



стр. 3

2023-2(17) СОДЕРЖАНИЕ

Технологии

Майоров Н.
Сканировать нельзя не сканировать (анализ фильмов, хранящихся в Госфильмофонде) **3**

Андреев В.П., Дениева А. К., Кувшинов С.В., Раев О.Н.
Технологии экстремальной робототехники для экстремальной журналистики и вопросы подготовки кадров **13**



стр. 13

Мастер-класс

Н.Артемов
Самый популярный ЖАНР ФОТОГРАФИИ 21 ВЕКА **21**



стр. 21

Страницы истории кино

Александров Е.В.
Драматизация реальности в документальном фильме о ледовом походе «Сибирякова» **35**



стр. 35

Требования для публикации научных статей в журнале «МИР ТЕХНИКИ КИНО»

1. Статья представляется на электронном носителе, либо по почте Kevin@paradiz.ru, объемом не более 40 000 знаков.
2. Рисунки должны быть отдельно в JPG или TIF с разрешением не менее 300 dpi.
3. Статьи должны содержать (на русском и английском языках):
 - название;
 - аннотацию (краткую);
 - ключевые слова.
4. С авторами заключается лицензионное соглашение на публикацию.
5. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Электронная версия www.elibrary.ru

Подписной индекс Роспечать: № 81923

Научно-технический журнал «Мир Техники Кино»
Выходит 4 раза в год
Издатель: ООО «ИПП «КУНА»
Учредители: Филиал «НИКФИ» АО «ТПО «Кино студия им. М. Горького», ООО «ИПП «КУНА»

Руководитель проекта: Костылев Олег Юрьевич
Главный редактор:
Индлин Юрий Александрович, к.т.н.
Выпускающий редактор:
Захарова Тамара Владимировна
Арт-директор, оформление обложки:
Шишкин Владимир Геннадьевич
Вёрстка и дизайн: Луговая Мария Васильевна
Корректор: Сайкина Наталья Владимировна

Члены редакции:
Овечкис Ю.Н., д.т.н., Московский Политехнический Университет, РФ
Вишняков Г.Н., проф., д.т.н., ФГУП «ВНИИОФИ», г. Москва, РФ
Тихомирова Г.В., проф., д.т.н., СПбГИК, г. Санкт-Петербург, РФ
Сакварелидзе М.А., д.х.н., ВГИК, г. Москва, РФ
Винокур А.И., д.т.н., Московский Политехнический Университет, РФ
Перегудов А.Ф., к.т.н., г. Санкт-Петербург, РФ
Березин О.С., «Невафильм», г. Санкт-Петербург, РФ
Раев О.Н., к.т.н., ВГИК, г. Москва, РФ.

Отпечатано в ООО «ИПП «КУНА»
Объем 5 п.л. Заказ № 164643.
Тираж 999 экземпляров.

Свидетельство о регистрации
СМИ-ПИ № ФС77-65712 от 13 мая 2016 года.

Перепечатка материалов осуществляется только с разрешения редакции, ссылка на журнал обязательна. Редакция не несёт ответственности за достоверность сведений о рекламе и объявлениях. Мнение редакции и рецензентов не всегда совпадает с точкой зрения авторов статей.

www.mtk-edition.ru, e-mail: kevin@paradiz.ru
телефон (факс): +7 (495) 795-02-99, 795-02-97

2023-2(17) CONTENT



p. 3



p. 13



p. 21



p. 35

Technology

Majorov N. Scanning is impossible not to scan (analysis of films stored in the State Film Fund)	3
Andreev V.P., Denieva A.K., Kuvshinov S.V., Raev O.N. Extreme robotics technologies for extreme journalism and training issues	13

Master-class

Artemov N. The most popular genre of photography of the 21st century	21
--	-----------

Pages of the history of cinema

Aleksabdrov E. Dramatization of reality in a documentary about the ice campaign "SIBIRYAKOV"	35
--	-----------

The requirements for the publication of scientific articles in the journal «World of technique of cinema»:

- Articles (papers) are submitted in electronic format, by mail Kevin@paradiz.ru, volume of no more than 40 000 characters.
- Pictures must be sent as separate files in JPG or TIF format with a resolution of at least 300 dpi.
- Articles (papers) should contain (in Russian and in English):
 - the name,
 - annotation,
 - keywords.
- Authors must conclude a license agreement for publication.
- Graduate students are not charged for publication.

Electronic version www.elibrary.ru

Subscription index Rospechat: № 81923

Scientific and Technical Journal «World of Technique of Cinema» is published 4 times per year

Publisher by «IPP «CUNA» Ltd.
Founded by «IPP «CUNA» Ltd. and branch «Cinema and photo research institute» JSC «Gorky film studio».

Certificate of Registration Media-PI № FS77-65712
May 13, 2016.

www.mtk-edition.ru,
e-mail: kevin@paradiz.ru,
tel. (fax): +7 (495)795-0297,795-0299

Chairman Ph.D. Yu.Indlin

Members of the editorial board:
Dst. Y. Ovechkis, Moscow Polytechnic University, RF
Dst. prof. G. Tihomirova, SPbGUCT, Sankt-Petersburg, RF
Dst. prof. G. Vishnyakov, FSUE «VNIIOFI», Moscow, RF
Dst. M. Sakvarelidze, VGIIK, Moscow, RF
Dst. prof. A. Vinokur, Moscow Polytechnic University, RF
O. Berezin, Nevafilm, Sankt-Petersburg, RF
Ph.D. A. Peregudov, RF
Ph.D. O. Raev, VGIIK, Moscow, RF.

No part of this issue may be reproduced without written permission of the publisher, reference to the journal is obligatory.
World of Technique of Cinema owns the copyrights to all published material, unless otherwise stated.
Statements and opinions expressed in articles or editorials are expressions of contributors and do not necessarily represent the policies or opinions of Board of Editors. Opinion of editorial boards and of reviewers do not always coincides with the point of view of authors of articles.
Advertisements appearing in the publication are the sole responsibility of the advertiser.

Printed in Russia.



СКАНИРОВАТЬ НЕЛЬЗЯ НЕ СКАНИРОВАТЬ

(Анализ фильмов,
хранящихся в Госфильмофонде)



Николай Майоров, henrymay@mail.ru, cinemafirst.ru, режиссёр-оператор, киновед, член Союза кинематографистов России

Аннотация

В статье проводится анализ кинофильмов разных форматов: как 35 мм, так и широкоформатных; как документальных, так и художественных; как чёрно-белых, так и цветных; также и стереофильмов, хранящихся в Госфильмофонде. Можно ли или нужно оцифровывать эти плёнки?

Ключевые слова: 35 мм плёнка, широкоформатный формат, стереофильм, оцифровка.

■ Где поставить запятую? Оцифровывать всё подряд или всё-таки руководствоваться целесообразностью? Вопрос не простой, требующий знаний и научного подхода, досконального изучения фильмовых материалов в Госфильмофонде, сверки наличия тех или иных фильмов в других киноархивах, их полноты и качества.

Например, в Госфильмофонде есть неполная позитивная копия документального фильма Владимира Ерофеева «Далеко в Азии» (пять частей из шести). А в РГАКФД фильм сохранился полностью, включая негатив. Наиболее правильно было бы запросить в РГАКФД скан с оригинального негатива, а в качестве компенсации передать, например, оцифрованный с негатива комплект фильма «Обыкновенный фашизм», который хранится там в виде позитива из массового тиража.

Abstract

The article analyzes films of different formats: both 35 mm and widescreen; both documentary and fiction; both black and white and color; as well as stereo films stored in the State Film Fund. Is it possible or necessary to digitize these films?

Keywords: 35 mm film, wide format, stereo film, digitization.

При принятии решения о сканировании надо стремиться к тому, чтобы производить оцифровку исходных материалов, максимально близких к оригиналу. Например, первый советский полнометражный двухцветный фильм «Груня Конакова» хранится в виде оригинального цветного нитропозитива 1936 года, дубль-негатива и цветного позитива с него. Естественно, для оцифровки должен быть выбран оригинальный позитив 1936 года, а также сохранившийся чёрно-белый цветоделённый негатив.

Надо учитывать, что до 1926 года контратипирование производилось на обычную негативную киноплёнку. Следовательно, с каждым циклом печати негатив – позитив – дубль-негатив – дубль-позитив – дубль-негатив и так далее, резкость изображения падала, а зернистость и контраст росли. Научный отдел Госфильмофонда дол-

жен вести постоянную работу по поиску и выявлению в других архивах наиболее близких к оригиналу исходных материалов. В Госфильмофонде, например, хранится контратип первого в мире кукольного мультфильма В. Старевича «Прекрасная Люканида». Качество данного контратипа не просто низкое, а ужасающе низкое. В кадре практически нет детализации персонажей, мерцают фоны и т.д. В то же время известно, что во многих киноархивах мир есть более качественные экземпляры позитива, поэтому научный отдел ГФФ должен вести постоянную большую работу по выявлению качественных копий и разработки условий их получения. Иными словами, работа научного отдела Госфильмофонда в первую очередь должна быть направлена на поиски и обработку отечественных фильмов.

ДВУХЦВЕТНЫЕ И ТРЁХЦВЕТНЫЕ ФИЛЬМЫ

Для двухцветного и трёхцветного процесса требуется не цветная, а чёрно-белая плёнка, практически не склонная к выцветанию с годами. К сожалению, цветной многослойный кинонегатив этим недостатком страдает в высшей степени.

В трёхцветном процессе цветоделение проводится за тремя цветными фильтрами со стандартной для каждого длиной волны и снимается на известные по своей цветочувствительности чёрно-белые киноплёнки. Соответственно, при «сложении» трёх цветоделённых изображений через соответствующие фильтры мы получим максимально близкий к оригиналу цвет.

Сложнее обстоит дело с двухцветным процессом, при котором полноцветного деления нет. Качество цветоделения во многом здесь зависит от пары плёнок ViPack, благодаря чему цвет разделяется без фильтров, а получение цветоделённых негативов происходит за счёт использования двух различных негативных плёнок, чувствительных к своим зонам спектра.

Из вышесказанного следует: приоритет цветоделённых негативов как основы для последующего получения цветных копий по двухцветному или трёхцветному процессу несомненен. Соответственно, оцифровке подлежат все цветоделённые чёрно-белые негативы двухцветного и трёхцветного комплекта. Если цветные позитивные копии фильмов, снятых в любом формате на многослойных цветных негативных и обратимых киноплёнках, являются вторичными и не могут рассматриваться как оригиналы хотя бы потому, что практически все позитивные плёнки имеют свойство со временем выцветать и дают искажённое представление о первоначальном цвете, то каждый экземпляр двух- и трёхцветных копий является уникальным по цвету, так как технологический процесс печати (особенно и в первую очередь двухцветных копий) не мог обеспечить получения одинакового цвета всех копий.

Специалисты хорошо знают, что даже сегодня практически невозможно отпечатать две одинаковые по цвету цветные копии на самой современной киноплёнке. Тем

более это было практически невозможно при изготовлении цветного позитива на DipoFilm в 1930–1940-е годы. Примитивное оборудование для двухсторонней печати с цветоделённых негативов и практически полуручное винирование позитива, трудности с красителями не позволяли стандартизировать процесс получения цветных копий. Каждая цветная копия двухцветного фильма была уникальна и отличалась от другой копии и по свету, и по цвету, и по резкости. В меньшей степени, но это относится и к трёхцветным копиям.

