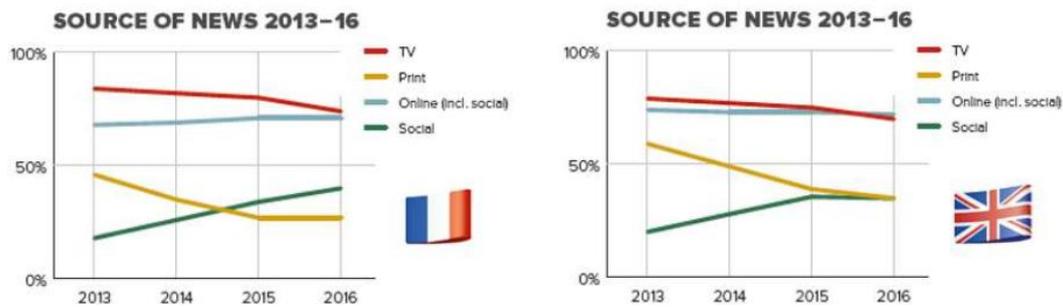


Figure 5. Audience survey in France and the United Kingdom⁸ and social media [8]

In traditional journalism, the communication of information was from the press to the consumer, while in Internet journalism, the communication was changed to «from consumer to producer, from consumer to consumer, and from producer to consumer». Social media directs communication from the consumer to the press.

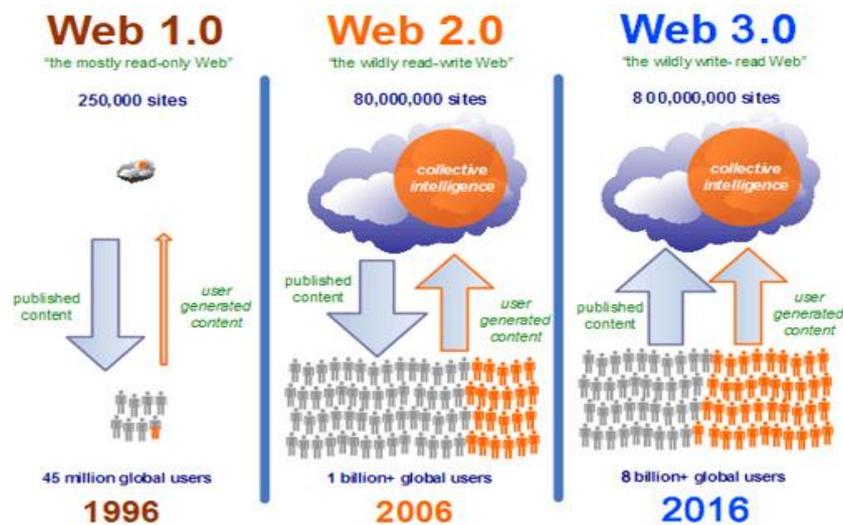


Figure 6. A model of journalistic communication in the age of the Internet and social media [9]

⁸ The Reuters Institute Digital News Report is the largest ongoing cross-national study of news media use in the world. First fielded in 2012, the survey covered 26 countries in 2016 (Newman et al 2016). The report is based on an online panel and will thus underrepresent the media habits of those who are offline, predominantly older, less affluent people. The advantage of using the data here is that it provides a consistent cross-national perspective and tracks key developments over time. More information at digitalnewsreport.org.

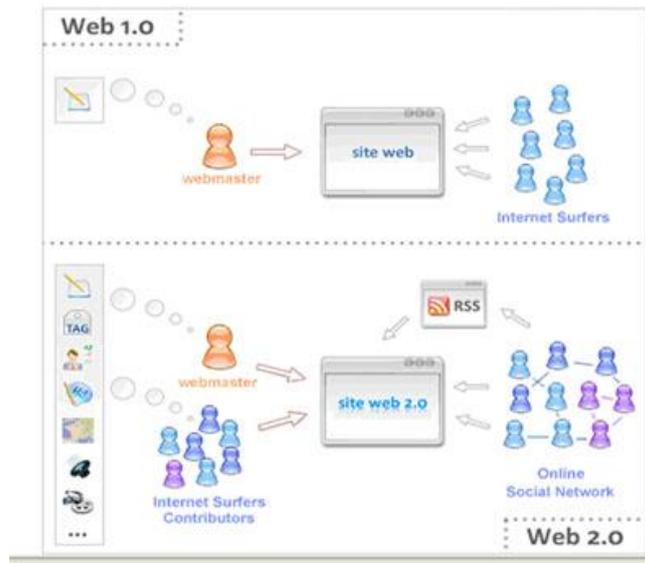


Figure 7. A model of journalistic communication in the age of the Internet

Social media not only allows a number of people to leave comments and add content to the producer's information, but also allows recipients to add new content themselves. While Internet journalism was booming, web developers were creating content, and with the advent of social media, they are creating platforms instead of content, and users are creating content themselves.

New roles in journalism

Technological advances and social media have made it necessary to address the issue of job distribution and skills of journalist at a different level. In other words, today's journalists need to do many times more than a traditional journalist. In addition to disseminating the content they produce through their own media, today's journalist has a double responsibility to distribute it on social media, which has billions and millions of users.

In addition to journalistic skills, social media is adding a new profession to the news editorial structure. For example, the terms «social media editor» and «community editor» have been created and this indicates that journalists' information is only available through social media. Internationally, in May 2009, the New York Times and then the BBC created a new job position as social media editors [10]. Now there are more people working as «twitter correspondents» and «social media coordinators» who deal with users on social networks. These new works are changing perceptions of old journalism. For example, with the advent of social media editors, it is expected that in the future the role of the editor will shift to document review rather than journalism [11].

The number of Internet users in Mongolia is growing rapidly, and the number of Internet service companies, Internet cafes, and various sites is increasing. Traditional forms of social media, journalism theories and concepts have changed, and a new flow of information has emerged, regardless of journalists, which has necessitated the creation of an electronic version of social media and the creation of an Internet newspaper and information search system. Further-

more, new areas such as internet journalism, social media journalism, and mobile journalism are emerging.

New qualifications emerging in the news preparation process

The ability to work freely on mobile phones and social networks has become one of the main qualifications that today's journalists should have. Journalism professors Deborah Wenger and Lynn Owens analyzed more than 1,100 vacancies in journalism in the United States [12]. These vacancies were published in 2015. According to the analysis, employers want the following skills from a journalist: the ability to use digital tools, traditional journalistic writing skills, and business thinking. In terms of digital skills, the managers of the surveyed news agencies included the following in hiring journalists: [13]

- social media distribution,
- Visual storytelling, particularly for social,
- Social engagement reporting,
- User experience,
- Audience development - user data and metrics,
- Computer coding and development.

Journalist skills to work in social media

Targeted communication: When working as a journalist in a social media environment, establish effective communication with the current and potential viewers, listeners and readers of the information they publish. However, it is important to create different content for each social media platform, rather than covering the social world with exactly the same work. So in terms of skills, we need to determine what content is relevant to Facebook, Twitter, Instagram and other social channels and their users, so that we can produce and deliver more effective content [14].

Creativity: The role of a social media journalist is not only to create content and write articles, but also to create photo, animated or video content. Today, 80 % of businesses use social media for marketing purposes, while the media use almost 100 % social media to present their content to more people. So, in order for the media to stand out from the crowd, it needs to find a strong distinctive style that has its own image on social media. It is not easy for journalists to design content that is tailored to the specifics of each social media platform. Therefore, you will need to find and learn the easiest design tools. For example, you need to learn how to quickly post on social media such as Facebook, Twitter, and Instagram.

Social Media Knowledge and Experience: Journalists use advertising tools to present information to current and future audiences in a concise, clear, and engaging way. In other words, it is important for journalists to be able to reach the right people and the right content, so they must first have a good knowledge of how Facebook and other social media promotion mechanisms work. It is important to learn the basics and skills to use them.

Sensitivity on social media: Increasing the number of followers and ac-

cesses is no longer the main goal of social media marketing. Social media has become a source of useful information for journalists about people, issues, and events, as well as a database of where journalists can find the facts they need.

Analysis: Of course, the ability to determine the results of your work is important. As a journalist working on social media, it is at least effective to publish your post when, on what day and at what time, and what kind of content the audience is interested in. For example, the ability to analyze which photos and videos you like best, how well the published news and results of the program. A few years ago, there was a lack of tools for this type of analysis, but now there are plenty of expensive and free tools available. Of course, it varies depending on the social media platform you use, but for now, journalists are encouraged to learn how to use Facebook Insights, Google Analytics, Hootsuite and Buffer first.

Conclusion

In addition to journalistic skills, social media is adding a new profession to the news editorial structure. The ability to work freely on mobile phones and social media is a must-have for today's journalists.

Bibliography

1. Gibson, W. See Quote Investigator for origin: <http://quoteinvestigator.com/2012/01/24/future-has-arrived/>
2. <https://whatis.techtarget.com/definition/social-media>
3. Internet journalism: History, theory and practice. M. Zulkafil, D. Iderjargal. UB., 2018. p43
4. <http://www.howmanyarethere.net/how-many-social-networking-websites-are-there/>
5. <https://blog.hootsuite.com/simon-kemp-social-media/>
6. <https://www.statista.com/chart/15355/social-media-users/>
7. Internet journalism: History, theory and practice.M. Zulkafil, D. Iderjargal. UB., 2018.
8. <https://siankimsnet.weebly.com/blog/20022013-web-10-20-30>
9. Internet journalism: History, theory and practice.M. Zulkafil, D. Iderjargal. UB., 2018.
10. Bunz M. What will the BBC's new social media editor do? // guardian.co.uk, 19. – November 2009.
11. Internet journalism: History, theory and practice.M. Zulkafil, D. Iderjargal. UB., 2018.
12. Debora Wenger and Lynn Owens, «Help Wanted: Expanding social media, Mobile and Analytics Skills in Journalism Education
13. Anthony Adornato, Ithaca College, Mobile and social media journalism: a practical guide. 2017
14. Mark Briggs, Journalism next: A practical guide to digital reporting and publishing

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

*Гордеева Анастасия Васильевна,
заведующая учебной частью очно-заочного отделения,
преподаватель высшей категории
Иркутского филиала Всероссийского государственного
института кинематографии имени С.А. Герасимова,
664040, Россия, г. Иркутск, улица Розы Люксембург, дом 170
e-mail: ksevina@mail.ru*

Аннотация: В статье рассматриваются аспекты нормативно-правового регулирования использования технологий искусственного интеллекта в Российской Федерации, законодательная дефиниция понятия «искусственный интеллект», развитие нормативно-правовой базы Российской Федерации в области искусственного интеллекта.

Ключевые слова: искусственный интеллект; технологии искусственного интеллекта; технологическое решение; правовое регулирование; информационная сфера; цифровые права.

LEGAL ASPECTS OF THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

*Gordeeva Anastasia Vasilievna,
Head of the educational part of the part-time department,
Teacher of the highest category Irkutsk branch of the All-Russian
State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov,
664040, Russia, Irkutsk, Rosa Luxembourg street, 170
e-mail: ksevina@mail.ru*

Annotation: The article presents the aspects of the legal regulation of the use of artificial intelligence technologies in Russian Federation, legislative definition of the concept artificial intelligence», development of the regulatory framework of the Russian Federation in the field of artificial intelligence.

Keywords: artificial intelligence; technology artificial intelligence; technological solution; legal regulation; informational sphere; digital rights.

В настоящее время в мире активно происходит внедрение в различные отрасли экономики и сферы общественных отношений технологических решений, разработанных на основе искусственного интеллекта. Большое внимание технологиям искусственного интеллекта уделяется и в Российской Федерации, которая обладает существенным потенциалом для того, чтобы стать одним из международных лидеров в развитии и использовании технологий искусственного интеллекта [1].

Разработка и внедрение новых цифровых технологий приводит к дополнению содержания гражданско-правовых институтов, появлению новых объектов гражданских прав. Право в условиях цифровизации должно выступать регулятором технологических процессов, «определять социально оправданный коридор вторжения человека в искусственный мир новых технологий» [2]. «Развитие искусственного интеллекта – вопрос национальной безопасности и выживания нашего государства, – отметил Владимир Путин. – Возможности искусственного разума будут влиять на все сферы жизни, и на оборону, и на темпы развития экономики» [3].

Современное состояние правового регулирования искусственного интеллекта в Российской Федерации характеризуется принятием ряда стратегических нормативных правовых актов.

Указом Президента РФ от 05.12.2016 N 646 утверждена Доктрина информационной безопасности РФ, в которой под информационной сферой понимается совокупность информации, объектов информатизации, информационных систем, сайтов в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», сетей связи, информационных технологий, субъектов, деятельность которых связана с формированием и обработкой информации, развитием и использованием названных технологий, обеспечением информационной безопасности, а также совокупность механизмов регулирования соответствующих общественных отношений [4]. В качестве стратегических направлений определено развитие национальной системы управления российским сегментом сети «Интернет», повышение защищенности критической информационной инфраструктуры и устойчивости ее функционирования, а также обеспечение безопасности информации, передаваемой по ней и обрабатываемой в информационных системах на территории РФ.

Информация в качестве объекта гражданских, налоговых и других правоотношений рассматривается в Федеральном законе от 27.07.2006 № 149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и защите информации» [5]. Отношения в области обеспечения безопасности критической информационной инфраструктуры РФ в целях ее устойчивого функционирования при проведении в отношении ее компьютерных атак регулируется Федеральным законом от 26.07.2017 № 187-ФЗ «О безопасности критической информационной инфраструктуры Российской Федерации» [6].