Тем не менее, в обязательном порядке необходимо сохранять и оцифровывать все имеющиеся цветные копии фильмов, снятых по этим системам.

Очевидно также, что сохранившаяся цветная копия (копии) двух- или трёхцветного фильма при всех указанных выше недостатках в случае утраты цветоделённых негативов получает статус «на правах оригинала». А при утрате только одного из нескольких цветоделённых негативов она может послужить хорошим подспорьем для цифрового восстановления цвета.

Имея цветоделённые негативы как двухцветные, так и трёхцветные, зная точный состав стандартных красителей, мы достаточно легко цифровым способом можем получить цветное изображение: для трёхцветного процесса – максимальное точное для передачи цветов на съёмочной площадке, для двухцветного процесса – в соответствии с двухцветной передачей цветов.

В случае утраты одного из цветоделённых негативов, при наличии цветного позитива, из последнего можно выделить чёрно-белое изображение, соответствующее цветоделённому утраченному. А, следовательно, можно произвести цифровое восстановление цвета с улучшением резкости и стабильности цвета. Такая работа – в порядке эксперимента – была успешно проведена в Российском государственном архиве кинофотодокументов в 2015 году с фрагментом двухцветного фильма «У тёплого моря».

ЦВЕТНЫЕ ФИЛЬМЫ

На начальном этапе освоения съёмки фильмов на многослойной цветной плёнке Agfacolor в целях сохранения оригинального негатива при тиражировании фильма в СССР было принято сдавать готовый фильм в виде двух самостоятельных негативов. Поэтому в Госфильмофонде хранится на правах оригинала большинство отечественных цветных фильмов 1945–1953 года производства в виде первого и второго негатива. Несмотря на то, что и первый и второй негатив монтировались из дублей в соответствии со сценарием, оба варианта могут отличаться друг от друга как по крупности и продолжительности планов, так и по монтажу.

Кропотливая работа по изучению архивных производственных материалов позволит точно определить, с какого из двух негативов был напечатан первый цветной тираж, а с какого – второй. Однако следует непременно учитывать: каждый из двух негативов является полно-



Ил-ция 1. Пример разницы в монтаже первого и второго негатива фильма «Каменный цветок» (1946).



Примеры комбинированных кадров с перекрытием фигурами первого плана изображения Сталина.

Слева — оригинальный кадр (1937). Справа — комбинированный кадр (1963).

стью завершённым производством фильмом, имеет свою фонограмму и монтажные листы.

Целесообразно хранить и оцифровывать полный комплект и первого и второго негатива.

ВОССТАНОВЛЕННЫЕ И ПЕРЕМОНТИРОВАННЫЕ ФИЛЬМЫ

Режиссёр М. Ромм при перемонтаже фильма «Ленин в Октябре» (1937) изъял из него все сцены, в которых одним из главных действующих лиц был Сталин. Уже сокращённая версия фильма в 1963 году была вновь «восстановлена» с применением комбинированных съёмок для полного удаления изображения Сталина в кадрах.

Безусловно, все три версии фильма «Ленин в Октябре», две версии фильма «Ленин в 1918 году» и некоторые другие, подвергнутые перемонтажу, фильмы представляют интерес не только для понимания цензуры в СССР и искажения истории в угоду сиюминутной конъюнктуре, но и как примеры использования комбинированных съёмок для решения поставленных задач. Следовательно, все варианты редакций этих фильмов должны быть оцифрованы и доступны для просмотра.

Что касается так называемых «восстановленных» фильмов, научное подразделение Госфильмофонда должно провести полную ревизию их вариантов на предмет возможных изменений оригинальной версии. И только на основе такой ревизии можно принимать решение об оцифровке не только оригинального негатива, но и контратипов последующих изданий.

Всем понятно, что контратип отличается от негатива ухудшением резкости и увеличением контраста, а в цветных фильмах — ещё и изменением цвета. Если учесть, что для восстановления фильма с оригинального негатива печатают промежуточный позитив (лаванду), с него

печатают дубль-негатив. А после окончания «восстановительных» работ с дубль-негатива опять печатают промежуточный позитив (лаванду) «восстановленного» фильма и уже с него печатают контратипы для массовой печати. И качество изображения будет значительно отличаться от оригинала не в лучшую сторону.

Таким образом, научный отдел Госфильмофонда должен дать заключение о характере «восстановительных» работ, внесённых изменениях в оригинал и целесообразности оцифровки, кроме оригинального негатива, ещё и контратипа «восстановленной» версии.

Если, например, восстановление заключалось в переозвучании фильма без перемонтажа, то целесообразно отсканировать оригинальный негатив и оригинальную фонограмму. А новую фонограмму использовать как дополнительный материал (приложение) на случай цифровой реставрации фильма.

Например, третий советский цветной фильм «Сказание о земле Сибирской» при повторном выпуске в конце 1960-х годов не претерпел никаких изменений, за исключением двух фрагментов фонограммы последней части фильма. Был заменён текст со словами о Сталине на слова о Ленине. Причём это была замена не синхронной съёмки, а закадрового текста на фоне нейтральных пейзажей. Естественно, для печати массового тиража был изготовлен очередной контратип всего фильма, что, как сказано выше, не способствует улучшению качества ни резкости, ни цвета. В случаях, идентичных этому, для сохранения максимального исходного качества следует сканировать оригинальный нитро негатив и делать две цифровые версии с различными фонограммами.

В любом случае, научный отдел должен давать чётко обоснованное заключение по целесообразности сканирования (помимо оригинального негатива фильма) «восстановленных» и «перемонтированных» версий фильма.

ШИРОКОЭКРАННЫЕ ФИЛЬМЫ 1955–1963 гг

Больше двух десятков первых отечественных цветных широкоэкранных игровых фильмов снимались в двух вариантах. Подчёркнём: именно цветных. Все чёрно-белые широкоэкранные фильмы, начиная с 1958 года, снимались в одном варианте с последующей выкопировкой для обычного экрана методом контратипирования. Для проведения выкопировки и получения хорошего качества цветного изображения в эти годы ещё не изготавливался комплект цветных киноматериалов. Широкоэкранных киноустановок в те годы было немного, поэтому для демонстрации «широкоэкранных» фильмов в обычных кинотеатрах приходилось снимать цветные широкоэкранные фильмы в двух вариантах.

Существовало несколько способов съёмки второго – обычного – варианта фильма. Именно второго, потому что первым был широкоэкранный вариант. С расчётом на него строились декорации, устанавливался свет, разрабатывались мизансцена и композиция кадра. В этих условиях операторам при съёмке обычного варианта приходилось как бы подстраиваться к предлагаемым обстоятельствам, изменяя композицию широкоэкрannого кадра к пропорциям кадра обычного. В одном случае

съёмка велась одновременно двумя камерами: оператор обычного варианта компоновал кадр так, чтобы в нём разместилась вся мизансцена и основные персонажи. В другом случае – обычный вариант снимался после окончания съёмки дублей для широкоэкрannого варианта. Тогда у кинооператора была возможность изменить мизансцену, композицию кадра и свет, но актёры играли уже по-другому. К тому же иной раз съёмка обычного варианта проходила не сразу после окончания основной съёмки, а через несколько часов или даже дней. В конечном счёте получались, по сути, не просто две разноформатных копии, а два разных фильма. Справедливости ради надо заметить, что не всегда второй (обычный вариант) оказывался хуже широкоэкрannого: многие, особенно камерные сцены, наиболее органично смотрелись как раз в обычном формате.



Пример одновременной съёмки в обычном и широкоэкрannом форматах. Съёмка фильма «Сампо». В центре – режиссёр фильма Александр Птушко.

В Госфильмофонде хранится 27 фильмов, имеющих одинаковое название, но снятых одновременно в различных форматах – широкоэкрannом и обычном. И только один широкоэкранный фильм «Счастливая юность» (1955), поставленный Э. Рязановым, в обычном формате носит название «Весенние голоса». Мудрый Рязанов разными названиями отделил «котлеты» от «мух». Одинаковые названия обеих версий вводят зрителя в некоторое заблуждение при попытке ответить на вопрос, какой вариант является главным: широкоэкранный или обычный. Для профессионалов ответ очевиден: безусловно, главным является широкоэкранный вариант, а обычный вариант, даже очень качественно выполненный, остаётся дополнительным.



Кадр из фильма «Илья Муромец» (1956). Слева – широкоэкранный вариант, справа – обычный вариант.



Кадр из фильма «Дон Кихот» (1957). Слева – широкоэкранный вариант, справа – обычный вариант.

В Госфильмофонде хранятся полные комплекты исходных материалов всех широкоэкранных фильмов, снятых в двух форматах:

Название фильма. Киностудия. Год выпуска.	Широкоэкранный вариант 2.35:1	Обычный вариант 1.37:1
	Инвентарный номер фильма	Инвентарный номер фильма
«Академик из Аскании» – Мосфильм (1961)	C0004165	C0004032
«Алые паруса» – Мосфильм (1961)	C0004225	C0004019
«В едином строю» – СССР / КНР. Мосфильм/Чаньчуньская киностудия (1959)	C0003372	C0003167
«Верховина мати моя» – Киевская киностудия имени А.П. Довженко (1959)	C0004057	C0003651
«Вольный ветер» – Мосфильм (1961)	C0004615	C0003816
«Восемнадцатый год» – Мосфильм (1958)	C0002718	C0002358
«Девичья весна» – Московская киностудия имени М. Горького (1960)	C0003865	C0004015
«Дикие лебеди» – Союзмультфильм (1962)	C0004310	C0038238
«Дон Кихот» – Ленфильм (1957)	C0002691	C0002525
«Знамя кузнеца» – Таджикфильм (1961)	C0005752	C0004020
«Илья Муромец» – Мосфильм (1956)	C0002332	C0002333
«Морская тропа» – Грузия-фильм (1962)	C0004738	C0004863
«Мурзилка на спутнике» – Союзмультфильм (1960)	C0004212	C0003705
«Палиастоми» – Грузия-фильм (1963)	C0005051	C0004982
«Партизанская искра» – Киевская киностудия имени А.П. Довженко (1957)	C0002746	C0002633
«Песни над Днепром» – Киевская киностудия имени А.П. Довженко (1956)	C0002750	C0002561
«Поэма о море» – Мосфильм (1958)	C0002932	C0002708
«Пролог» – Мосфильм (1956)	C0002720	C0002275
«Путь на арену» – Арменфильм (1963)	C0007777	C0004711
«Сампо» – СССР – Финляндия. Мосфильм / Суоми-фильми (1958)	C0004018	C0002952
«Сёстры» – Мосфильм (1957)	C0003025	C0002627
«Счастливая юность» – Мосфильм (1955)	C0002751	
«Три плюс два» – Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (1963)	C0005316	C0004573
«Укротители велосипедов» – Таллинфильм (1963)	C0004737	C0004759
«Хмурое утро» – Мосфильм (1959)	C0003320	C0002889
«Хованщина» – Мосфильм (1959)	C0021622	C0003162
«Хождение за три моря» (Афанасий Никитин) – СССР/Индия. Мосфильм/ Naya Sansar (1957) 1 серия.	C0003253	C0002637
«Хождение за три моря» (Афанасий Никитин) – СССР/Индия. Мосфильм/ Naya Sansar (1957) 2 серия	C0003254	C0002638

ШИРОКОЭКРАННЫЕ ФИЛЬМЫ с 1964 года

9 ноября 1964 года в московском кинотеатре «Колизей» состоялась премьера первого советского цветного игрового широкоэкранного фильма «Русский лес», снятого в одном варианте. Для проведения выкопировки и получения хорошего качества цветного изображения при тиражировании обычного варианта фильма начали применять специальные плёнки для печати промежуточного позитива и изготовления с него цветных дубль-негативов. В СССР для этих целей наладили выпуск универсальных цветных контратипных киноплёнок «КП-6» и «КПМ», а также закупили цветные контратипные киноплёнки «Kodak Vision Color Intermediate Film 5242» и «Fujicolor Intermediate Film Eterna-CI 8503». Эта технология изготовления цветного дубль-негатива была разработана компанией Eastman Kodak в 1957 году и принята как стандарт кинопроизводства во всех странах мира (так же, как и процесс контратипирования чёрно-белых фильмов, разработанный в Голливуде в 1926 году и успешно освоенный киностудиями СССР).