В соответствии со ст. 128 ГК РФ к объектам гражданских прав относятся вещи, иное имущество, в том числе имущественные права (включая цифровые права). Федеральным законом от 18.03.2019 № 34-ФЗ в ГК РФ введена ст. 141.1 (цифровые права), согласно которой цифровыми правами признаются названные в таком качестве в законе обязательственные и иные права, содержание и условия осуществления которых определяются в соответствии с правилами информационной системы, отвечающей установленным законом признакам [7].

Указом Президента РФ от 09.05.2017 № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы» утверждена Стратегия развития информационного общества в России на 2017–2030 гг., определяющая цели, задачи и меры по реализации внутренней и внешней политики в сфере применения информационных и коммуникационных технологий [8].

Приоритетные направления развития и использования технологий искусственного интеллекта определяются с учетом национальных целей и стратегических задач, определенных Указом Президента РФ от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [9]. Во исполнение данного Указа утвержден «Паспорт национального проекта «Культура», целью которого является увеличение на 15 % числа посещений организаций культуры и в 5 раз числа обращений к цифровым ресурсам культуры [10]. Для достижения указанной цели одной из поставленных задач является внедрение цифровых технологий в культурное пространство страны. В структуру нацпроекта входят три федеральных проекта: «Культурная среда», «Творческие люди» и «Цифровая культура», который обеспечит широкое внедрение цифровых технологий в культурное пространство страны.

Федеральный проект «Нормативное регулирование цифровой среды» направлен на создание системы правового регулирования цифровой экономики, основанной на гибком подходе в каждой сфере, а также внедрение гражданского оборота на базе цифровых технологий. Планируется урегулировать сквозные для различных отраслей законодательства вопросы, связанные с идентификацией субъектов правоотношений, электронным документооборотом, сбором, хранением и обработкой данных, в том числе персональных [11].

Паспортом федерального проекта «Искусственный интеллект» национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации» предусмотрено создание комплексной системы регулирования общественных отношений, возникающих в связи с развитием и использованием технологий искусственного интеллекта. Разработан, реализуется и актуализируется план-график разработки и принятия нормативно-правовых актов, регламентирующих отношения в связи с развитием искусственного интеллекта, в т.ч. по приоритетным отраслям [12].

В целях обеспечения ускоренного развития искусственного интеллекта в РФ, проведения научных исследований в области искусственного интеллекта Указом Президента РФ от 10.10.2019 № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» утверждена Национальная стратегия развития искусственного интеллекта на период до 2030 года, в которой впервые дается четкая юридическая дефиниция понятий «искусственный интеллект», «технологии искусст-

венного интеллекта». Так, в соответствии с п. 8 Стратегии искусственный интеллект – комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека. Технологии искусственного интеллекта – технологии, основанные на использовании искусственного интеллекта, включая компьютерное зрение, обработку естественного языка, распознавание и синтез речи, интеллектуальную поддержку принятия решений и перспективные методы искусственного интеллекта. Одной из основных задач развития искусственного интеллекта является создание комплексной системы регулирования общественных отношений, возникающих в связи с развитием и использованием технологий искусственного интеллекта, для выполнения которой необходимо формирование комплексной системы безопасности при создании, развитии, внедрении и использовании технологий искусственного интеллекта [13].

В целях создания предпосылок для формирования основ правового регулирования общественных отношений, складывающихся в связи с разработкой и применением технологий искусственного интеллекта распоряжением Правительства РФ от 19.08.2020 № 2129-р утверждена «Концепция развития регулирования отношений в сфере технологий искусственного интеллекта и робототехники до 2024 года», которая исходит из того, что для развития технологий искусственного интеллекта и робототехники необходимо создание регуляторной среды, комфортной для безопасного развития и внедрения указанных технологий, основанной на балансе интересов человека, общества, государства, компаний-разработчиков систем искусственного интеллекта и робототехники, а также потребителей их товаров, работ, услуг. Выделяется одна из задач, на решение которой должно быть направлено регулирование: создание основ правового регулирования новых общественных отношений, формирующихся в связи с применением систем искусственного интеллекта и робототехники [1].

С 01.07.2020 на пять лет установлен экспериментальный правовой режим в субъекте РФ – городе федерального значения Москве. Цели, задачи и основные принципы установления экспериментального правового режима определены Федеральным законом от 24.04.2020 № 123-ФЗ «О проведении эксперимента по установлению специального регулирования в целях создания необходимых условий для разработки и внедрения технологий искусственного интеллекта в субъекте Российской Федерации – городе федерального значения Москве и внесении изменений в статьи 6 и 10 Федерального закона «О персональных данных». Специальное регулирование – это нормативное правовое регулирование, установленное принятыми в соответствии с настоящим Федеральным

законом нормативными правовыми актами субъекта РФ – города федерального значения Москвы, содержащее отличный от общего регулирования порядок разработки и внедрения технологий искусственного интеллекта в указанном субъекте РФ, а также последующего возможного использования результатов применения искусственного интеллекта [14].

В настоящее время в мире отсутствуют единые подходы к регулированию технологий искусственного интеллекта и робототехники, что связано с наличием ряда проблем, не имеющих однозначного решения. Среди таких концептуальных проблемных направлений регулирования можно выделить следующие: соблюдение баланса между требованиями по защите персональных данных и необходимостью их использования для обучения систем искусственного интеллекта; определение предмета и границ регулирования сферы использования систем искусственного интеллекта и робототехники; идентификация системы искусственного интеллекта при взаимодействии с человеком, включая его информирование о взаимодействии с такой системой; правовое «делегирование» решений системам искусственного интеллекта и робототехники; ответственность за причинение вреда с использованием систем искусственного интеллекта и робототехники; правовой режим результатов интеллектуальной деятельности, созданных с использованием систем искусственного интеллекта; использование для принятия решений системами искусственного интеллекта вероятностных оценок и невозможность в ряде случаев полного объяснения принятого ими решения (проблема алгоритмической прозрачности систем искусственного интеллекта) [1].

Немаловажным в настоящее время является вопрос этичности использования данных. Центром Международной Торговли в рамках Недели российского интернета (RIW-2019) 12.12.2019 принят Кодекс этики использования данных, разработанный участниками рынка данных совместно с государством и представителями общественности и представляющий собой свод отраслевых стандартов профессионального и этического поведения. Положения Кодекса призваны стать базой для создания реально действующих законодательных инициатив в области регулирования, так как разработаны самими участниками оборота данных. Согласно пункту 1.5 Кодекса использование искусственного интеллекта при обработке данных должно базироваться на защите основополагающих прав и свобод человека, не допускать дискриминацию и причинение вреда [15].

Проведенный анализ нормативно-правовой базы РФ в области искусственного интеллекта показывает, что основные направления, цели и задачи формирования цифровой экономики и развития искусственного интеллекта определены в стратегических документах, принятых в Российской Федерации. Однако для формирования эффективной системы правового регулирования в условиях цифровизации целесообразно

провести мониторинг действующего законодательства на предмет закрепления возможности использования искусственного интеллекта при реализации социальных прав человека, урегулировать вопрос ответственности за нарушение прав и свобод граждан в результате использования технологий искусственного интеллекта.

При реализации социальных прав с использованием искусственного интеллекта актуальной является проблема соблюдения баланса между развитием новейших технологий и социализацией человека. С учетом оценки угроз и рисков активного внедрения искусственного интеллекта в социальную сферу в резолюции Европарламента от 16.02.2017 приведены рекомендации для Европейской комиссии относительно норм гражданского права о робототехнике, в которой подчеркивается, что искусственный интеллект должен не заменять человека, а дополнять его возможности. Его применение не должно снижать коммуникативную составляющую и уровень общественной социализации.

Применение искусственного интеллекта может повлечь за собой изменения на рынке труда, что приведет к необходимости внесения соответствующих изменений в систему образования, трудоустройства и социальную политику. Должна быть продумана правовая ответственность, учитывающая позиции и работодателей, и работников. Проблемы правового регулирования трудовых отношений в сфере использования искусственного интеллекта носят комплексный характер и требуют проработки всех аспектов, включая вопросы трудовой правосубъектности носителей искусственного интеллекта, рабочего времени и нормирования труда (если это обусловлено техническими параметрами), охраны труда и защиты прав работников, занятых с носителями искусственного интеллекта, вопросов взаимодействия искусственного и естественного интеллектов в трудовой сфере [17].

Источники и литература

1. Распоряжение Правительства РФ от 19.08.2020 № 2129-р «Об утверждении Концепции развития регулирования отношений в сфере технологий искусственного интеллекта и робототехники до 2024 года». – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 11.04.2022).

2. Бондарь Н.С. Информационно-цифровое пространство в конституционном измерении: из практики Конституционного Суда Российской Федерации // Журнал российского права. 2019. № 11. С. 28.

3. Владимир Путин: «Искусственный интеллект – вопрос национальной безопасности». – URL: <https://www.garant.ru/news/1310389/> (дата обращения: 11.04.2022).

4. Указ Президента РФ от 05.12.2016 № 646 «Об утверждении Доктрины информационной безопасности Российской Федерации». – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 11.04.2022).

5. Федеральный закон от 27.07.2006 № 149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации». – URL: <http://ivo.garant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

6. Федеральный закон от 26.07.2017 № 187-ФЗ «О безопасности критической информационной инфраструктуры Российской Федерации». – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

7. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть первая) от 30.11.1994 № 51-ФЗ. – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

8. Указ Президента РФ от 09.05.2017 № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы». – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

9. Указ Президента РФ от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

10. Паспорт национального проекта «Культура» (утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16). – URL: <http://ivo.garant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

11. Паспорт федерального проекта «Нормативное регулирование цифровой среды» национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации». – URL: <https://digital.ac.gov.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

12. Паспорт федерального проекта «Искусственный интеллект» национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации». – URL: <http://ivo.garant.ru/> (дата обращения: 14.04.2022).

13. Указ Президента РФ от 10.10.2019 № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» (вместе с «Национальной стратегией развития искусственного интеллекта на период до 2030 года»). – URL: <https://www.consultant.ru/> (дата обращения: 15.04.2022).

14. Федеральный закон от 24.04.2020 № 123-ФЗ «О проведении эксперимента по установлению специального регулирования в целях создания необходимых условий для разработки и внедрения технологий искусственного интеллекта в субъекте Российской Федерации - городе федерального значения Москве и внесении изменений в статьи 6 и 10 Федерального закона «О персональных данных». – URL: <http://ivo.garant.ru/> (дата обращения: 15.04.2022).

15. Кодекс этики использования данных. – URL: https://ac.gov.ru/uploads/_Projects/PDF/kodeks-sait-3-pdf.pdf (дата обращения: 15.04.2022).

16. Липчанская М.А., Заметина Т.В. Социальные права граждан в условиях использования искусственного интеллекта: правовые основы и

пробелы законодательного регулирования в России // Журнал российского права. – 2020. – № 11. – С. 78–96.

17. Резолюция Европарламента от 16 февраля 2017 года. – URL: https://robopravo.ru/riezoliutsiia_ies (дата обращения: 15.04.2022).

18. Горохова С.С. Теоретические подходы к публичной юридической ответственности в сфере использования искусственных интеллектуальных систем // Современный юрист. – 2021. – № 2 (35). – С. 23–31.

19. Юридические аспекты регулирования искусственного интеллекта в Российской Федерации / Данельян А.А., Трикоз Е.Н., Гуляева Е.Е. – Сетевое издание «Международный правовой курьер». – URL: <http://interlegal.ru/yuridicheskie-aspekty-regulirovaniya-iskusstvennogo-intellekta-v-rossijskoj-federatsii> (дата обращения: 15.04.2022).

20. Ручкина Г.Ф. Отдельные направления правового регулирования искусственного интеллекта, роботов и объектов робототехники в Российской Федерации // Банковское право. – 2021. – № 6. С. – 40–50.

СИМВОЛИКА ФИНАЛА ПЬЕСЫ А.В. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» В КОНТЕКСТЕ МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ М.М. БАХТИНА

*Кузнецова Наталья Михайловна,
кандидат филологических наук, доцент
Иркутского филиала Всероссийского
государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова
Россия, 664040, г. Иркутск, улица Розы Люксембург, дом 170
vip.natalya.kuznecova@list.ru*

Аннотация: *В концепции М.М. Бахтина сказ принадлежит группе художественно-речевых явлений, которые Бахтин предлагал рассматривать как металингвистические. Анализируемый в контексте металингвистической концепции М.М. Бахтина финал пьесы А.В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» выявляет особенное значение истории о строительстве дома купцом Черных, рассказанной героем пьесы Мечеткиным. Она имеет признаки сказа, и коррелирует с финальными действиями главной героини – Валентины, восстанавливающей забор палисадника. Учет подобной корреляции выявляет дополнительные философские и символические аспекты финала пьесы «Прошлым летом в Чулимске».*

Ключевые слова: *А.В. Вампилов, символика финала, контекст, концепция, корреляция, полифонизм, сказ, М.М. Бахтин, металингвистика, этические ценности.*

SYMBOLISM OF THE FINAL OF A.V. VAMPILOV'S PLAY «LAST SUMMER IN CHULIMSK» IN THE CONTEXT OF M.M. BAKHTIN'S METALINGUISTIC CONCEPT

*Kuznetsova Natalia Mikhailovna,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Irkutsk Branch of the All-Union State Institute of Cinematography
named after S.A. Gerasimov
170 Rosa Luxemburg Street, Irkutsk, 664040, Russia
vip.natalya.kuznecova@list.ru*

Annotation: *In the concept of M.M. Bakhtin, the tale belongs to a group of artistic and speech phenomena that Bakhtin proposed to consider as metalinguistic. Analyzed in the context of M.M. Bakhtin's metalinguistic concept, the finale of A.V. Vampilov's play «Last Summer in Chulimsk» reveals the special significance of the story about the construction of a house by the merchant Chernykh, told by the hero of the play Mechetkin. It has signs of a tale, and correlates with the final actions of the main character – Valentina, restoring the fence of the front garden. The accounting of this correlation reveals additional philosophical and symbolic aspects of the finale of the play «Last Summer in Chulimsk».*

Keywords: *A.V. Vampilov, symbolism of the finale, context, concept, correlation, polyphonism, tale, M.M. Bakhtin, metalinguistics, ethical values.*

Свою концепцию металингвистики М.М.Бахтин разрабатывал в 60-е годы XX века, оспаривая точку зрения Ф. де Соссюра, рассматривавшего лингвистику как научный метод, абстрагирующий слово от его коммуникативной функции. Но еще в 1928 году была опубликована работа М.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» [5]. В этой работе автор подвергает критике абстрактный объективизм в лингвистике. В частности он замечает: «Понятие языка и его элементов лингвистика строила, совершенно отвлекаясь от особенностей многообразнейших жизненно-практических конструкций» [5, с.129].

Рассматривая поэтическую речь, М.Н.Медведев предлагает расположить ее в центре диалогического и металингвистического анализа, поскольку с его точки зрения, коммуникация представляет собой (в самом общем смысле слова) между людьми сопричастными одной ситуации (событию).

Общеизвестно – событие и языковая характеристика персонажей в тексте художественного произведения имеет большое значение. Тем более они значимы в тексте драмы. И дело не в наличии языковых стилей, диалектно или социально окрашенной лексики персонажей. И даже не в том, под каким диалогическим углом зрения их речь противопоставлена, а дело

в том, что чисто лингвистический подход к речи действующих лиц в художественном тексте (хотя строительным материалом их реплик и является слово) не может вполне выявить заложенное в нем содержание.

В работе «Проблемы творчества Достоевского» [1] М.М. Бахтин утверждает, что диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) – предмет металингвистики. Далее, размышляя о специфической группе художественно-речевых явлений, давно привлекающих внимание литературоведов и лингвистов, М.М. Бахтин предлагает рассматривать их как металингвистические. К этой группе исследователь относит стилизацию, пародию, сказ и диалог.

Традиционно в литературоведении сказ рассматривается в трех значениях. Как повествовательный жанр, как жанр фольклора и как тип повествования, основанный на стилизации речи героя выступающего в роли рассказчика.

История, которую рассказывает в финале пьесы А.В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» Мечеткин на первый взгляд не имеет прямого отношения к основным событиям, произошедшим с героями. Но лишь на первый взгляд.

У Вампилова читаем:

«Утро следующего дня. Половина девятого утра. На веранде все, кроме Валентины и ее отца <...>

Мечеткин (обращаясь не то к Шаманову, не то к Кашкиной): «Этот самый дом, – (стучит пальцем по столу), – строил купец Черных. И, между прочим, этому купцу наворожили (жует), наворожили, что он будет жить до тех пор, пока не достроит этот самый дом. (Пауза. Ест). Вот, понимаете, до чего суеверие доходило. Когда он достроил дом, он начал его перестраивать. (Жует). И всю жизнь перестраивал...» [2, с. 673].

В тексте пьесы мы видим детали, характеризующие образ Мечеткина: «Мечеткин обставлен едой со всех сторон»; «Жует»; «Пауза. Ест» и т. д. (ремарки). Авторское слово направлено на показ черт самых типичных для характера Мечеткина и одновременно тип наррации (рассказ о строительстве дома) по всем приметам является стилизацией сказа.

Драматург использует слово персонажа для реализации авторских задач, что совпадает с концепцией М.М. Бахтина, видевшего в стилизации сказа потенциальную возможность создавать в тексте «две смысловые направленности, два голоса» [1, с. 404]. Трудно представить, что такой персонаж как Мечеткин может являться выразителем авторской позиции, авторской идеи, иметь особое значение для символики финала пьесы «Прошлым летом в Чулимске». Но... по меткому замечанию Г.А. Товстоногова, пьесы Вампилова – это «<...>настоящая, большая драматургия, где нет ни одной случайной реплики, ни одного лишнего слова» [6, с. 291]. Именно история, рассказанная Мечеткиным, коррелирует с финальными действиями Валентины.

« <...> Тишина. Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски. Ворота распахиваются, появляется Помигалов с мотоциклом. Он останавливается и, как и все молча наблюдает за Валентиной. Валентина перешла к калитке палисадника. Налаживает калитку и, когда, как это случается часто, в работе ее происходит заминка, сидящий ближе всего к калитке Еремеев поднимается и помогает Валентине. Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник. Занавес» [2, с. 673].

Стилизация сказа может вводиться и мотивироваться автором различным образом. Увлеченный многоголосым полифонизмом романов Ф.М. Достоевского, Вампилов в финале пьесы «Прошлым летом в Чулимске» воссоздает это многоголосие через позицию автора-стилизатора.

На подобное отношение к авторскому слову Вампилова-драматурга указывает и прием введения стилизованного сказа в речь совершенно не подходящего для этого персонажа – Мечеткина. По М.М. Бахтину «<...> стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения» [1, с. 404].

Очень близкую и Достоевскому и Вампилову идею сакральности жизни подкрепляет отказ Вампилова от первого варианта финала, – в нем Валентина заканчивает жизнь самоубийством, а так же слова и поступки всех действующих лиц пьесы в каноническом варианте. Их слова и поступки, казалось бы, из области бытового, но опозитизированные сказовой интонацией, они вдруг высвечивают и иную область – бытийную.

«Хороших в буфете»[2, с. 673]; «За ближайшим к буфету столиком сидит Пашка. У его ног стоит большой чемодан» [2, с. 673]; «Шаманов и Кашкина сидят за средним столиком» [2, с. 673]; «На ступеньках крыльца сидят Дергачев и Еремеев» [2, с. 673].

Реплики каждого персонажа отражают авторское отношение к месту этого персонажа в общей концепции произведения. Дергачев верен дружбе: «Зря ты, Илья, остаться тебе надо» [2, с.673]; Еремеев верен своей миссии: «Тайга меня ждет. Ягода ждет. Шишка ждет. Белка – тоже ждет ...» [2, с. 673].

К Шаманову тоже приходит понимание, каким должен быть его выбор. «Шаманов (поднимается, подходит к буфету. Взял телефон, снял трубку). Дайте милицию...Начальника...Добрый день. Шаманов... Скажите, есть у нас сейчас машина?.. Нельзя ли подбросить меня к самолету?.. В город. Да, хочу выступить на суде... Да, завтра... Нет, я решил ехать...Нет, я поеду...Мне это надо. И не мне одному... Да... Спасибо...» [2, с. 673].

Многочисленные многоточия между репликами героя – это своего рода знак разомкнутости его бытия, а решение выступить на суде – поступок, отражающий смысловой код экзистенциальной категории «свобода», определяемой М.М. Бахтиным как способность героя «начать совершенно самостоятельный ряд событий» [1, с. 326].

В работе «Проблемы творчества Достоевского» М.М. Бахтин отмечает ряд закономерностей функционирования двух равно и прямонаправленных на предмет высказывания: «Два равновесных слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, должны взаимоориентироваться. Два воплощенных смысла не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, то есть вступить в смысловую связь» [1, с. 403].

Попытка рассмотреть в данной работе символику финала пьесы А.В. Вампилова в контексте металингвистической теории М.М. Бахтина позволила сделать несколько интересных наблюдений.

1. Стилизация сказа о строительстве дома в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» становится одним из смыслообразующих центров, что позволяет ослабить авторскую тенденциозность, избежать откровенного морализаторства и в то же время сохранить философскую заданность конфликта и способы его разрешения.

2. Стилизованный сказ о строительстве дома и мотив восстанавливаемой калитки палисадника коррелируют, т. е. «вступают в смысловую связь», и «являются последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста» [1, с. 403].

3. Коннотация бесконечное «перестраивание дома» / бесконечное «налаживание калитки» отсылает к идее вечных традиционных ценностей. В соответствии с которыми родовая идентичность человека и следование этическим ценностям являются залогом будущего и реальной возможностью для современного человечества противостоять симулятивным пустотам культуры.

Следовательно, корреляция стилизованного сказа о строительстве дома и мотив настойчиво восстанавливаемого Валентиной палисадника, углубляя философский аспект пьесы Вампилова, является смыслообразующей константой, обеспечивающей символический контекст финала пьесы, что в металингвистической концепции М.М. Бахтина равнозначно замыслу автора.

В современной науке (литературоведении, лингвистике, теории коммуникации) металингвистическая концепция М.М. Бахтина занимает значительное место. Она дает возможность более глубоко исследовать роль нарративных включений в другие дискурсы, и эту возможность, на наш взгляд, демонстрирует анализ символики финала пьесы А.В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».

Источники и литература

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. — 5-е изд., доп. — Киев, «NEXТ», 1994.

2. Вампилов А.В. Драматургическое наследие / А.В. Вампилов. — Иркутск, 2002.

3. Вежбицкая А. Речевые жанры // Жанры речи. – Саратов, 1997.
4. Крестева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Крестева. – М., 2004.
5. Медведев М.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / М.Н. Медведев // Вопросы методологии и теории языка и литературы. – Л, 1928.
6. Румянцев А.Г. Вампилов / А.Г. Румянцев. 2-е изд. – М, 2017.
7. Хёсле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хёсле // Вопросы философии. – № 10, 1994.

ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДРАМАТУРГА

Соловьёва Маргарита Владимировна,
*Заслуженный деятель РК, профессор Казахской национальной
академии искусств им. Т.К. Жургенова»*
Республика Казахстан, 050007, г. Алматы, ул. Шокая, д.137-А
margarita_solovyeva@list.ru

Аннотация: *Статья обращает внимание на проблему небрежного обращения с терминологией, что ограничивает возможности драматурга использовать проверенные временем приемы при написании сценария. Конкретизируется смысл таких привычных понятий как фабула и сюжет, сцена и конфликт, а также самого термина «драматургия», в котором заключен принцип цикличности художественного произведения.*

Ключевые слова: *сценарий; фильм; драматургия; кинематограф; режиссура, конфликт, фабула, сюжет.*

TERMINOLOGY AS A PRACTICAL TOOL FOR THE PLAYWRIGHT

Solovyeva Margarita,
Honored Worker of the Republic of Kazakhstan,
Professor of the Kazakh National Academy of Arts named T.K. Zhurgenov,
Republic of Kazakhstan, 050007, Almaty, Shokaya st., 137-A
margarita_solovyeva@list.ru

Abstract: *The article draws attention to the problem of careless use of terminology, which limits the playwright's ability to use time-tested techniques when writing a script. The meaning of such familiar concepts as plot and plot, scene and conflict, as well as the very term «dramatology», which contains the principle of the cyclical nature of a work of art, is concretized.*

Keywords: *scenario; movie; dramaturgy; cinema; directing; conflict; plot.*

Драматургия, освобождаясь от оков классицизма, дрейфовала в сторону режиссуры, начиная с А.П. Чехова, и сегодня только режиссер определяет и внешнюю, формальную оболочку драматургического материала, и внутреннее содержание текста. Есть ли в этом некое противоречие или, того хуже, искажение драматургического материала? Ни в коей мере, поскольку драматургия изначально и была нацелена на смысловую интерпретацию имеющихся текстов, в каком бы виде они ни были представлены – в записи или в устном изложении. Миф об Эдипе или миф о Мее интерпретировались на подмостках театра режиссерами, которые в те давние времена назывались драматургами. Древнегреческий театр использовал два направления: драматографо (греч. δραματογράφος – я действие пишу) и драматурго (греч. δραματούργος – я действие закручиваю), то есть сначала действие писали, а потом ставили. Основой слова «драма» (действие) является глагол «δρῶ» – «я действую», который можно найти в словах «автодром», «велодром» и который определяется как стремительное движение. Второй корень слова «драматургия» – «τοῦρ» несет значение «крутить, вертеть», и нам знакомы слова «турбина», «турникет», в основе которых мы видим кружение, поворот и возвращение в исходную точку, то есть тот принцип цикличности, который можно сформулировать как некий закон: «Чем начали, тем и закончили» или, как иногда бывает при монтаже фильма: «Чем закончили, тем и будем начинать».

Таким образом, правильное понимание термина «драматургия» позволяет сформировать структуру произведения.

Уже во времена Аристотеля при создании драматических произведений появилась необходимость в уточнении терминов. Аристотель, например, писал, что герой совершает ошибку (гамартия) не потому, что «он зол или порочен, но вследствие того или иного заблуждения» [1]. Термин «гамартия» (ошибка) не упоминается в работах театроведов или в статьях режиссеров, хотя он имеет прямое отношение к судьбе протагониста.

В современном греческом языке «αμαρτία» (амартия) означает «грех» (αμαρταίνω – я грешу) [2]. От трактовки термина зависит сама суть главного героя: одно дело ошибиться, и совсем другое – согрешить.

В ряду размытых значений стоит и «сцена», которая также принадлежит древнегреческому театру, с той лишь разницей, что римляне вместо σκηνή «скене/скиния» (греч. – палатка, шатер) исправили звучание термина на «scene». Сейчас в практику вошла локация, пространственно трактуемая довольно широко, в то время как «скена» поразительно точно рисует место съемки: у древнегреческих пастухов обычный шатер из козих шкур не мог быть больше чем 3 x 3 метра, следовательно, и площадка для актерской сцены должна быть где-то в этих пределах, что связано с осветительной аппаратурой, фокусом съемочной камеры и записью звука. Так что «сцена»

в кинематографе понятие техническое, где «сценарий» – это последовательная запись того, что происходит в сцене, то есть на съемочной площадке размером 3 x 3 метра.