Поскольку с 1964 года широкоэкранные цветные фильмы стали снимать только в широкоэкранном варианте, а обычный формат получали путём выпечатки части изображения и созданием контратипа в обычном формате, возникает вопрос о целесообразности оцифровки контратипов обычных форматов широкоэкранных фильмов. (Это относится и к чёрно-белым широкоэкранным фильмам.)

Совершенно очевидно: нет никакой необходимости сканировать обычный вариант фильма, тем более с контратипа, при наличии оригинального негатива широкоэкранного варианта. Во-первых, фильм задумывался и снимался в широкоэкранном варианте с соответствующими мизансценами и композицией кадра. Выпечатка части этого кадра разрушает его композицию, а иногда делает нелепой всю мизансцену. (Например, композиция широкоэкранного кадра такая: два персонажа сидят по краям большого стола и беседуют друг с другом. В обычном варианте фильма мы их не увидим, т.к. при выкадровке в кадр попадёт только центральная часть стола.) Таких примеров можно привести множество. И, во-вторых, в наше время нет проблемы с демонстрацией широкоэкранной картинке ни в кинотеатре, ни по телевизору.

Таким образом, оцифровывая только оригинальный широкоэкранный негатив фильма, мы полностью сохраним авторский замысел режиссёра, особенности изобразительного решения фильма и получим цифровую копию максимального качества по резкости и другим характеристикам.

ШИРОКОФОРМАТНЫЕ ФИЛЬМЫ



Широкоформатный позитив с оригинального 70-мм негатива фильма «Повесть пламенных лет» (1960).

Все отечественные фильмы на 70-мм плёнке, начиная с самого первого («Повесть пламенных лет»), снимались только в одном формате. Их широкоэкранные (2.35:1) и обычные (1.37:1) варианты получали путём оптической выкопировки с 70-мм промежуточного позитива. В редких случаях выкопировка производилась с оригинального 70-мм негатива. Например, эпопея «Война и мир» из широкого формата переводилась в широкий и обычный варианты путём выкопировки с создания промежуточного анаморфированного 35-мм широкоэкранного позитива и промежуточного позитива в обычном формате с последующим изготовлением с них дубль-негативов для массовой печати копий соответствующего формата. Надо иметь в виду: как оригинальный негатив, так и промежуточный позитив и дубль-негатив имеют определённые ограничения в количестве прогонов через копировальный аппарат. Следовательно, в целях поддержания качества при больших тиражах, с дубль-негативов печатали промежуточные позитивы для изготовления новых дубль-негативов. Нетрудно предположить, что при печати больших тиражей фильма цепочка: оригинальный негатив – промежуточный позитив – дубль-негатив, следующие промежуточный позитив и дубль-негатив с него – может повторяться многократно. Следовательно



Кадр из фильма «Вертикаль» (1967). Слева – оригинальный широкоэкранный вариант. Справа – обычный вариант.

(и это неизбежно), при каждой новой ступени контратипирования качество изображения будет изменяться не в лучшую сторону как по резкости, так и цвету.

Из вышесказанного можно сделать только один вывод: все широкоформатные фильмы, хранящиеся в Госфильмофонде, необходимо оцифровывать только с оригинального 70-мм негатива. Промежуточные позитивы и контратипы 70-мм варианта, 35-мм широкоэкранный и обычного варианта, являющиеся производными 70-мм варианта фильма, оцифровывать нецелесообразно, за исключением тех случаев, когда утрачен оригинальный 70-мм негатив, как это имеет место с фильмом «Спящая красавица» (№ С0021647) (к/ст «Ленфильм», 1964). В Госфильмофонде хранится на правах оригинала цветной широкоэкранный контратип этого фильма на «Kodak Intermediate Film»; следовательно, это самый близкий к оригиналу материал, поскольку в начале 1960-х годов в СССР «Kodak Intermediate Film» использовали как для изготовления дубль-негативов 70-мм фильмов, так и 35-мм вариантов.

Фильм «В мире танца» (Мосфильм, 1961) является исключением из всех широкоформатных фильмов начала 1960-х годов. Он был снят, как и первые цветные широкоэкранные фильмы, в двух форматах: 70-мм широкоформатном (№ С0005041) и 35-мм обычном (№ С0004302). Следовательно, оцифрованы должны быть оба негатива.



Кадр из стереофильма фильма «Дети в годы войны» (1943) по системе «Стерео 35/11х18»

шихся чёрно-белых материалов, а также включавший в себя 4 цветные части, снятые двухцветным методом.

В СССР в период с 1940 по 1991 год были разработаны и эксплуатировались несколько систем отечественного стереокино, каждая из которых значительно отличалась от предыдущей как по формату, так и по методу съемки.

«СТЕРЕО 35/19»

По системе «Стерео 35/19» было снято 6 фильмов. Сохранились исходные материалы только трёх из них: «Машина 22-12» (1947), «Робинзон Крузо» (1947), «Человек в зеленой перчатке» (1967).

Госфильмофонд, к сожалению, не располагает необходимым сканером для оцифровки оригинальных негативов этих фильмов (экспериментальные работы по



Скан с оригинального 70-мм негатива фильма «Война и мир» (1966), конвертированный в позитив. Пример оптической выпечки для изготовления промежуточного позитива (лаванды) широкоэкранный (красная рамка) и обычного (зелёная рамка) варианта фильма.

СТЕРЕОСКОПИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ 1940–2003 гг

Большинство отечественных стереоскопических фильмов сохранилось в полном комплекте исходных материалов: негатив изображения, негатив или позитив фонограммы, магнитная фонограмма, промежуточный позитив (лаванда), а также одна или несколько позитивных копий.

Первый советский стереофильм «Концерт» («Земля молодости») 1940 года и подсобные материалы к нему были отсканированы дважды в форматах 2К и 4К. Чёрно-белый вариант был восстановлен и показан в 2011 году и позднее. В 2019 году был показан вариант автора этой статьи Н. Майорова, созданный на основе всех сохранив-



Кадр из экспериментального стереофильма фильма по системе «Стерео 35/19»

оцифровке негативного материала в формате «Сtereo 35/19» были успешно проведены на московской фирме «Топ-Кадр» в 2018 году).

Два из этих стереофильмов со значительными ухудшениями качества изображения и стереоэффектов были переведены в другие стереоформаты: «Робинзон Крузо» (1947) – в формат «Сtereo 35/10x10», «Машина 22–12» (1947) – в формат «Сtereo 35 кадр над кадром», и сохранились в виде дубль-негативов; их сканирование на имеющемся оборудовании возможно. Однако для сохранения высокого качества изображения и стереоэффектов сканировать необходимо оригинальный стереоформат этих фильмов и цветного фильма «Человек в зелёной перчатке» (1967).

Все три фильм имеют плоскостной вариант, полученный выпечкой изображения с оригинального негативного кадра с изменением пропорций.



Слева позитив с оригинального негатива по системе «Сtereo 35/19». Справа позитив с контратипа плоского варианта.

Плоскостной вариант (контратип) «Робинзона Крузо» (1947) кардинально отличается от оригинального варианта по монтажу. Плоскостной вариант (контратип) «Машины 22–12» был выпущен в прокат под названием «Счастливые рейсы» и имел незначительные изменения в монтаже по сравнению с оригиналом. Поэтому целесообразно было бы провести сканирование и плоскостных вариантов этих стереофильмов.

Плоскостной вариант (контратип) «Человека в зелёной перчатке» (1967), кроме варварской обрезки кадра сверху и снизу, ничем не отличается от стереоварианта. Поэтому целесообразно было бы отсканировать цветной стереоскопический вариант и после его полной реставрации изготовить плоский вариант из скана правого или левого ракурса фильма.

«СТЕРЕО 35/10x10»

По системе «Сtereo 35/10x10» снято 7 стереоскопических фильмов; в Госфильмофонде полностью сохранились их оригинальные негативы изображения и фонограммы:

- чёрно-белые – «Карандаш на льду» (1948) и «Солнечный край» (1948);
- цветные – «Кристаллы» (1948), «День чудесных впечатлений» (1949), «Под голубым куполом» (1949), «Среди зверей» (1949), «В степи» (1950).



Кадр из стереофильма по системе «Сtereo 35/10x10»

В фильме «Кристаллы» (1948) первая и четвёртая части чёрно-белые.

Шесть из перечисленных фильмов сняты только в стереоскопическом варианте, а в плоском варианте никогда не выпускались.



Игровой фильм «В степи» (1950) снимался в двух вариантах: цветном стереоскопическом по системе «Сtereo 35/10x10» (№ С1190) и обычном (№ С1316) на цветной 35-мм негативной плёнке Agfacolor. Стереоскопический и плоский варианты несколько отличаются друг от друга по композиции кадра, порядку и длине планов.

Полагаю, целесообразно было бы отсканировать все исходные материалы всех семи стереофильмов, а также обычный вариант фильма «В степи».

«СТЕРЕО-35 КАДР НАД КАДРОМ»

По системе «Сtereo-35 кадр над кадром» снято 11 стереоскопических фильмов; в Госфильмофонде полностью сохранились их оригинальные цветные негативы изображения и фонограммы.

Шесть из этих фильмов снимались в двух вариантах: стереоскопическом и плоском, которые отличаются друг от друга по композиции кадра, порядку и длине планов: «Алеко» (1953), «Белый пудель» (1955), «Драгоценный подарок» (1956), «Дружок» (1958), «Майская ночь, или утопленница» (1952), «Самоуверенный карандаш» (1955).

Оба варианта этих фильмов, по сути, являются самостоятельными произведениями; следовательно, необходимо сканировать как стереовариант, так и обычный.

Стереоскопические фильмы «В аллеях парка» (1952), «Налим» (1953), «Разноцветные камешки» (1960) были



Кадр из стереофильма фильма по системе «Стерео-35 кадр над кадром»

сняты только в стереоварианте и никогда в плоском варианте не выпускались.

«Косолапый друг» (1959), «Необыкновенный город» (1962) также снимались только в стереоформате, однако путём контратипирования одного из ракурсов стереопары были созданы и выпущены в прокат плоские варианты этих фильмов. В Госфильмофонде хранятся контратипы этих вариантов.