Еще один термин, который знаком нам во французской транскрипции – «genre» (жанр), также обнаруживает свое греческое происхождение: «γένος» (генос – род). Жанр предполагает рождение целого поколения однородных или похожих явлений. Таким образом, греческий γέν (ген) продолжает свое существование в искусстве, создавая все новые и новые кланы понятий: «...избыточное употребление термина приводит к потере его определенного смысла и сводит на нет попытку классификации литературных и театральных форм» [3].

«Фабула и сюжет» – перманентная терминологическая яма для искусствоведов-критиков-обозревателей, хотя еще в начале XX века, по определению русских формалистов: «...фабула – это то, что на деле произошло, сюжет – это способ ознакомления с этим читателя» [4]. Фабула в качестве состава событий дает возможность построить модель оригинального, т. е. не опирающегося на литературный первоисточник фильма в короткие сроки и позволяет сосредоточиться на разработке сюжета, т. е. заняться причинно-следственными связями. Основные события в жизни человека – это рождение и похороны, переход из одного социального статуса в другой, свадьба и развод, уход из родного дома и возвращение домой, любовь и предательство.... И если мы обратимся к фильму режиссера Ф.Ф. Копполы «Крестный отец», то найдем там практически все вышеперечисленные события. Опираясь на термин «фабула», сценарий можно начинать списком событий, формируя сюжет посредством их перестановки, взаимосвязи и взаимозависимости представленных ситуаций, насыщая события эмоциональностью. На основе одной фабулы можно построить множество сюжетов. Л.И. Варшавский, подготовивший не одно поколение казахстанских кинематографистов, приводил такой пример: «Умер король. Умерла королева» – вот фабула. Но если – «На поле брани умер король, от тоски и любви умерла королева» – это сюжет. «Умер, сметенный народным гневом король, в темнице умерла королева» – это новый сюжет, с иными персонажами. Фабула – состав событий, а сюжет – осмысленный состав событий» [5].

Вольное, необязательное обращение с терминами драматургии не дает возможности продуктивно конструировать и формировать структуру сценария. Трудно, например, согласиться с повсеместным утверждением, что «конфликты бывают внешние и внутренние». «Конфликт» происходит от латинского «conflictus», где частица «con» (вместе) говорит нам, что конфликт – всегда со-участие, совместное действие сторон, а вторая часть слова греческого происхождения – «фликтена» (phlýktaina), т. е. прыщ, волдырь, что подразумевает непременно болезненное столкновение. Конечно, конфликтов на внешнем контуре может быть много, но внутренний кон-

фликт – только один, конфликт с самим собой. Но в границах фильма внешние конфликты также ограничены основными базовыми конфликтами: традиции и новации, божественное и демоническое, общество и философские доктрины, социальные и природные катаклизмы. Базовые конфликты позволяют спланировать взаимоотношения протагониста с остальными персонажами, реализуя их в форме информационно-осмысленных диалогов непосредственно в сценарии и фильме. Таким образом, определив конфликтное поле, сценарий формируется как план действия.

На протяжении всей истории человечества драматургия была инструментом регулирования социума: все ритуалы, к какой бы эпохе или этносу они ни относились, драматургически выверены. Сегодня СМИ распространяют термин «драматургия» на все случаи жизни: он используется в выступлениях представителей власти, в газетных заметках, в докладах специалистов на научных конференциях. Любое мероприятие, в котором участвуют группы людей, опирается на законы драматургии, любая лекция использует приемы драматургии – завязку, развитие, кульминацию. Драматургия охватывает все аспекты нашей жизни, а в творчестве она является фундаментом, определяя структуру произведения искусства.

Сложное зрелище, в котором слиты воедино свет и цвет, звук и тон, музыка и вербальная информация, действия персонажей с их мимикой и многообразием движений основывается на законах драматургии. Проследить по отдельности влияние этих структур на зрительское восприятие крайне сложно, и чаще всего обычный зритель выхватывает какую-то одну составляющую из комплекса драматургических единиц, на основе которой и формируется идея фильма.

Источники и литература

1. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991.
2. Сальнова А.В. Греческо-русский и русско-греческий словарь / А.В. Сальнова. – М., Изд-во «Русский язык», 2001.
3. См. п. 1.
4. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – М., 1925.
5. Соловьева М.В. Драматургия искусства / М.В. Соловьева. – Алматы, 2020.

АПСАЙКЛИНГ И РЕСАЙКЛИНГ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЛИЯНИЯ НА ОБЩЕСТВО

Макенов Талгат Асылханович,

*Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)*

*Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова
(Алматы, Казахстан)*

*Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov (Almaty,
Kazakhstan)*

Аннотация: Исследование сфокусировано на изучении апсайклинга и ресайклинга рынка модной индустрии внутри страны и дальнейшего развития на мировом уровне. Рассматривая и внимательно изучая эту область, можно выявить определённые проблемы, нормы и их несоответствие, такие как социокультурное общество, экологическая проблема, недостаток финансирования, заинтересованность потребителей, маркетинг, ценообразование и многое другое. В качестве примера было взято во внимание сравнение отечественного рынка локальных брендов с зарубежными.

Ключевые слова: модельная индустрия, апсайклинг, ресайклинг, Haute Couture, Chambre syndicale de la haute couture parisienne, Pret-a-porter, диффузные линии, бридж-бренды, утилитарные бренды.

Upcycling and recycling in the fashion industry as a tool of socio-cultural influence on societies

Abstract: The study is focused on the study of upcycling and recycling of the fashion industry market within the country and at a high level of development at the global level. By studying and carefully studying this area, one can identify certain problems, norms and not consider them, such as: socio-cultural society, environmental problem, lack of funding, consumer interest, marketing, pricing and much more. In a qualitative example, special attention was taken to compare the domestic brand market with foreign ones.

Keywords: modeling industry, upcycling, recycling, Haute Couture, Chambre syndicale de la haute couture parisienne, Pret-a-porter, diffuse lines, bridge brands, utilitarian brands.

Современное общество сейчас можно назвать обществом сверхпотребления. Чрезмерное потребление – это потребление продуктов и товаров сверх нормальных потребностей человека. Перерасход резко снижает ценность продукта – технику выбрасывают, как только появляется новая

модель, вещи с незначительными повреждениями сразу отправляют на свалку, избегая ремонта. Постоянное обновление вещей и, как следствие, огромные свалки: перерабатывается гораздо больше, чем потребляется. Целью достижения счастья или самодостаточности в современном обществе является сам процесс покупки, а не продукт!

Конечно, в узких кругах принимаются меры для решения этой проблемы, и общество семимильными шагами переосмысливает свое отношение к себе и окружающему миру, в частности в сфере дизайна. Бессмысленность в непрекращающейся покупке некачественных, одноразовых, не уникальных вещей и гор мусора убеждает людей сокращать потребление и искать новые дизайнерские решения для сохранения ресурсов планеты. На помощь в борьбе с сохранением индивидуальности и ресурсов планеты приходит апсайклинг. Апсайклинг (англ. upcycling) – (вторичное употребление) переработка и переосмысление уже существующего исходного материала, т. е. вещи, которые успели вырваться из хлама, могут обрести «новую» жизнь, превосходящую «старую» по своим функциональным и эстетическим свойствам.

Например, старые водопроводные трубы превращаются в стеллаж, а ржавая бочка в тумбочку и т. д. [1]. Дизайнеры и художники все чаще используют бывшие в употреблении предметы, пришедшие в негодность, для создания своих проектов и переделывают их во что-то совершенно иное, тем самым привлекая внимание общественности к проблемам экологии. Отличным примером вторичной переработки являются настольные города Джеймса Макнаба, сделанные из древесных отходов, оставшихся от мельниц и фабрик. Израильский художник и скульптор создает замысловатых животных, используя в качестве исходного материала части старых сломанных велосипедов, которые она часто собирает на свалках. Одна из ее примечательных серий – серия коллекций собак, в которой представлены собаки в полный рост.

Не менее заметными и привлекающими внимание общественности являются работы австралийского скульптора Шона Эвери, использующего в качестве основного материала для своих работ старые, бывшие в употреблении диски [5]. Апсайклинг использовался задолго до самого термина, во многих странах он существовал веками, люди чинили, украшали и превращали вещи во что-то новое. Правда, до конца XX века такая переделка была вынужденной мерой для бедняков. Войны, революции, экономическая нестабильность, разруха, дефицит товаров заставляли людей переделывать старые вещи.

То, что было очень памятным и ценным, продолжали бережно хранить, а все испорченное и изношенное чинили или переделывали во что-то другое, нужное в данное время. Во время войны и в послевоенное время платья и пальто шили из солдатской формы, а женскую – из мужской. Парашюты использовались под скатертями, занавесками и постельными при-

надлежностями [2]. Однако с ростом материального благосостояния населения и появлением общества массового потребления в капиталистических странах Западной Европы опыт перешивания одежды утратил свою популярность, люди жили под девизом «Зачем тратить деньги и время на переделку старого, когда вы можете позволить себе новое?»

Самостоятельная переделка одежды стала неактуальной, ориентированной на бедных. С другой стороны, материал дешевел, а человеческий труд дорожал. Следовательно, пошив и перешивка в мастерских и у портных стали дорогой услугой и привилегией зажиточных слоев населения. Новый бум апсайклинга возник от обратного, т. е. на фоне изобилия товаров, в отличие от советской культуры потребления, которая развивалась на фоне дефицита товаров. Апсайклинг получил теоретическое обоснование только в 1994 году, когда термин апсайклинг впервые был упомянут в британской газете *Salvo*. В своей статье инженер Райнер Пилс раскритиковал современный подход к утилизации отходов: «То, что нам нужно сейчас, называется апсайклингом, когда из старого материала делается что-то новое и его стоимость за счет этого увеличивается, а не наоборот», – сказал он [2].

Апсайклинг в современном обществе выполняет множество положительных задач, это:

- сохранение ресурсов планеты и предотвращение распространения свалок;
- спасите самые значимые и полезные вещи из мусорного ведра;
- противодействие обществу сверхпотребления и глобализации;
- сохранение этнокультурных ценностей;
- сохранение живой истории, которая продолжает существовать в переделываемых вещах.

Эти вещи несут в себе память о прежних владельцах, местах, событиях – уникальный отпечаток, которого нет ни в одной серийной вещи.

А если мы говорим о семейных реликвиях, то мы не обязательно ценим их физически, но они дороги сердцу; апсайклинг – иногда единственный вариант оставить их в домашнем пользовании, а не прятать в дальний угол шкафа или исчезнуть, отправив их на помойку. Из хобби и модного тренда апсайклинг постепенно превращается в стиль жизни, в философию «общественного чувственного потребления». «Общество потребления» – это когда люди приобретают только то, что действительно необходимо для жизни, а остальное снова трансформируют и переделывают под нужды или уже повторно используемые вещи.

Предложение сделать более осмысленным звучит эффектно, но на практике ни один из брендов не готов. Но с другой стороны, мы, потребители, покупаем в меньших количествах. Согласно исследованию WRAP, общая сумма вещей, купленных, но так и не надетых, хранящихся и ожидающих выбрасывания в гардеробах британских покупателей, составляет 30 миллио-

нов фунтов стерлингов. Например, в Германии, ведущей в мире стране, занимающейся апсайклингом, проводится так называемый ежегодный «день без покупок», посвященный протесту против чрезмерного потребления. Один из самых известных немецких брендов апсайклинга – берлинский Aluc.

В качестве исходного материала для своих коллекций они используют переработанные материалы небольших фирм Австрии и зарубежных стран. Вслед за Алуком в течение двух лет в Германии появились и другие молодые дизайнеры, которые также использовали в качестве исходного материала промышленные отходы. Например, это бренд из Гамбурга Belia, который делает аксессуары (всевозможные сумки и чехлы для мобильных телефонов) из остатков кожи, которые они получают от фабрик по производству кожгалантереи, например, от одного южногерманского производителя мебели они получают кожаные чехлы для диванов, которые были выброшены из-за производственного брака.

Вдобавок к этому они используют излишки дизайнерских коллекций в качестве исходного материала, поэтому в конечном итоге они могут обнаружить, что их сумки сделаны из того же материала, что и платье Valentino, но по значительно более низкой цене. Особенно популярны в Германии так называемые творческие центры, где встречаются различные курсы и мастер-классы по переделке вещей, предметы, считавшиеся бесполезными, переделываются и тем самым приобретают новые интересы. Существует также проект утилизации, аналогичный апсайклингу. Recycling буквально означает «переработка».

Это любой процесс, в котором отходы превращаются в новые продукты, вещества или вещества, пригодные для использования материалов в соответствии с назначением или в соответствии с какой-либо идеей. Надо сказать, что в сфере использования и сортировки мусора Германия снова выходит на первое место – например, Германия в 1991 году впервые в Европе начала общенациональную сортировку мусора. По данным Евростата, в 2014 году в Германии перерабатывалось 47 % всех выявленных выбросов мусора, в то время как средний процент европейского потребления составляет 27 %.

Основная цель практического применения – экономия природных ресурсов. Тенденция того периода зародилась несколько лет назад, но завоевала всемирную популярность, чему способствовали относительно современные популярные дизайнеры и перспективные бренды, вдохновившиеся идеями вторичной переработки при создании своих новых коллекций одежды. Ярким исследованием развития экологических тенденций в жизни молодежи является бум показов мод дизайнерами, решившими использовать бывшие в употреблении материалы для создания своих шедевров.

Так, популярный бренд H&M поспособствовал введению ресайклинга в топ мировых модных трендов – компания создала несколько новых коллекций одежды из вещей секонд-хенда. Не менее популярная компания Patagonia подхватила инициативу и также начала создавать свои коллекции

из вторсырья. В сети был запущен проект ReCork, в котором организаторы сумели собрать 49 млн винных пробок для создания экологически чистой пробковой обуви. Молодые дизайнеры из Венгрии даже придумали собственную технологию, по которой они будут производить модную одежду из вторсырья для молодежи [4].

Если подвести итог, то предпосылки появления общества сознательного потребления – это пресыщенные массовым производством, пустыми, сделанными по стандарту вещами, и желанием создать что-то новое, вложить душу, историю. Это кризис, т. е. когда люди ищут новые решения вместо того, чтобы просто пойти и купить то, что нужно. Или вместо того, чтобы купить дешевую вещь на один сезон, покупают более дорогую и качественную на несколько лет.

Источники и литература

1. Одежда за экологию: как бренды меняют промышленность. – URL: <https://vc.ru/promo/130031-odezhda-za-ekologiyu-kak-brendy-menyayut-promyshlennost/> (дата обращения: 01.06.2021). – Текст: электронный.

2. Hussey C. Responsible Design: Reusing/Recycling of Clothing // Design Connexity: 8th European Academy of Design Conference, 1–3 April, 2009, The Robert Gordon University Aberdeen, Scotland / C. Hussey, P. Sinha, F. Kelday. – URL: <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17251>. – Дата обращения: 01.04.2021. – Текст: электронный.

3. Пуртова Е.В. Апсайклинг современных моделей одежды путем вторичной переработки джинсовых изделий / Е.В. Пуртова // Инновации молодежной науки: тез. докл. всерос. науч. конф. молодых ученых. – СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2021. – С. 595–596.

4. Запольская Е.А. Разработка авторской фактуры с использованием текстильных отходов / Е.А. Запольская, М.Л. Погорелова, О.И. Денисова // Научные исследования и разработки в области дизайна и технологий. – Материалы регион. науч.-практ. конф. – Кострома : Изд-во КГУ, 2018. – С. 34–37.

References

1. Clothes for the environment: how brands change the industry [Electronic resource]. – Access mode: <https://vc.ru/promo/130031-odezhda-za-ekologiyu-kak-brendy-menyayut-promyshlennost/>. – Access date: 01.06.2021.

2. Hussey C. Responsible Design: Reusing/Recycling of Clothing / C. Hussey, P. Sinha, F. Kelday // Design Connexity: 8th European Academy of Design Conference, 1–3 April, 2009, The Robert Gordon University Aberdeen, Scotland. [Electronic resource]. – Access mode: <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17251>. – Date of treatment: 04.01.2021.

3. Purtova E.V. Upcycling of modern clothing models by recycling denim products / E.V. Purtova // Innovations of youth science: abstracts. report vseros. scientific. conf. young scientists. – SPb. : FGBOU VO «SPbGUPTD», 2021. – P. 595– 596.

4. Zapolskaya E.A. Development of the author's texture using textile waste / E.A. Zapolskaya, M.L. Pogorelova, O.I. Denisova // Research and development in the field of design and technology: Materials of the regional scientific and practical conference. – Kostroma: KSU Publishing House, 2018 . – P. 34–37.

ПРЕПОДАВАНИЕ МОНГОЛЬСКОГО ЯЗЫКА В ШКОЛАХ ИРКУТСКА В XVIII веке

Терновая Ирина Ивановна,
*заслуженный работник культуры РФ, зам. директора по науке
ГБУК «Иркутский областной художественный музей
им. В.П. Сукачева»
Ternovaya_irra@mail.ru*

Аннотация: В данной статье автор, опираясь на ранее опубликованные источники, а также извлечения из газеты «Иркутские епархиальные ведомости», делает попытку обобщения имеющихся сведений об истории преподавания монгольского языка в школах Иркутска XVIII – начале XIX вв., акцентирует внимание на личности преподавателей этой школы, а также роли в формировании и успешной деятельности школы архимандрита А. Платковского, епископов Иннокентия Кульчицкого и Иннокентия Неруновича.

Ключевые слова: Иркутск, Вознесенский монастырь, «мунгальская школа», «славяно-русская школа».

Teaching Mongolian in the schools of Irkutsk in the 18th century

Ternovaya Irina Ivanovna,
*Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
deputy science director
GBUK «Irkutsk Regional Art Museum. V.P. Sukachev»
Ternovaya_irra@mail.ru*

Abstract: In this article, the author, relying on previously published sources, as well as extracts from the newspaper «Irkutsk Diocesan Vedomosti», makes an attempt to summarize the available information about the history of teaching the Mongolian language in the schools of Irkutsk in the 18th-early 19th centuries, focuses on the personality of the teachers of this school, and also the role in the formation and successful activity of the school of Archimandrite A. Platkovsky, Bishops Innokenty Kulchitsky and Innokenty Nerunovich.

Keywords: Irkutsk, Ascension Monastery, Mungal school, «Slavic-Russian school».

Иркутск имел давние дипломатические связи с Монголией. Первые монгольские послы прибыли в Иркутск в 1667 г. (т. е. 335 лет тому назад), а затем бывали неоднократно. И из Иркутска в XVIII веке ездили в Монголию послами иркутские казаки – Григорий Кибирев, Матвей Юдин и другие. Непосредственные сношения с монголами потребовали людей, знающих монгольский язык [1, с. 259].

В 1725 г. по указу Петра 1 при Иркутском Вознесенском монастыре была организована школа Мунгальского языка. Настоятелем Вознесенского монастыря в это время был Антоний Платковский. Он родился в 1682 году в Киеве в семье священнослужителя. Обучался в киевской духовной школе. В 1710 году переехал в Москву, через два года был пострижен в монахи и определен сначала в Богоявленский, затем в Законспасский монастырь. С 1715 по 1720 годы был иеродиакон в Тобольске, а затем в сане архимандрита назначен настоятелем Вознесенского мужского монастыря в Иркутске. Именно ему и принадлежит труд по созданию Монгольской или как она зафиксирована в ряде источников, Мунгальской школы: «По указу Св. Синода архимандриту Платковскому было велено собрать в школу сперва монгольского, а потом китайского языка причетнических детей и сирот к учению потребных. Как Духовный Регламент повелевает» [5, с. 556].

Протоиерей Прокопий Громов в официальной газете иркутского духовенства «Иркутские епархиальные ведомости» № 30 от 30 июля 1866 году дал краткую характеристику этого труда Платковского: «Начнем с того, что первый знакомил Восточную Сибирь с методическим образованием юношества, открыв в Иркутском Вознесенском монастыре монгольскую школу. Эта школа, как думают и не без основания, возникла по мысли ревностного распорядителя просвещения между язычниками, покровителя Платковского митрополита Филофея Лещинского). Платковскому принадлежал труд исходатайствовать разрешение, написать Устав, собрать учеников в то время, когда учения боялись более чем рекрутчины, найти учителя, устроить помещение. Он все это выполнил, хотя не без грешков [11, с. 361–362].

Первоочередной задачей был поиск помещения под школу. Подходящего помещения не нашлось, поэтому здание школы было построено против монастырских стен. «Школа монгольская помещалась в устроенном Платковским за оградой Вознесенского монастыря в косогоре зданий, состоявшем из избы с черною да чистою половинами» [6, с. 602]. В «чистой» – горнице – проходили занятия, во второй – «черной» – жили ученики, не имевшие своего угла в Иркутске.

Второй проблемой стал набор учащихся в школу. Школьное обучение долгое время не пользовалось авторитетом у населения, прежде всего по причине всеобщей неграмотности. «Школа монгольская имела цель отдаленную – скрепление связей между Россией и Китаем. А ближайший вред,

что дети населявших Иркутск пришельцев и мирских, и духовных, оставались безграмотными невеждами в тяготу краю, ни одному воеводе не бросился в глаза. Митрополит Антоний Стаховский призывал указом от 25 октября еще 1722 года, в Тобольскую школу детей духовенства и из Восточной Сибири, но призыв остался без услышания за отдаленностью» [7, с. 623]. Таким образом, создание Мунгальской школы в Иркутске явилось первым важным звеном в системе народного образования в Восточной Сибири.

В первый год в Мунгальскую школу было принято 25 человек. В основном это были дети церковнослужителей, но были дети и других сословий. «Хотя в Монгольскую школу указом Св. Синода велено было брать только детей духовного звания, однако ж будут примеры, что некоторые из обывателей станут просить о принятии себя в оную, как о милости» [6, с. 603].

Самой большой проблемой стал набор учителей. «Сознавая, что наибольшей трудностью при открытии школ в провинции будет отсутствие учителей, церковные власти указывали: «дабы все монастырские настоятели монахов, которые будут где искусные языку мунгальскому и русской грамоте обретаются и угодные являться для учения... об отдаче во оный иркутский монастырь учинили без укосновения» [4, с. 23].

Первым учителем стал сам архимандрит Антоний. Вскоре он взял на учительскую должность иеромонаха Иркутской Тихвинской церкви Лаврентия, позже дьячка Селенгинской Покровской церкви Данила Сажина. Для преподавания монгольского и китайского языка пригласили из Забайкалья ламу Лапсана.

Известно, что лама Лапсан в 1724 году переселяется с семьей и пятью спутниками из Монголии в Забайкалье в район реки Джиды – левого притока реки Селенги. Через два года все они оказываются уже в Прибайкалье в Балаганских землях, и вот уже отсюда в том же 1726 году лама Лапсан по приглашению архимандрита Платковского перебирается в Иркутский Вознесенский монастырь учителем монгольского языка. Вместе с ним в Иркутске приезжают его жена, две служанки и двое служителей. Вначале он был единственным учителем монгольского языка, позднее у него появился помощник, новокрещенный Николай Щелкунов. Оба не знали русского языка, поэтому епископ Антоний Платковский «вытребовал» из Селенгинска переводчика Ивана Пустынникова.

Первоначально содержание школы осуществлялось согласно росписи архимандрита Антония за счет средств монастырей: Селенгинского Троицкого, Киренского Троицкого, Посольского Преображенского и Иркутского Вознесенского: «Штатное число учеников назначалось 25. Каждому из них положено в месяц на одежду по 10 алтын (30 к.), на пищу муки ржаной по 2 пуда, круп по 5 фунтов, соли по 2 фунта (и только-то). Десятерых из них должен был контентовать монастырь Селенгинский (Троицкий), восьмерых

Киренский Троицкий и семерых Посольский Преображенский. В силу в то же время разосланных предписаний, исчисленные монастыри обязывались деньги, хлеб и соль доставлять по четвертям года, считая с 12 мая 1726 года в Вознесенский монастырь бездоимочно. Но как при вступлении Епископа Иннокентия на Иркутскую кафедру, сказало по справкам, что Киренский монастырь доставил съестные припасы не сполна, а денег не прислал нисколько; Посольский же монастырь не прислал еще ни денег, ни припасов, а Троицкий Селенгинский не дослал за 1726–1727 годы, то Святитель в Декабрь 1727 года приказал подтвердить всем трем монастырям о выполнении сих обязанностей, напомнив Киренскому, что если он, как принадлежащий к Тобольской епархии, не признает сего указа для себя обязательным, в таком случае будет уведомлен Тобольский митрополит, и донесено будет Святейшему Синоду. Однако же в начале следующего года Настоятели Киренского монастыря архимандрит Иоанн и Посольский игумен Иов требуемое исполнили. Из Киренска по этому случаю присланы были нарочные монахи Питирим да белец Филипп Верещагин. Но братия Селенгинского монастыря, отзываясь недостатком хлеба и круп, вследствие двухлетней засухи, просили дозволения, сколько у них таковых припасов найдется, продать на месте, и в школу вместо припасов выслать деньгами, тем более, что у них в обители был пожар, в котором и мешки все сгорели, да и тобольскому митрополиту они наперед сего отсылали на школьников деньгами же. Святитель на это не согласился и требовал припасы натурою, потому что в Иркутске в это время был недостаток в хлебе, и что если из Тобольска посылались деньги, то за невозможностию туда провоза припасов, а Иркутск близко. Вместо же мешков велел употребить бочки». [6, с. 602–603].

В школе изучали монгольский язык, часослов, псалтырь, заповеди. Учеников готовили к миссионерской деятельности, а также к роли переводчиков при торговых связях с Китаем и Монголией.

В 1727 году епископом Иркутским и Нерчинским становится Иннокентий Кульчицкий, который управлял епархией в течение 4 лет и 3 месяцев до своей смерти в 1731 г., проживая постоянно в Вознесенском монастыре. «Святый Иннокентий, первый епископ Иркутский, не только поддержал, но к изучению монгольского языка присоединил в ней обучение детей всех сословий чтению и письму по-славянски и по-русски [12, с. 581]. «Новообразуемая школа, в отличие от Монгольской, именовалась то славенскою, то русскою, то монголо-русскою» [7, с. 625]. Расположилась она в том же здании, что и Мунгальская школа: «Ученикам указано помещение в том же шатком здании, которое выстроил за дорогие деньги Платковский» [7, с. 625]. В современной литературе эту школу называют Славяно-русской. Она стала предшественницей будущей Иркутской духовной семинарии.