Целесообразно отсканировать оригинальный цветной негатив стереоварианта этих пяти фильмов «В аллеях парка» (1952), «Налим» (1953), «Косолапый друг» (1959), «Разноцветные камешки» (1960), «Необыкновенный город» (1962) и после полной реставрации изготовить плоский вариант из скана правого или левого ракурса фильма. Таким образом, будет получена значительная экономия от исключения из сканирования контратипов и их реставрации. А прямое сканирование негативов даст возможность получить максимально возможное качество изображения как стереоскопического, так и плоского варианта этих фильмов.

«СТЕРЕО-70»



Кадр из стереофильма фильма по системе «Стерео-70»

Если в предыдущих системах часть фильмов снималась в двух вариантах – стереоскопическом и обычном, то все фильмы по системе «Стерео-70» снимались толь-

ко в стереоскопическом варианте. При разработке этой системы было сразу предусмотрено, что плоский вариант будет создаваться путём выпечки на трюкмашине правого или левого ракурса стереопары.

В Госфильмофонде хранятся оригинальные цветные 70-мм негативы и магнитные фонограммы 28 стереофильмов: «“SOS” над тайгой» (1976), «Байкал, красота-то какая!» (1982), «Ванька-встанька» (1989), «Вашу лапу, медведь!» (1969), «Влюбленный манекен» (1991), «Волшебное озеро» (1979), «Всадник на золотом коне» (1980), «Жеребенок в яблоках» (1981), «Замурованные в стекле» (1978), «Здравствуй, Сочи!» (1977), «Игры животных» (1980), «Когда поют мужчины» (1980), «Колокола» (1988), «Косолапый друг» (1959), «Московские этюды» (2003), «Нет и да» (1966), «О Сибири с любовью» (1981), «О странностях любви» (1983), «Она с метлой, он в черной шляпе» (1987), «Осенние этюды Крыма» (1973), «Парад аттракционов» (1970), «Похищение века» (1981), «Рысь идет по следу» (1994), «Сувенир» (1977), «Сувенир для прокурора» (1989), «Таинственный монах» (1967), «Ученик лекаря» (1983), «Шутки в сторону» (1984).

Стереофильм «На златом крыльце сидели...» (1986) сохранился только в виде 70-мм промежуточного позитива (лаванды).

Для получения высокого качества изображения желательно сканировать 70-мм стереофильмы с разрешением 10К. Таким образом, каждый кадр стереопары будет иметь фактически размер 4К.

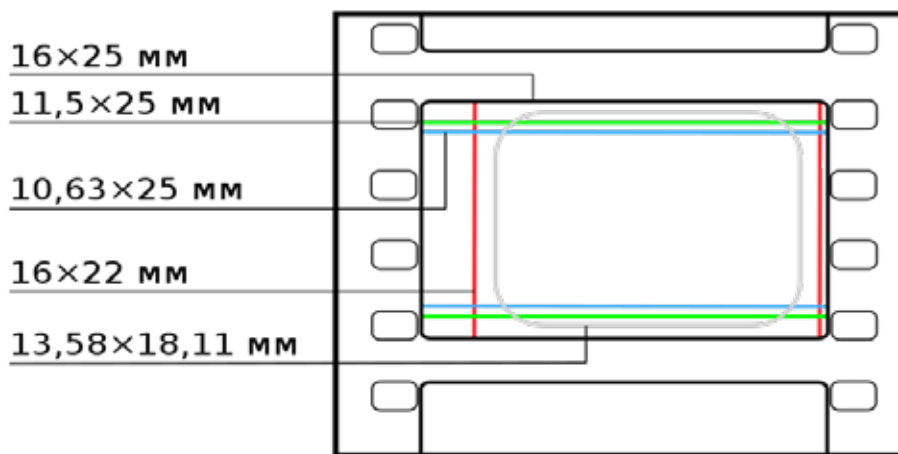
Поскольку контратипы плоского варианта этих фильмов созданы путём выпечки с оригинального негатива одного из ракурсов, то нецелесообразно тратить время на сканирование контратипов и их реставрацию. Целесообразно отсканировать оригинальный цветной негатив стереоварианта этих фильмов и после полной реставрации изготовить плоский вариант из скана правого или левого ракурса фильма.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ФОРМАТ КАДРА (УФК)

В конце 1960-х годов в СССР была разработана система съёмки обычной киноаппаратурой на 35-мм плёнке Eastmankodak для последующего выпуска фильмов в широкоформатном, широкоэкранном и обычном варианте. Единственным изменением в данной системе был формат рамки снимаемого кадра. Вместо кадрового окна звукового кино 22x16 мм кадровая рамка кинокамер заменялась на рамку размером 25x16.

При съёмке по системе УФК композиция кадра строилась с расчётом на широкоформатный вариант. Оператор следил за тем, чтобы сюжетно важные части кадра не выходили за пределы поля широкоформатного изображения. В то же время необходимо было не допускать попадания в верхнюю и нижнюю части кадра посторонних предметов для печати в обычном формате всей высоты кадра.

По системе УФК в СССР было снято несколько десятков фильмов, которые хранятся в Госфильмофонде. Не-



Размеры кадра УФК и области выкопировки различных форматов. Чёрная рамка обозначает границы всего экспонируемого поля, зелёная – широкоформатного, синяя – широкоэкранного, а красная – классического кадров. Серая рамка соответствует границам сюжетно-важного поля телевидения.

которые из них, помимо оригинального 35-мм негатива, хранятся в виде промежуточного 70-мм широкоформатного позитива (лаванды) или 35-мм анаморфированного контратипа. На вопрос, что выбрать из них для оцифровки, ответ будет однозначный: только оригинальный 35-мм негатив. Все остальные варианты форматов могут

быть получены с готового сканированного материала. В то же время надо помнить, что основной формат по композиции кадра каждого из этих фильмов – широкоформатный, и для широкоформатных вариантов некоторых фильмов записывалась и хранится стереофоническая 6-канальная фонограмма. ■



Пример УФК. Сверху вниз: 35-мм оригинал 1.56:1, 70-мм широкоформатный вариант 2.20:1.

Пример УФК. Сверху вниз: 35-мм широкоэкранный вариант 2.35:1, 35-мм обычный вариант 1.37:1.



ТЕХНОЛОГИИ ЭКСТРЕМАЛЬНОЙ РОБОТОТЕХНИКИ для экстремальной журналистики и вопросы подготовки кадров



Андреев Виктор Павлович, д.т.н., профессор, andreevvipa@yandex.ru, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета, Московский государственный технологический университет «СТАНКИН», РФ, Дениева Айна Кюриевна, к.п.н., доцент, ayna.denieva@mail.ru, Российский государственный гуманитарный университет, РФ Кувшинов Сергей Викторович, к.т.н., доцент, kuvshinov@rsuh.ru, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета, РФ, Раев Олег Николаевич, к.т.н., доцент, ncenter@list.ru, Технологический университет имени дважды Героя Советского Союза, лётчика-космонавта А.А. Леонова, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, РФ

Аннотация

В статье обосновываются возможности и целесообразность использования в качестве вспомогательной операторской техники малогабаритных робототехнических комплексов из группы экстремальной робототехники в профессиональной деятельности журналистов, работающих в экстремальных условиях боевых действий, этнических, религиозных и иных видов конфликтов, природных и техногенных катастроф. Применение экстремальной робототехники позволит сохранить здоровье и жизнь журналистов.

EXTREME ROBOTICS TECHNOLOGIES FOR EXTREME JOURNALISM AND ISSUES OF TRAINING SPECIALISTS

Victor P. Andreev, Doctor of Technical Sciences, professor, andreevvipa@yandex.ru, Russian State University for the Humanities, State University of Technology "STANKIN" Ayna K. Denieva, PhD (politics) ayna.denieva@mail.ru, Russian State University for the Humanities, RF, Sergey V. Kuvshinov, PhD (Engineering): kuvshinov@rggu.ru International Institute of the New Educational Technologies, Russian State University for

В этом случае одновременно предлагается в образовательных программах обучения и повышения квалификации журналистов добавить новые компетенции, связанные с использованием ими в своей профессиональной деятельности мобильной робототехники.

Ключевые слова: робототехнический комплекс, техническое зрение, стереоскопическое зрение, видеокамера, дистанционное управление, видеопоток, радиоканал, коммуникативный потенциал, журналистика.

■ Сегодня журналисты, освещая общественно важные события, активно используют в своих публикациях различные аудиовизуальные изображения, в том числе видеорепортажи, распространяемые посредством телевидения и Интернета. Готовя репортажи из зон боевых действий, из районов этнических, религиозных и иных видов конфликтов, районов природных и техногенных катастроф, мест событий, во время которых нахождение журналистов там небезопасно, журналисты, выполняя свою профессиональную работу, рискуют своим здоровьем и жизнью. Поэтому журналистика – это опасная профессия. Так, во время Великой Отечественной войны кинохронику боевых действий со стороны СССР запечатлевали 258 фронтовых кинооператоров, из которых каждый второй был ранен, каждый четвёртый убит [16, с. 981; 11, с. 841].

По статистике Комитета защиты журналистов, с 1992 года по 2014 год в мире погибли 1089 журналистов (без учёта других сотрудников СМИ), причём большинство из них погибли в зонах боевых действий [10].

В 2020 году в мире убиты 50 журналистов, из них 16 погибли в зонах боевых действий [5]. В 2021 году ЮНЕСКО зафиксировало убийство 55 журналистов, 18 из которых убиты в странах, где происходили вооружённые конфликты [6].

К сожалению, в приведённую печальную статистику попали и российские журналисты. Так, 29 марта 2022 году в ходе военной спецоперации пострадал корреспондент «Известий» Родион Северьянов, раненый прицельным огнём националистов из полка «Азов» с территории завода «Азовсталь» в Мариуполе [15].

Для безопасной работы журналистов в экстремальных условиях рекомендуется:

1. Проведение специальной подготовки.

the Humanities, RF, Oleg N. Raev, PhD (Engineering), assistant professor ncenter@list.ru, Leonov Moscow Region University of Technology, Russian Federation State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, RF

Abstract

The article substantiates the possibility and expediency of using small-sized robotic complexes from the group of extreme robotics as auxiliary operator equipment in the professional activity of journalists working in extreme conditions of combat, ethnic, religious and other types of conflicts, natural and man-made disasters. The use of extreme robotics will preserve the health and lives of journalists.

In this case, it is simultaneously proposed that new competencies related to their use of mobile robotics in their professional activities be added to the educational programs of training and professional development of journalists.

Keywords: robotics, technical vision, stereoscopic vision, video camera, remote control, video stream, radio channel, communication potential, journalism.

2. Неукоснительное соблюдение рекомендаций по организации и ведению репортажей. При этом обязательно использование индивидуальных средств защиты, в том числе каски и бронежилета.

Одним из средств защиты журналистов является применение технологий фото- и видеофиксации событий, при которых фотоаппарат или видеокамера выдвигается на наиболее подходящую, но опасную для человека, точку съёмки, а управление съёмкой ведётся оператором дистанционно из укрытия. Приведём три возможные технологии безопасной съёмки в экстремальных условиях.

1. Если заранее известно, что произойдёт какое-то событие (например, запуск ракеты, снос здания, взрывные работы и т. д.), требующее информационного освещения, и при этом известны место события, размеры зоны, в пределах которой будет опасно находиться человеку, а для фиксирования события необходимо, чтобы фотоаппарат или видеокамера были внутри этой зоны, то аппарат устанавливают в специальный защитный бокс, позволяющий сохранить аппаратуру. Результаты съёмки и съёмочную аппаратуру размещают в нужной точке съёмки, при этом журналисты остаются на безопасном расстоянии, дистанционно управляя съёмочным процессом [9]. Однако применение данной технологии съёмки невозможно, например, при военных действиях, различных конфликтах и т. д.