Активизация деятельности школы была вызвана также и распоряжениями Верховного Тайного совета: «Прежде чем при восшествии на Престол Петра II, строгие указы, выходявшие один за другим из Верховного Тайного совета и опубликованные через Святейший Синод, 1-й от 22 августа 1727 года, которым в самоскорейшем времени требовались в Тайный совет ведомости о числе школа и учеников по Епархиям и о успехах учения; 2-й – от 23 октября, подтверждающий то же требование под угрозой за медленность штрафа управителем дел архиерейских; 3-й от 21 марта 1728 года, подтверждающий о том же под угрозой за медленность уже вызова управителей в Святейший Синод к личным ответам» [7, с. 623].

Как и Антоний Платковский, Святитель Иннокентий столкнулся с нежеланием родителей отдавать в школу своих детей: «Забота, близкая сердцу Святителя, была об упрочении школы. Узнав из объездного отчета Игумена Пахомия, что за Байкалом остаются не высланными в школу дети Читинского Протопопа Маркиана – Иван, да Ундинского священника – Сидор, да Городищенским священником выслан один из сыновей, а другой – Никита оставлен дома, от 29 июля предписал Игумену Нафанаилу выслать всех троих в Иркутск без замедления. Городищенский священник Кузьма Михайлов в оправдание свое относительно неприсылки в школу второго сына представлял то, что он уже при означенной церкви состоял пономарем. Нужды нет, написал Святитель, пусть приедет в школу и поучится, и тогда будет еще искуснее для пономарской должности. Что же сметливый родитель? Он поспешил сына-пономаря женить. Но Господь не попустил лукавить пред своим Угодником ненаказанно. Вот что доносил по этому случаю закащик Игумен Нафанаил: сын Протопопа Мариана – Иван выслал в Иркутск в школу. У Афанасия попа сын его – Сидор скорбит падежною (падучею) скорбию. У Козмы попа сын Никита женился, и, едучи он на лошади из лесы, и с лошади упал, и вельми зашибся, что ничего и говорить не может, и будет ли он жив или нет, про то Бог весть [8, с. 776].

Случались и курьезные случаи: «Один мальчик по фамилии Уваровский, представленный из Верхоленска в школу под именем пономарского сына, предъявил, что отец его Григорий Уваровский на должность свою не имеет указа, а потому к духовному званию не принадлежит. И хотя по справке оказалось, что отец мальчика был указной пономарь, однако ж и сей последний пожертвовал своим тридцатилетним в причетнической должности служением и соединенною с сим званием льготой от податей и повинностей, выпросил увольнение в первобытное состояние посадского, только бы взять сына из школы. Святитель отказал безрассудному отцу от церкви, а сыну от школы с сожалением о неразумии их» [7, с. 626].

Слухи ли о Божией каре, страх за наказание штрафом в 15 рублей или твердая позиция самого Святителя Иннокентия привели к тому, что количество учащихся в школе увеличилось на 7 человек. Их нужно было не только учить, но и поить, кормить и одевать: «Усилиями Преосвященного Иннокентия свершилось то, что в школе при Вознесенском монастыре под руководством Лальского выходца Ивана Павловича, – фамилия его была Корицин – обрелось учеников большое число. Поэтому Святитель сделал распоряжение, что как на содержание учеников, присланных с монастырей Киренского, Селенгинского и Посольского денег и припасов недостаточно, то, чтоб и Нерчинский Успенский монастырь выслал со своей стороны на содержание семи человек такое же количество денег и припасов, какое определено постановлением о Монгольской школе, именно: на одежду каждому по 10 алтын, хлеба по 2 пуда, круп по 5 фунтов и соли по 2 фунта в месяц; а ежели запасы вести будет неудобно, то за оные присылать бы деньги по местной цене» [8, с. 777].

Безусловно, 32 учащихся школы – цифра значительная, если учесть, что почти через сто лет в 1809 г. в Иркутской духовной семинарии обучалось не более 70 учеников, а в 1898–1899 гг. – 136 учеников [14, с. 191].

Заслугой Святителя Иннокентия было и то, что в школу могли поступать не только дети священно- и церковно-служителей, но и представители других сословий: «...последние принимались с обязательством, что произвольным оставлением школы не нарушали порядка, доказательством тому служит следующая подписка: «1728 года Июня 1 дня Иркутского жителя, служилого человека Бориса Изотова сын его Степан Борисов Изотов, в Иркутском архиерейском Приказе сию на себя даю запись против Духовного Регламента 21 регулы в том, что я пришел своею волею в школу, желая учиться Мунгальского языка, и чтоб мне, покамест онаго Мунгальского языка не изучу в совершенстве, и мне от школы не отойти и не сбежать без ведома архиерейского. Аще же я, что сей моей записки противно что сделаю, или недоучившись отойду, и тогда я достоин буду немалого штрафа, что укажет Его архиерейство, тако ж и жестокому наказанию на теле» [8, с. 778].

«Учителями были бурятский лама из Балаганска, некрещеный Лапсан, да товарищ при нем Николай Щелкунов, подряженные в марте 1727 года Платковским за 100 рублей в год. К этому жалованию Святитель Иннокентий впоследствии прибавил еще 50 рублей. А как учителя не знали по-русски, то при уроках был необходим переводчик. В этом отношении Святитель распорядился так: некто Иван Пустынников из братского острога взят был в 1725 году в Монгольскую школу архимандритом Платковским в научение в Монгольскую школу. Вскоре Платковский рассудил отправить Пустынникова в Селенгинск к тамошнему Тайше Лупсану для большего усовершенствования в Монгольском языке. Сего-то Пустынникова как довольно сведующего в русском и монгольском языках, Святитель в

конце 1727 года вызвал в Иркутск, и придал в помощь учителям Лапсану и Щелкунову, назначив ему жалованья по 10 рублей в год и готовую от монастыря пищу» [6, с. 603].

Но школе нужны были и дополнительные учителя. Иннокентий Кульчицкий предлагает Иркутскому Протопопу и священникам подыскать учителя из иркутских дьячков – грамотного и добронравного. Посовещавшись, иркутское духовенство ответило, что подобрать такого человека нельзя без отвлечения от его прямой дьячковой обязанности и предложило в качестве учителя Лальского (Вологодской губернии) посадского человека Ивана Павловича Корицина «понеже оно человек доброй, не пьяница, и словесной грамоте доволен, с недобрými людьми не знается и обязуется учить церковничьих и других чинов детей, сколько в школе наберется добрым порядком, чтобы было в твердости» [7, с. 625]. Кандидатура была одобрена. Жалования Корицину было положено от Вознесенского монастыря в год 20 рублей, что было значительно меньше жалования учителя монгольского языка ламы Лапсана.

Иннокентий Кульчицкий обращал пристальное внимание на изучение в школе монгольского языка и на обеспечение его необходимыми пособиями. Этому свидетельствует его письмо в Селенгинск директору русского каравана, шедшего из Китая в Сибирь Лоренцу Ланга: «В нынешнем 729 году февраля 28 дня подал нам мунгальской школы...учитель, некрещеный лама Лапсан доношение, и объявлял, что де он учит собранных детей во оной мунгальской школе, а книг де у него мунгальских малое число, а которыя есть, и те де иные ученики изучили, уже де учить станет не по чему, и опасается, чтобы во учении той школы не учинилось остановки, и ему то не причлось в вину. А есть де книги за Байкалом морем у разных лам, без которых во учении мунгальской граматы пробывать не возможно; а какие по названию книги, и у которых лам, приобщил при том доношении реэстр, и просил, чтобы оныя книги указом Его Императорского Величества от лам для переписки были взяты в Иркутскую школу; а когда оныя перепишутся, то паки тем ламам отдадутся. И прошлаго 728 года в июле месяце против словеснаго объявление того учителя Лапсана о вышеупомянутых же книгах, посылал я в Иркутскую провинциальную канцелярию промеморию о посылки за море к кому надлежит Его Императорского Величества указа для взятия ради переписки тех книг лам... Того ради прошу вашего благородия постараться о отобрании оных книг у лам, и о присылке к нам в Иркутске для переписки их: а как переписаны будут, старые тем паки ламам для возврата, к вашему благородию пришлю. А какія книги, и у кого имянно, и которые нужнейшие, тому прилагается при сем моем письме реэстр» [13].

Буквально через три месяца от Ланга из Селенгинска пришли необходимые книги. Это:

1. «Сунду» – 337 листов.

2. Еще «Сунду» – 259 листов.
3. «Найма Мингату» – 447 листов.
4. «Чингис ханитуку».
5. «Гус ламаин туку».
6. «Хотола тедусуксен хан кубудуна туку».
7. «Одесен хане» – три статьи.

Все книги были переданы 27 июля 1830 года под расписку учителя ламы Лапсана. В течение года были переписаны и возвращены в Селенгинск.

В 1731 году после кончины Иннокентия Иркутского школа могла бы распаться, если бы не усилия по ее сохранению преемника Святителя – Иннокентия П Неруновича. Ему удалось набрать в школу 60 учеников: «Епископ Иннокентий Нерунович на это единственное учебное заведение обратил особенное заботливый взор. По прибытию в епархию он подтвердил распоряжение, чтобы все дети духовенства от 7 до 15 лет были высланы в школу и чтобы священно-церковно служители не прятали их, а объявляли бы их наличность без утайки в виде следующей формулы: «Я, Китайской слободы, Рождественской церкви священник Григорий Иванов (Громов) по евангельской и непорочной заповеди, еже эй, эй, в правду сказал: имею у себя мужеска полу детей, осмь сынов: 1. Григорья – 13 лет, 2. Андрея – 11 лет взяты по указу в Иркутскую архиерейскую школу; 3. Ивана – 10 лет, 4. Гавриила – 9 лет, 5. Николая – 6 лет, 6. Иакова – 5 лет, 7. Иону – 3 лет, 8. Иосифа – 1 года, и те вышеописанные дети, кроме двоих живут при мне священнике. Кроме добросовестного по евангельской заповеди объявления о количестве детей мужского пола у священно-церковно-служителей родители обязывались затем к представлению тех детей в школы подпискою, образец которой видим у того же китайского священника Григория Громова. «По указу Преосвященнейшего Иннокентия епископа, я привезу на свой кошт детей Иоанна и Гавриила и предьявлю к Его Преосвященству для обучения в школу сего 1733 года Ноября месяца на 25 число; а ежели детей своих на объявленное число не предьявлю, то взять на мне по показанному указу штраф, что его архиерейство укажет, в том я священник Григорий Иванов и подписуюсь». Для поверки наличности детей и для отобрания расписок рассылались из Иркутска причетники. Тот и сам оставлял духовное звание, а упорствующие священники штрафовались деньгами. В начале дети толпами разбегались из школы, а для поимки их Преосвященный командировал нарочных за счет родителей. На содержание школьников вместо прежнего убогого контенования их от монастырей, которые и сами в это время приходили в убожество, взималось с каждого протоиерея и священника, хотя бы у кого из них не было в школе детей, по 50 копеек, с дьякона по 30 коп. и с дьячка и пономаря по 1 коп. в год» [12, с. 581].

Одной из проблем, которая стояла перед Иннокентием Неруновичем подыскания нового места для школы: «Имея в виду предписания Высшего

Правительства о выстроении в самом городе Иркутске архиерейского дома и свои крепкие о том у провинциальной канцелярии настояния, Преосвященный Иннокентий рассуждал, что коль скоро Архиерей из Вознесенского монастыря переселится на жительство в город, тогда школа в монастыре останется без должного надзора и, основавшись на этом рассуждении, он представлял в начало управления своего, на благорассуждение святейшего Синода, что как в виду той пользы для школы, которую будет иметь она находясь в близости Архиерея, так и в устранении тех неудобств, которые испытывают школьники ныне в сообщении с городом по причине р. Ангары, чрезвычайно быстрой и залегающих между Вознесенским монастырем и городом топей, школе удобнее быть в городе. Поелику же в самом городе Иркутске, по причине утеснения дворовых строений, нет приличного и удобного места для архиерейского дома и строит оныя за речкой Ушаковкой, на месте женского Знаменского монастыря малого, и в котором строения все сгнили, а монастырь перевести в другое место за палисад к церкви Троицко-Сергиевской (ныне Крестовской), где для нее и прежде иркутскими жителями отведено было место, и на сей предмет построена церковь, и для келий и под пашню отведено было довольно земли, на которую имеется акт при сем представляемый. Не получив на это представление от Святейшего Синода никакого ответа, Преосвященный решался построить школу на отказанном в городе в Иркутске одним служивым во владение духовенства месте; но вице-губернатор Бибилов завещание жертвователя признал, по капризу, недействительным, а таким образом и это предложение владыки не состоялось» [12, с. 582].

Несмотря на все препоны, адрес школы меняется. Епископ Иннокентий за Вознесенским монастырем в Жилкинской роще построил загородный дом, туда же решил перенести и школу.

Школа построена, но нужно было ее содержать, тем более что количество учащихся значительно выросло: «Указав на основание при архимандрите Антонии Платковском Монгольской школы и на определенные тогда согласием Тобольского митрополита с Сибирским губернатором князем Долгоруким – скудные источники к содержанию 25 учеников с трех монастырей: Селенгинского, Киренского и Посольского, обязанных доставлять по 2 пуда ржаной муки, по 5 фунтов ячной крупы, по 2 ф. соли и по 10 алтын на одежду в месяц с человека, Преосвященный выяснил, что такое содержание не удовлетворительно и для 25 человек, но совершенно ничтожно теперь, когда в школе скопились уже до семидесяти учеников, да еще не все с Епархии собраны; да в этой же школе необходимо обучать новокрещенных всякого возраста из Бурят и Монголов; между тем, учителя требуют жалованья и пропитание, и то и другое производится им от Вознесенского монастыря, что для него убыточно; от церквей же. – как положено Духовным Регламентом, двадцатой доли хлеба не берется, потому что церковных земель нигде нет, и священники живут при церквях определенной

от прихожан ругою. Изложив все это настоял, чтобы Священный Синод к вышепоказанному контенту учеников от трех монастырей соблагОВОлил назначить на подержание Монголо-славянской школы пособие из доходов Иркутской Провинциальной канцелярии, так как школа эта служит для Государственной и общественной пользы» [10, с. 121].

При Иннокентии Неруновиче произошел ряд событий, которые изменили судьбу первого преподавателя монгольского языка ламы Лапсаны. Первое событие произошло в 1731 году: «Марта 10 дня 1731 года в день Воскресный Преосвященный Иннокентий в Вознесенском монастыре публично, торжественно крестил ламу Лапсана, жену его, двух служанок и двух служителей; мужа нарек Лаврентием Ивановым Неруновым, потому, что сам был у него восприемником, а жену его Евфимию» [9, с. 41]. Дело в том, что Иннокентий Нерунович передал ламе свою фамилию с переменной малорусского окончания на великорусское, а также отчество от своего мирского имени – Иоанн. Второе событие – достаточно печальное для бывшего ламы Лапсана, а теперь новокрещенного Лаврентия Нерунова – отлучение его от школы из-за начавшегося против него следствия. Он обвинялся в конокрадстве. Официальной же версией выдвигалось то, что Лапсан – Лаврентий Нерунов за все время пребывания в Иркутске, так и не выучил русский язык и был «плохим учителем». Таким образом, школа должна была прекратить свое существование. Однако Святой Синод в своем указе от 27 февраля 1739 года потребовал от Иннокентия Неруновича приискать достойного учителя и возобновить деятельность школы.

Найти достойного преподавателя монгольского языка в школу, очевидно, не удалось. И Иннокентий Нерунович ставит перед Синодом вопрос о введении в ее программу латинского и греческого языков и преобразования в славяно-русско-латинскую школу. Этому его стремлению помог указ Св. Синода об открытии во всех епархиях семинарий для обучения детей духовенства латинскому, греческому и, возможно, еврейскому языкам. Учителями в новой школе стали ссыльный Павел Малиновский – воспитанник Киевской Духовной Академии, будущий архиепископ Московский, прибывший в Иркутск в 1740 году, а также Иаков Максимович, сосланный навечно в Охотск и выпрошенный, как и Малиновский у Иркутской канцелярии. Учителем латинского языка стал Гаврило Ленский, русского – Федор Колесников, пеня – иеродиакон Дометиан [2].

Но необходимость обучения учащихся восточным языкам осталась, в связи с этим было принято решение изучать языки в группах индивидуального обучения. 22 июня 1773 года в Иркутскую губернскую канцелярию, согласно Высочайше утвержденному докладу Правительствующего Сената назначались переводчики: один с китайского и монгольского языков и два «толмача» для переводов с бурятского и тунгусского языка. К этим-то переводчикам и причислялись за дополнительную плату до 10 учеников Славяно-русской школы.

Очевидно, через два десятка лет потребности в переводчиках с восточных языков отпали, так как в 1794 году классы монгольского, маньчжурского и китайского языков были закрыты. Сама же Славяно-русская школа при Вознесенском монастыре действовала до 1760 года. Затем она была переведена в Иркутск в Архиерейский дом, где продолжала свою деятельность до 1839 года.

Преподавание монгольского языка продолжилось в Иркутске с образованием Главного народного училища, где в 1790 году были открыты классы монгольского, китайского и маньчжурского языков. «Учителем монгольского языка был принят переводчик губернского правления Федор Санжхаев, обучавший 52 ученика. Обучение монгольскому языку, как и других восточных языков было прекращено в училище в 1794 г. за «Трудностью и неудобопонятностью... по нехотению» [2, с. 16–17]. Сказалось и отсутствие методики обучения восточным языкам, в том числе и монгольскому, программ, планов, недостаточная квалификация преподавателей. Однако факт их существования является показательным и заслуживает одобрения. Выпускники школы стали первыми учителями русского и монгольского языков среди народов Восточной Сибири.

Источники и литература

1. Даревская Е.М. Связи Иркутска с Монголией / Записки Иркутского областного краеведческого музея к 300-летию Иркутска / Е.М. Даревская. – Иркутск : 1958. – С. 259.
2. Жизнеописание второго епископа Иркутского Иннокентия (Неруновича): по страницам «Иркутских епархиальных ведомостей» (1865–1870) : труды протоиерея Прокопия Громова / составитель: Андреева Лилия Викторовна. – Братск : Издат. дом «Братск», 2017. – 146 с.
3. Кузнецова М.В. Иркутская школа (XVIII – первая половина XIX веков) / М.В. Кузнецова. – Иркутск, 2000. – С. 16–17.
4. Медведев С. Иркутский Вознесенский монастырь / Земля Иркутская / С. Медведев. – Иркутск : 1994, № 1. – С. 23.
5. Иркутские епархиальные ведомости. – № 35, 1863, 31 августа. – С. 556.
6. Иркутские епархиальные ведомости. – № 38, 1863, 21 сентября. – С. 602.
7. Иркутские епархиальные ведомости. – № 39, 1863, 28 сентября. – С. 623.
8. Иркутские епархиальные ведомости. – № 47, 1863, 23 ноября. – С. 776.
9. Иркутские епархиальные ведомости. – № 4, 1866, 22 января. – С. 41.
10. Иркутские епархиальные ведомости. – № 10, 1866, 5 марта. – С. 121.

11. Иркутские епархиальные ведомости. – № 30, 1866, 30 июля. – С. 361–362.

12. Иркутские епархиальные ведомости. – № 49, 1870, 5 декабря. – С. 581.

13. Первосвятитель Иркутский, епископ Иннокентий 1 (Кульчицкий) // сост. В. В. Сидоренко. – Иркутск : Иркутская епархия совместно с АНО «Изд-во «Иркутский писатель», 2006.

14. Терновая И.И., Терновой И.В. Как учились иркутяне / И.И. Терновая, И.В. Терновой. – Иркутск : Оттиск, 2012. – С. 191.

15.

Reference

1. Darevskaya E.M. Connections of Irkutsk with Mongolia / E.M. Darevskaya // Notes of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore for the 300th Anniversary of Irkutsk. – Irkutsk : 1958. – P. 259

2. Biography of the second Bishop of Irkutsk Innokenty (Nerunovich) [Text]: according to the pages of the «Irkutsk Diocesan Gazette» (1865–1870): works of Archpriest Procopy Gromov / compiler: Andreeva Lilia Viktorovna. - Bratsk: Publishing house. house «Bratsk», 2017. – P. 146.

3. Kuznetsova M.V. Irkutsk school (eighteenth-first half of the nineteenth centuries) / M.V. Kuznetsova // Irkutsk, 2000. – P. 16–17.

4. Medvedev S. Irkutsk Ascension Monastery / S. Medvedev // Land of Irkutsk. – Irkutsk : 1994, No. 1. – P. 23.

5. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 35, 1863, August 31. – P. 556.

6. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 38, 1863, September 21. – P. 602.

7. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 39, 1863, September 28. – P. 623.

8. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 47, 1863, November 23. – P. 776.

9. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 4, 1866, January 22. – P. 41.

10. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 10, 1866, March 5. – P. 121.

11. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 30. 1866. July 30 – P. 361–362.

12. Irkutsk Diocesan Gazette. – No. 49. 1870. December 5. – P. 581

13. Primate of Irkutsk, Bishop Innokenty 1 (Kulchitsky) // comp. V.V. Sidorenko. – Irkutsk: Irkutsk diocese together with ANO «Irkutsk Writer Publishing House», 2006.

14. Ternovaya I.I., Ternovoy I.V. How the Irkutsk people studied. – Irkutsk : Otprint, 2012. – P. 191.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ФЕНОМЕНОВ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

*Соколовская Татьяна Александровна,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и философии ИРНИТУ,
научный сотрудник Иркутского филиала ВГИК им. С.А. Герасимова*

Аннотация: В статье предпринята попытка осмысления изменений в социокультурной сфере, которые вызывают наибольший социальный дискомфорт и беспокойство. К числу таких изменений относится сфера, связанная с проблемой идентификации личности, сохранения традиционного института семьи и брака, ценностей патриотизма и служения обществу. Социокультурные трансформации затрагивают базовые ценности российской цивилизации и обладают способностью породить культурный раскол в российском обществе.

Ключевые слова: социокультурный феномен, базовые ценности, личность, семья, служение обществу, свобода творчества и ответственность.

TRANSFORMATION OF SOCIO-CULTURAL PHENOMENA IN THE MODERN WORLD.

*Sokolovskaya Tatyana Alexandrovna,
candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of History and Philosophy of
IRNITU, Researcher of the Irkutsk Branch VGIK named after S.A. Gerasimov*

Annotation: The article attempts to comprehend the changes in the socio-cultural areas that cause the greatest social discomfort and anxiety. Among these changes are the sphere associated with the problem of personal identification, preservation the traditional institution of family and marriage, the values of patriotism and service to society. Sociocultural transformations affect the basic values of Russian civilization and have the ability to generate a cultural split in Russian society.

Keywords: sociocultural phenomenon, basic values, personality, family, service society, creative freedom and responsibility.

Как принято в научном сообществе, всякое исследование нужно начинать с определения понятий. В гуманитарной сфере это сопряжено с известными трудностями, поскольку гуманитарное знание оперирует сложными и неоднозначными понятиями. Возьмем, к примеру, понятие «новая этика», которое широко используют, начиная с 2010-х годов, при обсуждении новых форм общения в Интернете и социальных сетях, новых

трендов в киноиндустрии, в дискуссиях об изменении ценностей. Из-за тенденциозного и общего названия термин имеет проблемы с чёткой формулировкой и сталкивается с проблемой неоднозначности [1]. Почти также обстоит дело с понятием «социокультурный феномен», поскольку его содержание можно расширять до бесконечности. Тем не менее это не фикция. Термин отражает реальность, в которой мы существуем.

«Социокультурный феномен» П.А. Сорокин, основатель социологического факультета в Гарвардском университете, определял так: это все то, что получают люди от своего окружения благодаря связи с культурой, которая, в свою очередь, является совокупностью «надорганических» ценностей [2]. В своих поздних работах П.А. Сорокин подробно останавливается на анализе основных компонентов социокультурного феномена. Они таковы: 1) мыслящие, действующие и реагирующие люди, являющиеся субъектами взаимодействия; 2) значения, ценности и нормы, благодаря которым индивиды взаимодействуют, осознавая их и обмениваясь ими; 3) открытые действия и материальные артефакты как двигатели или проводники, с помощью которых объективируются и социализируются нематериальные значения, ценности и нормы [3].

Под определение социокультурного феномена в такой интерпретации попадает весьма обширный список явлений. Это образование и наука. Религия и в более широком контексте – духовность. Политика и право. Искусство и мода. Семья, брак и материнство. Патриотизм и толерантность. Этот список можно продолжать до бесконечности. В самом общем виде можно сказать, что социокультурный феномен – это объединенные в одно целое культурные и социальные явления, которые взаимосвязаны и существуют неразрывно.

В качестве фундаментального свойства этих явлений следует назвать их непрерывную динамичность. Уже в ранней греческой философии, начиная с Гераклита, с его знаменитого «панта рей», приходит понимание того, что в способности к трансформации заключается общий для природы, познания и общества принцип существования.

В мире культуры также все явления подвержены трансформации. Но если еще недавно эти изменения накапливались столетиями на протяжении жизни многих поколений, прежде чем они получали статус легитимности, то в современном мире в условиях развития глобальных коммуникаций они стремительны, масштабны, вызывают тревогу, поскольку связаны с разрушением традиционных и появлением новых ценностей, которые значительная часть общества не готова принять.

Более того, эти изменения чреваты вероятностью цивилизационного конфликта. Впервые с концепцией «столкновения цивилизаций» выступил американский политолог Самюэль Хантингтон. Сначала им была опубликована статья «Столкновение цивилизаций», а затем ее положения были развиты в книге «Столкновение цивилизаций и преобразование мирового

порядка» [4]. В статье и в книге утверждается, что источником конфликтов в XXI веке станет культура, а основные линии конфликтов пройдут по линии цивилизационных (культурных) разломов. Несмотря на то, что эта идея подверглась весьма основательной критике, она сохраняет свою значимость в общественном и научном дискурсе.

Так, например, на вероятность межцивилизационного конфликта в современном мире указал в своей статье культуролог С.Б. Синецкий [5]. Он связывает причины этого вероятного конфликта с глобальными культурными трансформациями и неравномерностью перехода различных обществ на новые уровни развития. Логика его рассуждений такова. В результате развития западной цивилизации сформировался высокий уровень автономности человека от общества, крайняя степень толерантности к вопросам самореализации личности в пределах установленных правовых норм, но часто вне связи с традиционной моралью и религией. Страны, относящиеся к восточному типу (особенно ближневосточные страны) устроены принципиально по-другому. Основой культуры по-прежнему является религиозное мировоззрение и традиционные ценности. Экспансия западной культуры и рецепция западной системы ценностей определенной частью интеллектуальной элиты или молодежи в этих условиях порождает социокультурный раскол и вероятность социального конфликта.

С другой стороны масштабная миграция носителей иной цивилизационной идентичности в Европу создает не меньшие опасности и коммуникативные сбои. Данная ситуация требует анализа и выработки наиболее эффективных инструментов разрешения кризисных ситуаций. В противном случае мы еще не один раз можем оказаться свидетелями или участниками таких историй, как нападение на редакцию Шарли Эбдо (Charlie Hebdo), в результате которого было убито 12 человек, или убийство и обезглавливание Самюэля Пати [6].