2. В последнее время для решения различных задач видеорегистрации, в том числе для слежения или фиксации экстремальных событий, для разведки в боевых условиях военных действий и т. д., военными и спецслужбами широко используются беспилотные летательные аппараты различных конструкций и размеров.

Из анализа характеристик существующих видеокамер, требований к качеству видеоизображений и условий ви-

деосъёмки следует, что для экстремальной видеожурналистики больше всего подходят небольшие беспилотные летательные аппараты с установленными на них видеокамерами, позволяющими производить видеосъёмку с относительно небольших расстояний (для получения не только общих планов, но и средних и, по возможности, крупных планов) и с ракурсов, при которых геометрические искажения форм объектов съёмки в изображениях не превышают допустимых значений. Но при таких условиях съёмки беспилотный летательный аппарат становится незащищённым, поскольку он подходит близко к опасным объектам, контрастно выделяется на фоне неба, привлекает внимание своими перемещениями, вращающимися лопастями и излучаемым шумом, поэтому легко обнаруживается и уничтожается противниками или участниками конфликтов. Кроме того, на полёт такого беспилотного летательного аппарата существенное воздействие оказывают порывы ветра, ударные воздушные волны, возникающие при взрывах, пули, разлетающиеся осколки снарядов и куски вещества из мест взрывов и т.д. Всё это приводит как минимум к потере устойчивости движения беспилотного летательного аппарата, а как максимум – к его гибели.

Поэтому беспилотные летательные аппараты, если они будут использоваться в экстремальной журналистике, следует рассматривать как средства для разовых съёмок, во время которых они, как правило, оказываются уничтоженными или разбившимися. Иными словами, в экстремальной видеожурналистике у беспилотных летательных аппаратов короткий срок жизни. Следовательно, беспилотных летательных аппаратов у каждого журналиста, освещающего экстремальные события, должно быть некоторое количество, что крайне обременительно, неудобно и дорого. Кроме того, беспилотные летательные аппараты должны быть дешёвыми. Дешёвыми должны быть и видеокамеры, но низкая цена видеокамер неизбежно снижает функциональные возможности съёмки и сказывается на качестве получаемого видеоизображения. И, наконец, такая технология съёмки не позволяет реализовать большинство из обычно применяемых в видеорепортажах операторских приёмов. Таким образом, применение беспилотных летательных аппаратов в экстремальной журналистике, скорее всего, будет редким, нерегулярным. Возможно использование видеоматериалов, получаемых с военных беспилотных летательных аппаратов.

3. Представляется, что более перспективным является применение малогабаритных мобильных роботов, поскольку время работы мобильных роботов больше, чем возможное время полёта беспилотного летательного аппарата. Кроме того, мобильный робот можно замаскировать под ландшафт территории и не всегда он движется, а, как известно, человек замечает в первую очередь движущиеся объекты (сравните с непрерывно вращающимися лопастями беспилотного летательного аппарата даже тогда, когда сам аппарат зависает в воз-

духе). В случае применения мобильных роботов видеозображение фиксируется с ракурсов от земли. Зритель воспринимает такое изображение так, как будто он находится в окопе или лежит на земле, т. е. становится непосредственным свидетелем событий. Это более привычно для зрителей, регулярно просматривающих новости, документальные фильмы, видеохронику.

Приведём необходимые определения экстремальной робототехники.

Экстремальные условия (*extreme conditions*) – это условия применения робота, характеризующиеся воздействием техногенных, природных и других факторов, имеющих экстремальные, т. е. предельно возможные постоянные значения [12].

Экстремальная робототехника – это робототехника, предназначенная для выполнения различных видов работ в экстремальных условиях.

Робототехнический комплекс (*robot system*) – это комплекс, состоящий из одного или нескольких роботов, их рабочих органов и любых механизмов, оборудования, приборов или датчиков, обеспечивающих выполнение роботом функционального назначения (задания) [12].

Робот для работы в экстремальных условиях и опасных средах является инструментом оператора при выполнении им оперативных задач в различных режимах [7].

Конструкция и характеристики робота для экстремальной видеожурналистики напрямую зависят от задач, которые он должен выполнять, а это – видеосъёмка и перемещение по местности. Следовательно, робот для экстремальной видеожурналистики должен быть:

- оснащён видеокамерой, записывающей видеоизображение с качеством, необходимым для его нормального просмотра зрителями на проекционных экранах, экранах телевизоров и компьютерных мониторах;
- мобильным, способным перемещаться по неструктурированной местности, которая (и объекты на которой) может динамически изменяться в результате боевых, террористических или криминальных действий, природных катаклизмов;
- дистанционно управляемым оператором с безопасного удалённого расстояния;
- передающим видеопоток на пульт оператора в режиме реального времени или по требованию;
- быстро развёртываемым;
- автономным, хотя бы в возможности самостоятельного возврата в точку потери связи или на исходную позицию;
- защищённым от неблагоприятных воздействий среды;
- надёжно функционирующим и обслуживаемым в полевых условиях;
- сравнительно дешёвым.

При этом максимально допустимая скорость движения робота определяется конструкцией ходовой части робота, характеристиками местности, в которой будет эксплуатироваться мобильный робот, временем года и ско-

ростью телеметрического управления роботом, а масса и габаритные размеры – требованиями обеспечения его устойчивости в условиях сложной местности и возможных внешних динамических воздействий.

Анализ существующих мобильных роботов показал, что за основу для экстремальной журналистики могут быть взяты робототехнические комплексы «Капитан» и «Курсант», разработанные в Федеральном государственном автономном научном учреждении «Центральный научно-исследовательский и опытно-конструкторский институт робототехники и технической кибернетики» (ЦНИИ РТК) [14].

Мобильный робот «Капитан» (рис. 1) – самая передовая разработка ЦНИИ РТК в линейке малогабаритных робототехнических платформ, по тактико-техническим характеристикам не уступающий зарубежным и отечественным аналогам [14].



Рис. 1. Мобильный робот «Капитан» [14]: а) базовая модификация робота, б) модификация робота с многостепенным манипулятором

Робот «Капитан» предназначен для проведения разведывательных, досмотровых, взрывотехнических операций в составе специальных подразделений различных служб и ведомств. Универсальная роботизированная

платформа на базе гусеничного шасси повышенной проходимости позволяет платформе легко преодолевать различные препятствия – глубокий снег, высокую траву, завалы, лестничные марши, крутые склоны, щели, уступы. Базовая платформа комплекса способна работать до 6 часов на одном заряде аккумулятора. При собственном весе в 35 кг мобильная платформа поддерживает установку на ней полезной нагрузки весом до 20 кг (без потери мобильности), что позволяет установить стереоскопическую систему технического зрения и камеру видеооператора на многостепенном манипуляторе (см. рис. 1, б), который предусмотрен в ассортименте навесного оборудования. Дистанционное управление таким манипулятором в трёх измерениях обеспечивает полный обзор окружающей местности. Дальность дистанционного управления до 1,2 км позволяет работать оператору из окопа или иного защищённого места.

Мобильный робот «Курсант» (рис. 2) имеет меньшие габаритные размеры и массу всего 15 кг [13]. Благодаря универсальному быстросъёмному креплению, мобильная платформа может быть оснащена полезной нагрузкой различного назначения – модульной системой видеонаблюдения, блоком автономной навигации и ориентации, компактным манипулятором и др.



Рис. 2. Мобильный робот «Курсант» [13]

Для мобильных роботов, которые планируется применять в экстремальной видеожурналистике, можно предложить упрощённую схему системы технического зрения, представленную на рис. 3. Для управления мобильным роботом на нём потребуется установить две видеокамеры (1 и 2 на рис. 3) стереосистемы, дающей информацию для управления движением мобильного робота [4], и видеокамеру заднего вида для управления задним ходом робота, если в этом будет необходимость. Кроме того, для получения качественного журналистского видеоматериала потребуется видеокамера из арсенала съёмочной техники журналиста.

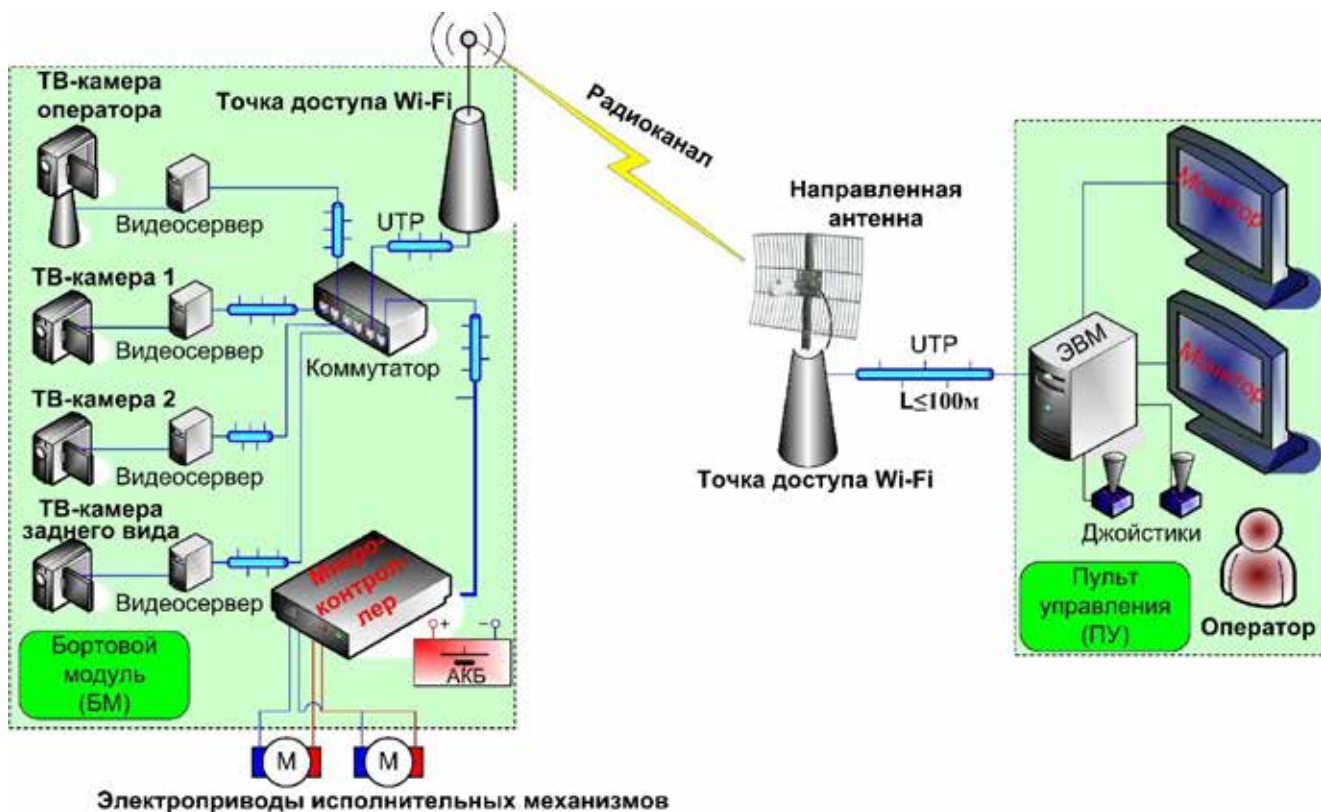


Рис. 3. Структурная схема системы технического зрения мобильного робота для журналистики [4]

С четырёх видеокамер приходят четыре видеопотока, которые с помощью видеосерверов подвергаются сжатию, преобразованию к стандарту Ethernet и направляются на входы сетевого коммутатора. На выходе коммутатора формируется общий поток данных согласно протоколам TCP/IP. Беспроводная точка доступа Wi-Fi работает в режиме AP mode и предназначена для объединения в единую локальную вычислительную сеть по радиоканалу систем бортового модуля мобильного робота и пульта управления оператора. На бортовом модуле устанавливается всенаправленная антенна, которая обеспечивает непрерывную радиосвязь свободно перемещающегося робота с пультом управления оператора. Исполнительные механизмы многозвенного манипулятора робота обеспечивают изменения направления видеокамер.