Для России проблема наблюдаемых социокультурных трансформаций, которая затрагивает базовые ценности, чрезвычайно важна, поскольку исторически страна развивалась и развивается как соединение двух культур – восточной и западной. И для России это не столько проблема модернизации традиционных сообществ или проблема миграции, сколько вопрос базовых ценностей, сохранение которых способно обеспечить жизнеспособность российской цивилизации как единого целого. Для начала остановимся на описании наиболее значимых социокультурных феноменов, изменение которых вызывает наибольшее беспокойство и социальный дискомфорт в российском обществе.

1. Меняются условия и способы идентификации личности

На протяжении тысячелетий основанием идентификации было происхождение человека, его телесные (физические) и личностные характеристики (сын/дочь таких-то родителей, мальчик/девочка и пр.). В настоящее

время мы вступаем в эпоху неоднозначной идентичности. Это связано с развитием информационных и прочих технологий. В условиях, когда значительная часть коммуникаций приобрела дистанционный характер, становится чрезвычайно сложно идентифицировать незнакомого собеседника в виртуальном пространстве, который может принимать любые образы и присваивать себе любые характеристики.

Вне виртуального пространства, благодаря современным технологиям, физическое изменение организма стало массовой рыночной услугой. Операции по смене пола, пластические операции, клонирование, использование стволовых клеток с целью омоложения, методы генной терапии находятся в арсенале современных технологий. Более того, в ноябре 2018 года в Китае в городе Шэньчжэнь появились на свет Лулу и Нана, первые в мире генно-модифицированные люди в результате клинических испытаний, проведенных биологом и биофизиком Хэ Цзянькуем. Было проведено расследование, в процессе которого выяснилось, что для получения разрешения этического комитета для проведения процедуры были подделаны документы, а сотрудники медицинского центра не знали, что имплантировали пациентам генетически модифицированные клетки [6].

Несмотря на то, что китайский ученый был осужден за нарушение законодательства в области экспериментов с людьми и проведение медицинских процедур без лицензии, можно утверждать, что начало положено и в дальнейшем дело встанет лишь за смягчением законодательства в этой сфере. О том, что такое развитие (от запрета к легализации) возможно, свидетельствует история развития идей трансгуманизма.

В течение многих лет трансгуманизм существовал, главным образом, как философская концепция, согласно которой человек с помощью науки и техники способен преодолеть свою человеческую природу и обрести бессмертие. Трансгуманисты рассматривали идеи конвергенции биологических, информационных, познавательных и нанотехнологий для решения этой задачи в рамках теории. Современная волна научно-технической революции возродила его к жизни. Сегодня это международное движение. В начале 2015 года началось формирование трансгуманистических партий в Европе и остальном мире. Идеи киборгизации людей уже не кажутся столь фантастическими. Американский изобретатель и футуролог Рэймонд Курцвейл, который известен своими точными прогнозами, сделал предсказание, что в 2040-е годы человеческое тело сможет принимать любую форму, образуемую большим числом нанороботов. Внутренние органы будут заменены кибернетическими устройствами гораздо лучшего качества.

В последние годы актуальность приобрели гендерные исследования – междисциплинарная академическая область, посвященная анализу гендерной идентичности (личному ощущению своего пола). До определенного времени понятие «пол» и «гендер» – мужские и женские качества, которые человек проявляет, находясь в обществе – совпадали. Сегодня утверждает-

ся, что ставить знак равенства между этими понятиями нельзя. Гендерная идентичность может совпадать с определенным полом, а может от него отличаться. Существует определенное количество людей, которые, будучи заключены в мужское тело, ощущают себя женщинами или наоборот.

Формирование гендерной идентичности приходится на раннее детство. Если у ребенка возникло противоречие между осознанием своей идентичности и своим физическим обликом, какая стратегия воспитания нужна в этом случае? Европейские психологи и психиатры, изучающие психосексуальную ориентацию и ее отклонения, пришли к выводу, что «ломать» ребенка, родившегося не в своем теле, нельзя. А это значит, что если мальчик чувствует себя девочкой, то и воспитывать его необходимо как девочку. Это гуманный и педагогически оправданный подход. Но нужно ли большинству людей, которые не имеют проблем с собственной идентификацией, подстраиваться под запросы меньшинства? Или достаточно просто проявлять толерантность к иному? Каким способом эта толерантность должна утверждаться в обществе, чтобы меньшинство не испытывало дискомфорта? Поиск ответов необходим. Важно, каким будет этот ответ.

В современном культурном пространстве проблема трансгендеров и связанной с ним психосексуальной ориентацией занимает, на наш взгляд, непомерно большое место. Достаточно посмотреть на список фильмов, которые призваны сформировать новое отношение к гендерной идентификации личности и ее сексуальной ориентации. В новой серии комиксов «Супермен: сын Кал-Эла» (ноябрь, 2021) у главного героя Джо Кента, который унаследовал от знаменитого отца Кларка Кента обязанность по защите Земли от зла, возникают романтические отношения с журналистом Джейм Накамурой. В 2007 году Джоан Роулинг объявила миру, что директор школы чародейства и волшебства Хогвартс Альбус Дамблдор на самом деле гей. Более того, он имел романтические отношения с другим волшебником из мира поттерианы – Геллертом Грин-Де-Вальдом. 29 американских фильмов получили премию «Оскар» в разных номинациях, где главные персонажи имеют нетрадиционную ориентацию. «Богемская рапсодия» (2018), «Фаворит» (2017), «Фантастическая женщина» (2017) и др. В России данный подход к осмыслению проблемы пока не находит поддержки.

2. Меняется традиционный образ семьи

Еще вчера, произнося слово «семья», мы подразумевали наличие папы, мамы, детей (если нуклеарная семья) и близких родственников (если семья расширенного типа). Сегодня семья может состоять из двух однополых партнеров (родитель № 1 и № 2). Кроме того, это может быть семья, в которой папа обзавелся детьми без мамы, при помощи услуг суррогатного материнства. И самый, вероятно, безобидный случай – это свободный союз двух людей, которые живут без регистрации, что создает иллюзию свободы от обязательств. Такой брак по данным ВЦИОМ 2020 года предпочитает каждый десятый россиянин.

Идея о возможности брака между двумя людьми одного пола стала широко обсуждаться в западном обществе во второй половине XX века на фоне либерализации отношения к носителям нетрадиционной сексуальной ориентации. Несмотря на то, что дискуссии о признании однополых браков до сих пор носят острый характер, в 1989 году началась их легализация. В настоящее время 30 из 195 стран приняли законы, разрешающие подобный брак, а в некоторых странах в рамках гражданского равноправия было разрешено усыновлять детей однополыми партнерами (в основном это европейские страны).

Получение однополыми партнерами прав усыновления, использования услуг суррогатного материнства и воспитания детей является предметом научных и общественных дискуссий. Учитывая тот факт, что семья является институтом первичной социализации, а значит, в семье ребенок получает начальные представления о нормах, правилах и образцах поведения, вопрос относится к числу фундаментальных. Ряд научных исследований показывают, что дети, растущие в однополых семьях, в большинстве случаев приобретают серьезные психологические проблемы, а также проблемы с адаптацией в социуме. Кроме того, они испытывают сильное влияние на их будущую сексуальную ориентацию [7, 8].

Поправки к Конституции России, принятые в 2020 году, закрепили в Конституции определение брака как исключительно союза мужчины и женщины и именно в таком виде семья включена в систему основных ценностей российского государства.

3. Идеи служения обществу вытесняются идеями личного успеха

В идее личного успеха нет ничего плохого. Проблема заключается в том, что этот успех часто сводится к демонстрации респектабельного образа жизни безотносительно к оценке источников и способов, которыми он обеспечивается. Социальные сети – главный инструмент такой демонстрации. Весьма показательна в этом смысле история Моргенштерна (Алишера Валеева). Рэпер не стесняется показывать свой роскошный образ жизни, демонстрируя брендовую одежду, роскошные машины и золотые украшения. Но даже привыкших ко всему фанатов поразил чек за один поход в дорогой турецкий ресторан, где Моргенштерн потратил почти 200 тыс. рублей. Довольно циничной выглядит реплика музыканта в сторону подписчиков: «Ну, фигня вообще, на самом деле я думал, будет больше. Привет нищим». Эпатаж и скандальный имидж только подогревает интерес к этой фигуре. На апрель 2022 у него 10 млн подписчиков и чуть более 2 млрд просмотров. Таким образом, аудитория, на которую может оказывать воздействие этот индивидуум, огромна. Характер этого воздействия не может не внушать беспокойства. В апреле 2021 года в отношении рэпера было заведено административное дело за пропаганду наркотиков в клипах «Розовое вино 2» и «Family».

4. Свобода творчества трансформируется в безграничный эпатаж и политехнологии

Эпатаж в искусстве – это сознательная провокация, направленная на изменение существующих общественных запретов и ограничений. Он часто носит протестный характер, когда границы между искусством и политикой размыты. Художник стремится изменить существующие системы норм и правил. Это приводит к тому, что общественность воспринимает художественные акции как задевающие ее интересы, разрушающие традиционные ценности и мораль.

В этом смысле весьма показательна нашумевшая выставка «Осторожно: религия» проходившая в 2003 году в Сахаровском центре. Экспозиция была подвергнута нападению православных активистов и часть экспонатов оказались поврежденными. Попытка участников выставки объяснить название призывом к «бережному отношению к религиям» резко контрастировало с издевательским характером многих экспонатов, которые и пострадали. В 2005 году Таганский суд Москвы признал директора Юрия Самодурова и сотрудницу центра Людмилу Васильевскую – организаторов выставки – виновными в разжигании национальной и религиозной вражды. Или недавний скандальный пример со скульптурой Олега Кулика «Большая мать», которая стала объектом обсуждения в Государственной думе. Творение этого художника справедливо рассматривалось как издевательская карикатура на знаменитый монумент «Родина-мать» Евгения Вучетича (1959–1967) на Мамаевом кургане. В конечном итоге депутаты Госдумы заявили о необходимости разработки закона «о защите от осквернения художественных образов, произведений литературы и искусства, посвященных Великой Отечественной войне».

Изменения в социокультурной сфере требуют внимания деятелей науки и культуры. Запреты и репрессии – не лучший способ регулирования этой сферы. Но и представления о том, что изменения неизбежны и мы с этим ничего не должны делать, являются в корне неверными. Наряду с пониманием неизбежности перемен должно быть понимание, что все явления либо совершенствуются, либо разрушаются, двигаясь к своей окончательной гибели. Совершенствование – это тоже социокультурный феномен развития. Совершенствование является процессом, направленным на положительное изменение как материальных, так и духовных объектов с одной единственной целью – стать лучше. Усилия интеллектуальной элиты общества должны быть направлены именно в эту сторону, в сторону созидания и утверждения таких ценностей, которые будут способны обеспечить гармоничное и стабильное существование каждого отдельного человека и общества в целом.

Выработка обоснованной государственной политики в области культуры также может стать инструментом совершенствования социокультурной сферы.

Источники и литература

1. Коваль Е.А. «Новая этика»: нормотворческие перспективы / Е.А. Коваль, А.А. Сычев // Мир человека: нормативное измерение – 7.0. Проблема обоснования норм в различных перспективах: от реализма до конструктивизма и трансцендентализма : Сб. трудов междунар. науч. конф., Саратов, 07–09 июня 2021 года / редколлегия: И.Д. Невважай (отв. ред.) [и др.]. – Саратов: Саратовская государственная юридическая академия, 2021. – С. 335–344.
2. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / П.А. Сорокин. – М, 1992. – С. 192.
3. Там же. – С. 193.
4. Samuel P. Huntington. The Clash of Civilizations? // Foreign Affairs. – 1993. – Summer (vol. 72, № 3). – P. 22–49. Перевод на русский язык подготовлен журналом «Полис». – № 1, 1994.
5. Синецкий С.Б. Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив. Культурологический журнал. – 2012/3(9) – С. 1–10. – URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/kulturnye-transformatsii-v-xxi-veke-osmyslenie-perspektiv%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/kulturnye-transformatsii-v-xxi-veke-osmyslenie-perspektiv%20(3).pdf)
6. Жабина А. Атака клонов: от экспериментов к бизнесу / А. Жабина // Эксперт. – 2020. – № 11 (1155). – С. 60.
7. Mark Regnerus. How different are the adult children of parents who have same-sex relationships? Findings from the New Family Structures Study (англ.) // Social Science Research. – 2012-07-01. – Vol. 41, iss. 4. – P. 752–770. – ISSN 0049-089X. – doi:10.1016/j.ssresearch.2012.03.009.
8. Paul Cameron. CHILDREN OF HOMOSEXUALS AND TRANSSEXUALS MORE APT TO BE HOMOSEXUAL (англ.) // Journal of Biosocial Science. – 2006-05. – Vol. 38, iss. 3. – P. 413–418. – ISSN 0021-9320 1469-7599, 0021-9320. – doi:10.1017/S002193200502674X.

Научное издание

**Информационно-коммуникативное пространство Евразии
Современные вызовы, тенденции и перспективы
Искусственный интеллект в медиа- и киноиндустрии**

Научные труды
Второй международной научно-практической конференции
25 апреля 2022

Сборник научных трудов

Допечатная подготовка А.А. Ильюшенко
Подписано в печать 12.07.2022 Формат 60 х 90 / 16
Бумага офсетная. Печать цифровая. Усл. печ. л. 12,75.
Тираж 300 экз. Зак. 59к.



Отпечатано в типографии Издательства
ФГБОУ ВО «Иркутский национальный
исследовательский технический университет»
664074, ул. Лермонтова, 83.