Для приёма видеосигналов целесообразно использовать антенну направленного действия, ориентированную в сторону мобильного робота и обеспечивающую надёжную радиосвязь с бортовым модулем на необходимых расстояниях. На стороне пульта управления роботом точка доступа работает в режиме WDS mode, т. е. в режиме формирования сети и объединения физически удалённых сегментов сети в одно целое. Поскольку активная радиоточка при наличии у противника радиоизмерительных средств может быть им обнаружена, то целесообразно использование UTP-кабеля (категории 5е) длиной до 100 метров (для гибкого кабеля несколько меньше) для подключения к локальной вычислительной сети точки доступа пульта управления, электропитание

которой осуществляется по методу PoE. Пространственное разнесение приёмной антенны и пульта управления повышает безопасность оператора управления роботом и журналиста.

В состав пульта оператора входит высокопроизводительное вычислительное устройство, на которое установлен видеоплеер, выполняющий обратное преобразование сжатых изображений всех четырёх видеопотоков в изображения, выводимые на экраны мониторов в режиме реального времени. Предлагается применять два монитора – один для оператора, второй для журналиста, либо использовать два пульта управления, каждый со своим монитором, что потребует организации многооператорного управления IT-системами [3]. Если потребуются, на мобильную платформу мобильного робота можно также установить микрофон с блоком преобразования звука в цифровой формат, что позволит вместе с видеозаписями передавать звуки из зоны нахождения мобильного робота.

По радиоканалу, кроме передачи команд управления движением робота и манипулятором, необходимо передавать видеосигналы со всех видеокамер (в рассматриваемом случае – четырёх) на пульт дистанционного управления. Однако, как правило, скорости передачи данных по радиоканалу у существующих робототехнических комплексов недостаточны для передачи многопоточкового видеосигнала. В них, чаще всего, предусмотрено получение видеoinформации от одной видеокамеры невысокого разрешения (формат VGA с разрешением 640×480). Оснащение мобильных

роботов стереоскопической системой технического зрения и специальной операторской видеокамерой требует уже более широкополосного коммуникационного канала. Необходимо одновременно передавать четыре видеопотока, как минимум три, если не учитывать видеокамеру заднего вида, которую допустимо включать одновременно с отключением видеокамер 1 и 2 (см. рис. 3). Если для видеокамер технического зрения робота допустимо сохранить разрешение 640×480 , то разрешение видеоизображения с операторской видеокамеры должно быть не менее Full HD (1920×1080 пикселей) [8], а может быть и большим: 2K и 4K, что существенно повышает требования к битрейту. Один из путей решения данной проблемы предложен в [1, 2]. Там описана разработанная и изготовленная система технического зрения, предназначенная для получения и беспроводной передачи видеoinформации на пульт управления оператора с трёх видеокамер, закреплённых на мобильном роботе, и дополнительно с двух видеокамер, установленных на выносных мобильных платформах, которые сопровождают основной исполнительный робот в процессе его движения. В качестве робототехнических комплексов были использованы шведские мобильные роботы BROKK-110D и BROKK-330 (рис. 4).



Рис. 4. Робототехнические комплексы семейства BROKK: а) комплекс BROKK-110D, б) комплекс BROKK-330

На борту роботов установлено три антивандальные видеокамеры с инфракрасной подсветкой: две спереди по бортам, одна сзади. На верхней плоскости корпуса робота закреплена купольная видеокамера, укомплектованная управляемым поворотной-наклонным механизмом и системой 10-кратного оптического масштабирования. По требованию заказчика были разработаны и изготовлены два выносных устройства с возможностью установки на каждое из них купольной видеокамеры. Выносные устройства перемещаются вместе с рабочим роботом и позволяют оператору наблюдать за точностью выполнения команд управления исполнительными механизмами.

Обобщенная структурная схема системы технического зрения такого робота приведена на рис. 5.

В системе технического зрения использовались стандартные видеокамеры, видеосигнал с которых сжимается в формате M-JPEG (Motion JPEG). Достоинства этого формата заключаются в удобстве и простоте выбора компромисса между качеством и степенью сжатия – алгоритм сжатия JPEG позволяет устанавливать степень сжатия от 1% до 99%. Формат M-JPEG характеризуется высокой надёжностью, поскольку выпадение отдельных кадров из видеопотока, например, при передаче по радиоканалам, не влияет на остальные кадры.

Все электронные элементы системы технического зрения объединены в локальную вычислительную сеть, а функции информационно-коммуникационного канала между бортовыми системами робота, выносными модулями и пультом управления выполняет беспроводное сетевое соединение Wi-Fi (WirelessFidelity) на основе стандарта IEEE 802.11. Использование стека протоколов TCP/IP стандарта Ethernet в данной структуре системы технического зрения обеспечило надёжную высокоскоростную и устойчивую передачу видеопотоков. Эта передача идёт от шести видеокамер на пульт оператора по радиоканалу на расстояние до 200 метров. Увеличение дальности передачи видеопотоков достигается использованием

репитеров и узконаправленных антенн на пульте оператора, при этом на мобильной части робототехнического комплекса устанавливаются всенаправленные антенны, обеспечивающие непрерывную связь при любых перемещениях робота.

Данные системы технического зрения для двух робототехнических комплексов – BROKK-110D и BROKK-330 были разработаны и изготовлены по заказу 294 Центра по проведению спасательных операций особого риска МЧС России. Их испытание на полигоне Центра МЧС «Лидер» показало высокую надёжность созданного оборудования и возможность организации управления робототехническими комплексами и устойчи-

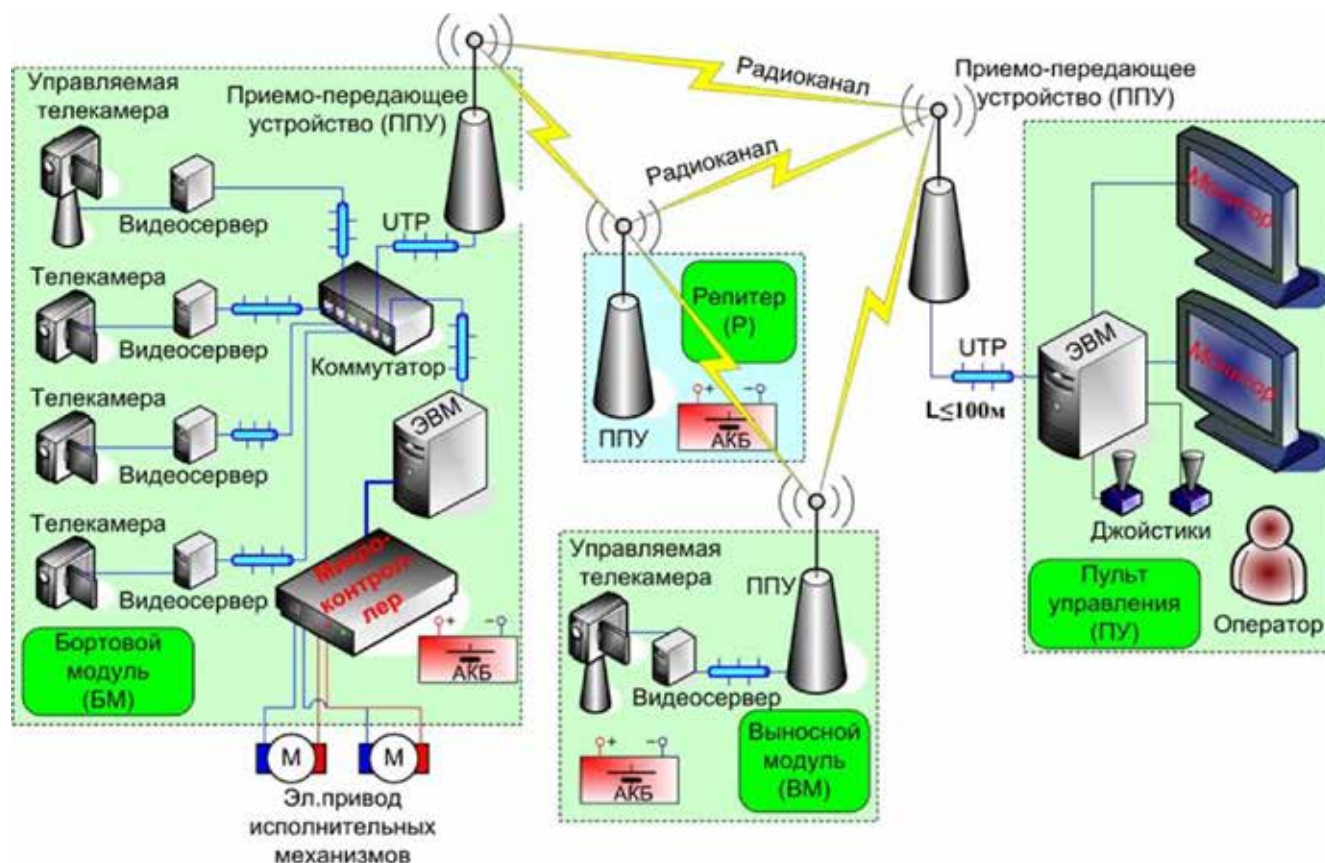


Рис. 5. Структурная схема системы технического зрения робототехнического комплекса BROKK-110D (с одним выносным модулем) [1, 2]

вой передачи шести видеопотоков на расстояниях до 500 метров.

Еще одной важной задачей экстремальной журналистики является подготовка кадров. Вполне естественно, что военные журналисты обладают целым рядом уникальных компетенций, позволяющих создавать добротный новостной, документальный контент. Кроме того, специфика работы в экстремальных ситуациях требует наличия вполне конкретных морально-этических принципов у журналистов таких как: острота восприятия важности момента, собранность, решительность, холодный расчёт и даже отвага. Не секрет, что такие качества приобретаются со школьной скамьи, когда молодые люди определяются с выбором будущей специальности в области медиа. И здесь воспитание чувства патриотизма выходит на первый план. Осознавая роль и место современных медиа в общественно-политической жизни современного мира, формирования мнения и образа мыслей социума Департамент образования и науки г. Москвы (ДОиН) в 2022 году выступил с инициативой создания в московских школах специализированных медиаклассов, в которых началась подготовка будущих специалистов для медиаиндустрии. Ряд высших учебных заведений выступили в качестве кураторов и профессиональных площадок для школьников медиаклассов. В российском государственном гуманитарном университете (РГГУ) много лет проводится подготовка журналистов в области медиа в специализированном Институте масс-медиа и Центре технологической поддер-

жки образования (ЦТПО) Международного института новых образовательных технологий (МИНОТ). В ЦТПО РГГУ существует специализированная лаборатория интеллектуальной роботоники, на базе которой выполняются исследовательские работы по мобильной робототехнике, в том числе для функционирования в экстремальных условиях. В специальном «роботариуме» собраны различные виды и типы робототехнических устройств учебного назначения. С 2022 года учащиеся, в том числе медиаклассов, имеют возможность получить практические знания в области создания и дистанционного управления мобильными (колёсными и гусеничными) робототехническими комплексами, но самое главное – понять для каких целей предназначены данные машины, какие социальные задачи они могут помочь решить и какими возможностями они обладают. Сегодня для молодых людей, делающих выбор будущей специальности, очень важна мотивация, поэтому практико-ориентированные курсы подготовки актуальны как никогда. В настоящее время совершенно очевидно, что одной технологической предпрофессиональной медиа подготовки школьников в области экстремальной журналистики недостаточно, необходима креативная и доверительная образовательная среда, главным элементом которой является педагог-профессионал, но где взять таких специалистов? Одним из подходов к решению этой задачи стала система подготовки и переподготовки школьных учителей, кураторов медиаклассов на площадках профильных вузов. ДОиН Москвы реализует

проект «Университетская среда для учителей», в рамках которого, по достаточно напряженной программе, проходит цикл теоретических и практических занятий в специализированных аудиториях вузов. Например, в РГГУ в 2023 году с педагогами проведено около 50 подобных встреч, педагоги осваивали технологии сервисной и экстремальной робототехники, дистанционного управления роботами телеприсутствия, «примеряли на себя» профессии экстремальной журналистики. И наконец, встречи с военными корреспондентами, которые делятся своим опытом, по настоящему заряжают ребят, студентов, учителей и преподавателей романтикой журналистики, рассказывают о трудностях и социальной ответственности за своё дело, вызывают уважение и желание следовать высокому долгу профессионала, гражданина РФ.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андреев В.П., Кирсанов К.Б., Пронкин В.Ю., Прысев Е.А., Пряничников В.Е., Травушкин А.С. Система технического зрения для супервизорного управления роботизированных средств, построенная с использованием беспроводной технологии Wi-Fi // Экстремальная робототехника. Нано- микро- и макророботы: Материалы XX Международной научно-технической конференции (ЭР-2009). Таганрог: ТТИ ЮФУ, 2009. С. 364–368.
2. Андреев В.П., Кирсанов К.Б., Прысев Е.А., Пронкин В.Ю., Пряничников В.Е., Травушкин А.С. Построение системы технического зрения мобильного робота с использованием беспроводной технологии Wi-Fi // Информационно-измерительные и управляющие системы. 2009. Т. 7. № 6. С. 49–63.
3. Андреев В.П., Кирсанов К.Б. Технология многооператорного управления мобильными роботами через Интернет // Известия Южного Федерального университета. Технические науки. 2015. № 10(171). С. 6–17.
4. Андреев В.П., Кувшинов С.В., Раев О.Н. Проблемы трёхмерного восприятия окружающего пространства мобильными роботами // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях: XIII Международная научно-практическая конференция, Москва, 15–16 апреля 2021 г.: Материалы и доклады. Москва: ИПП «КУНА», 2021. С. 57–71.
5. В 2020 году в мире убили 50 журналистов [Электронный ресурс] // Коммерсантъ: сайт. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4637114> (дата обращения: 10.05.2022).
6. В 2021 году были убиты 55 журналистов [Электронный ресурс] // Новости ООН: сайт. URL: <https://news.un.org/ru/story/2022/01/1416572> (дата обращения: 10.05.2022).
7. ГОСТ Р 60.6.3.1-2019 Методы испытаний сервисных мобильных роботов для работы в экстремальных условиях. Термины и определения. [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов: сайт. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200165763> (дата обращения: 10.05.2022).
8. В каком формате вещает цифровое телевидение в России [Электронный ресурс] // ТВЦифровое.ru: сайт. URL: <https://tvcifrovoe.ru/cifrovoe-televidenie/format-cifrovogo-tv.html> (дата обращения: 10.05.2022).
9. Гордеев В.Ф., Раев О.Н. История российской кинотехники: Московское конструкторское бюро киноаппаратуры. Москва: ФГУП «МКБК», 2009. 136 с.
10. Журналисты, погибшие в ходе военных конфликтов с 1991 года [Электронный ресурс] // ТАСС: сайт. URL: https://tass.ru/info/1267478?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com (дата обращения: 20.04.2022).
11. Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В.И. Фомин. Москва: Материк, 2005. 944 с.
12. AR Роботы и робототехнические устройства. Стандартизованные термины и определения: справочник. Санкт-Петербург: Гангут, 2020. 62 с.
13. Малогабаритная разведывательная платформа (МРП) «Курсант». [Электронный ресурс] // ПТК: сайт. URL: <https://rtc.ru/solution/kursant/> (дата обращения: 10.04.2022).
14. Малогабаритный робототехнический комплекс «Капитан». [Электронный ресурс] // ПТК: сайт. URL: <https://rtc.ru/solution/kapitan/> (дата обращения: 10.04.2022).
15. Прицельная данность: кто пытался убить корреспондента «Известий» в Мариуполе [Электронный ресурс] // Союз журналистов России: сайт. URL: <https://ruj.ru/news/pritselnaya-dannost-ktopytalsya-ubit-korrespondenta-izvestii-v-mariupole-17390> (дата обращения: 10.05.2022).
16. Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В.П. Михайлов, В.И. Фомин. Москва: Канон+, Реабилитация, 2010. 1018 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для снижения опасности для здоровья и жизни журналистов, работающих в экстремальных условиях боевых действий, этнических, религиозных и иных видов конфликтов, природных и техногенных катастроф, предлагается использовать в качестве вспомогательной операторской техники малогабаритные робототехнические комплексы из группы экстремальной робототехники.

В этом случае в образовательных программах обучения и повышения квалификации журналистов необходимо добавить новые компетенции, связанные с использованием ими в своей профессиональной деятельности мобильной робототехники. ■



Самый популярный ЖАНР ФОТОГРАФИИ 21 ВЕКА



■ Николай Артемов, artemov.nikolay@gmail.ru, историк и коллекционер фототехники, РФ

Аннотация

Краткая история фотоавтопортрета, он же селфи, от дагерротипа до современных селфи. Представлен ряд фотоавтопортретов, начиная с дагерротипа 1839 года. Показана роль развития социальных сетей, размещенных в интернете и увеличение числа их участников, а также роль развития фототехники в росте популярности жанра селфи. Найдено первое задокументированное использование слова Selfie в интернете и сопровождавшее его селфи. На примерах наблюдений и высказываний людей показано изменение отношения общества к явлению селфи, его принятие, использование как инструмента общения, эмоциональной поддержки, самоидентификации, продвижения.

Ключевые слова: селфи, автопортрет, социальная сеть, myspace, facebook, instagram, общество, культура.

THE MOST POPULAR GENRE OF PHOTOGRAPHY OF THE 21ST CENTURY

N. Artemov, artemov.nikolay@gmail.ru, historian and collector of photographic equipment, RF

Abstract

A brief history of the self-portrait, aka the selfie, from the daguerreotype to modern selfies. A number of photographic self-portraits starting from the 1839 daguerrotype are presented. The role of the development of social networks posted on the Internet and the increase in the number of their participants, as well as the role of the development of photographic equipment in the growing popularity of the selfie genre, are shown. Found the first documented use of the word Selfie on the Internet and the selfie that accompanied it. The examples of observations and statements of people show the change in the attitude of society towards the phenomenon of self-portrait, its acceptance, use as a tool for communication, emotional support, self-identification, promotion.

Keywords: selfie, self-portrait, social network, myspace, facebook, instagram, society, culture.

■ Селфи – автопортрет выполненный посредством фотографирования.

Самое раннее задокументированное использование термина «селфи» произошло 13 сентября 2002 года на интернет-форуме «Dr Karl Self-Serve Science Forum», как его назвал сам доктор Карл. Форум размещался на сайте Австралийской вещательной корпорации ABC (Australian Broadcasting Corporation). Участник форума с псевдони-

мом Нореу, поделился тем, что отмечая 21-й день рождения своего приятеля, с пьяных глаз упал на ступеньки и порвал себе губу. Губу зашили, но швы ощущались сухими, вызывали дискомфорт и Нореу спрашивал совета. Далее он опубликовал фотографию, запечатлевшую в расфокусе нижнюю половину лица бедолаги со швами на губе. Ниже надпись: «Простите за фокус, это селфи»[1].



Илл. 1. Историческая фотография. Первое задокументированное использование слова *Selfie*. Зашитая губа пользователя Noreu. 2002 год [53].

Этот снимок сохранил данные съёмки: 125 ISO, 5,8 mm, f 4,5, 1/13 s. Снимок сделан фотоаппаратом Fujifilm FinePix 1300 13 сентября 2002 года. EXIF сообщает: Focus Warning: Good. И правда, стена за Noreu – в фокусе [53].

Селфи от Noreu определило все специфические признаки жанра: камерность, пренебрежение к технологии, интимность. Вспомните селфи, знакомые Вам по интернету. Снимая селфи, люди нередко сообщают о себе такие интимные подробности, которые редко встретишь в иных жанрах фотографии.

В ноябре 2013 года по сравнению с предыдущим годом использование слова «селфи» увеличилось на 17 000 процентов. Слово было включено в Оксфордский онлайн словарь английского языка и отмечено его составителями как слово года[2].

Селфи обрело мировую популярность и признание благодаря сочетанию технологий, позволяющих индивиду без посторонней помощи снимать автопортреты, редактировать, показывать их широкому кругу зрителей. Всё это – где и когда угодно. И, самое главное, принятия обществом данного явления.

Технологии позволяющие снимать селфи где и когда угодно – это фотокамеры, ставшими компактными, будь то недорогие любительские камеры, веб-камеры, камеры встроенные в телефон. «Редактировать где и когда угодно» – это про цифровизацию фотографии, возможность контролировать получающиеся снимки прямо в процессе съёмки на просмотровых экранах камер и затем обрабатывать снимки в компьютерных программах.

Принятие обществом явления селфи происходит из текущего развития культуры в данном обществе, его ценностей и норм общественного поведения. Верю, что тут тоже всё ясно. В одних обществах селфи делают официальные лица – главы государств и даже главенствующих религиозных течений, например Папа Римский[3]. В других обществах женщины ходят с закрытыми лицами, фотография крадёт часть души, и человека за публикацию селфи могут просто убить[4].

Технологии, позволяющие показывать свои фотографии широкому кругу лиц, это сеть интернет. Личные странички в интернете были уже в 90-е годы, но чтобы сделать свою страничку, надо было обложиться батареей технических справочников. Да и народу в сети было мало, и пропускная способность каналов была низкой, и широко распространенных удобных каталогов личных страниц пользователей не существовало. В начале 2000-х в дома стал заходить широкополосный интернет, людей в сети прибавилось, стали появляться социальные сети – каталоги личных страниц пользователей, с понятными визуальными редакторами, в которых гораздо проще стало редактировать свои страницы[5 С. 7, 10, 11].

Myspace – первая социальная сеть широко распространившаяся за пределами США. Запущенная в 2003-м году, в 2006-м она превысила отметку в 100 миллионов пользователей[6].

В том же году издание The New York Times отметило распространение автопортрета как в Myspace, так и среди молодёжи в целом[7]. У селфи появилась аудитория.

Не одним Myspace-ом будем живы. Стали развиваться сервисы построенные вокруг публикации пользователями своих фотографий с возможностью оставлять комментарии к ним другими участниками сообщества. На одном из первых сервисов подобного рода – Flickr, уже в 2004-м встречался тег селфи[8]. Как и сейчас, подавляющее большинство селфи были женскими[9][10].

В 2010-м запускается новый сервис подобного рода – Instagram (запрещён на территории РФ). В 2012-м его покупает Facebook inc (запрещён на территории РФ)[11]. К сентябрю 2013-го в Instagram (запрещён на территории РФ) зарегистрировалось 150 миллионов пользователей[12]. И, хотя Instagram (запрещён на территории РФ) может показаться одним из наиболее широко используемых сайтов для публикации фотографий, на август 2014-го только 7% ежедневных загрузок фотографий, среди четырёх ведущих платформ для обмена фотографиями, приходилось на Instagram (запрещён на территории РФ)[13].

Уже в 2006-м году 79% американских подростков размещали свои портреты онлайн, в 2012-м это уже 91% подростков[14, С. 3].

Из этих цифр ясно, что к концу 2014-го платформы, которые позволяли публиковать свои фотографии для широкой аудитории или своих друзей, стали доступны огромному числу пользователей.

Искусствоведы говорят что популярность селфи в 21 веке беспрецедентна в истории фотографии. «Я думаю, вероятно, это новый жанр фотографии», – сказал Гай Стричерц (Guy Stricherz), автор книги «Americans in Kodachrome, 1945–65» (Twin Palms, 2002), в которую вошли снимки, сделанные 500 американскими семьями. Г-н Стричерц сказал, что за 17 лет работы над книгой он просмотрел более 100 000 фотографий, но нашёл менее 100 автопортретов[7]. В 2013-м можно было найти столько же, просмотрев профили нескольких пользователей социальных сетей.

Конечно, фотоавтопортрет возник значительно раньше.

В 1839 году Роберт Корнелиус сделал первый известный в мире автопортрет при помощи фотоаппарата. Считается, что это и первый сохранившийся американский фотопортрет вообще[15].



Илл. 2. Первый фотоавтопортрет в мире. Роберт Корнелиус. 1839 год[54].

Вопрос о том, является ли это настоящим «селфи», остаётся спорным.

«Вполне вероятно, что у него был друг или помощник, который сделал экспозицию», – говорит доктор Майкл Притчард, историк и генеральный директор Королевского фотографического общества (Royal Photographic Society).

«Вероятнее всего, первые настоящие «селфи» были сделаны чуть позже – продолжает М. Притчард. Первые затворы с автоспуском были доступны в конце 1880-х годов и давали 5 или 10 секунд на то, что бы объект съёмки вошёл в кадр. У некоторых камер также были длинные спусковые тросики, что позволяло нажимать затвор на расстоянии»[16].

Фотобудки, первые настоящие инструменты созданные специально для селфи, появились в конце 19 века. Заявку на первый патент на автоматизированную фотобудку выдающую готовое позитивное изображение подали инженеры из США Уильям Поуп и Эдвард Пул в 1888 году. Патент был получен, но свидетельств о производстве не сохранилось[17]. Первый рабочий прототип фотобудки представил французский изобретатель Теофил Энгельберт на Всемирной выставке в Париже в 1889 году[18][19].

Аппарат делал экспозицию от 3 до 6 секунд и за 5 минут выдавал ферротип в рамке – «мокрую коллодиевую пробу на тонкой металлической пластине», покрытую «идеально чёрным глянцевым лаком», но журнал La Nature в 1895 году писал: «Портрет едва можно было разглядеть, и он часто был неузнаваем». Тем не менее, они были достаточно новаторскими, чтобы быть выставленными в Париже в Саду акклиматизации»[20].

Обмен портретами также возник ещё до появления Интернета. В 1860-х годах популярность приобрели cartes de visite – маленькие фотокарточки преимущественно с портретами себя и известных людей[21, С. 1,2.]. Но это ещё не селфи.

В 1900 году фирма Kodak представила новую камеру под названием Brownie – стоимостью в один доллар, использующая рулонную плёнку на много кадров. Фотокамера стала доступна каждому[77]. Начался 20 век, началась новая веха в фотографии.

Приблизительно в 1900 году женщина, возможно её зовут Алиса, фотографирует себя в зеркале. Камера помещена на треногу[55].



Илл. 3. Женщина фотографирует себя в зеркале. Приблизительно 1900 год[55].

В 1909 году профессиональный фотограф Джозеф Байрон, основатель студии The Vugon Company открытой в Нью-Йорке на Манхэттане, снял селфи с рук[56]. Возможно впервые для съёмки селфи используется столь распространённый сейчас приём.



Илл. 4. Джозеф Байрон. Селфи с рук. 1909 год[56].



Илл. 6. Великая княжна Анастасия Николаевна Романова. 1914 год[58, С. 66].



Илл. 8. Джозеф Байрон с коллегами. Процесс съемки. 1920 год[60].



Илл. 5. Ольга Каменская. 1912 год[57].



Илл. 7. Японская пара. Где-то 1926–1936 гг.[59].



Илл. 9. Джозеф Байрон с коллегами. Коллега помогает держать камеру. 1920 год[61].

Перспектива снимка выдаёт использование сверхширокоугольного объектива. С расстояния вытянутых рук – они видны на снимке – в кадр вошла и шляпа, и ботинки модели.

В 1912 году Ольга Каменская, жена Алексея Григорьевича Каменского, директора Торгового дома «Товарищество пароходства и транспортировки грузов Ф. и Г. братьев Каменских», сняла селфи в зеркале[22].

В 1914 году великая княжна Анастасия Николаевна Романова в возрасте 13 лет фотографирует своё отражение в зеркале с помощью фотоаппарата Kodak Brownie. Фотоаппарат размещён на спинке стула, княжна придерживает его руками. Сохранилось письмо великой княжны Анастасии Романовны своему отцу императору Николаю II от 28 октября 1914 года с комментарием к этому снимку: «Я с этой карточкой снялась в зеркало и это было трудно, потому что у меня руки тряслись»[23].

Где-то 1926–1936 гг. японская пара сняла своё отражение в зеркале[24] [25].

В 1920 году, в декабре, уже упомянутый Джозеф Байрон, и опять возможно впервые в мире, снял с коллегами коллективное селфи с рук. Камера была настолько тяжёлой, что мистер Байрон и мистер Фолк держали её на вытянутых руках[26].

Как видно, и в былые времена у людей была потребность снимать автопортреты. Вот ещё несколько автопортретов сделанных известными людьми.

В 1938-м году молодой Фрэнк Синатра сделал селфи в зеркале[27].

В начале 1930-х Вера Евсеевна Набокова (Слоним), жена писателя Владимира Набокова, сделала селфи в зеркале[28].

В период 1945–1950 гг. режиссёр Стенли Кубрик снял селфи в зеркале[29].

Автоматизированные фотобудки с закрытой кабиной есть естественный источник селфи. Третий там нет, только камера и фотографируемый.

В 1963–1964 гг. Энди Уорхол снимает свои портреты в фотобудке и на их основе создаёт свой первый



Илл. 10. Фрэнк Синатра, 1938-й год[62].



Илл. 12. Стенли Кубрик. 1949 год[64].



Илл. 11. Вера Евсеевна Набокова (Слоним),
жена Владимира Набокова.
Начало 1930-х годов[63].



Илл. 13. Энди Уорхол. 1963 год[65].

автопортрет методом шёлкографии. Интересно, что Уорхол сделал этот автопортрет не по своей инициативе. Коллекционерка Флоренс Бэррон сначала заказала ему свой портрет, но передумала и предложила молодому художнику изобразить себя, сказав ему: “Меня никто не знает... Они хотят видеть тебя”. И не ошиблась. «Self-Portrait», купленный в рассрочку за 1600\$, был продан

семьей Бэррон в 2011 году на аукционе Кристис за 38,4 миллиона долларов[30][31].

В 1966 году Джордж Харрисон, гитарист The Beatles, снял своё селфи в Индии напротив Тадж-Махала[32 С. 227–228][33].

На снимке использован сверхширокоугольный объектив – «Рыбий глаз».



Илл. 14. Джордж Харрисон. 1966 год[66].

Мы и ранее наблюдали использование сверхширокоугольных объективов при съёмке селфи, и сейчас широкоугольные и сверхширокоугольные линзы распространены в камерах смартфонов[34]. Вытянутой руки не хватает, чтобы вместить в кадр и себя, и друзей, и необходимое количество деталей фона для интересной истории. Нужна палка для селфи! Которую не хочется всюду носить с собой.

В 1966 году космонавт Эдвин Юджин Олдрин младший, известный как Базз Олдрин, снял селфи в открытом космосе[35].

Широкое распространение фотоаппаратов моментальной фотографии, первоначально это Полароид, добавили интимности в селфи, позволив не показывать свои снимки работникам фотолаборатории[36]. В США это вызвало бум домашней эротической фотографии[37].



Илл. 15. Эдвин Юджин Олдрин, известный как Базз Олдрин, снял первую серию селфи в открытом космосе. 1966 год[67].

Полароид стал востребованным инструментом и для селфи.

Где-то в 1970 году Фрэнсис Бэкон снял свой автопортрет на Полароид[38]. Снимок выглядит настолько непосредственным – отвлекающее на себя внимание светлое пятно из неаккуратно разбросанных бумаг на столе на заднем плане, ещё одно светлое пятно в виде вылезшего радиатора на переднем плане, на снимке не видно лица, только огромная фотокамера, что хочется спросить: творческий замысел или опыта съёмки селфи у людей ещё нет?



Илл. 16. Фрэнсис Бэкон. Полароид. 1970 год[68].

В 1979 году уже упомянутый Энди Уорхол снял свой автопортрет на Полароид[69].



Илл. 17. Энди Уорхол. Полароид. 1979 год[69].

В 1980 году американский художник Кит Харинг снял своё селфи на Полароид[70].



Илл. 18. Кит Харинг. 1980 год[70].

Во второй половине 90-х в Японии распространились специальные фотобудки – Пурикура (Purikura, сокращение от “Purinto Kurabu”, клуб печати) ориентированные на молодёжь. В них компании друзей, преимущественно девушки, они целевая аудитория, снимали свои селфи и в них же ретушировали снимки в несложных редакторах – добавляли задний фон, объекты на нём, текст, добавляли румяна, расширяли глаза, пририсовывали кошачьи ушки, бороды и рога. Тут снимки и



Илл. 19. Пурикура[71].

печатались[39, С. 107]. В Японии такие фотобудки распространились повсеместно в местах выгула молодёжи – торговые центры, аркадные залы, кино[40]. Но Пурикура в те годы не прижились на Западе, специфичный колорит на зацепил тамошнюю молодёжь, и Пурикура остались местечковым явлением[41, С. 172].

Страна восходящего солнца оказалась впереди планеты всей в части проникновения селфи в молодёжную культуру. Но всё это – локальный всплеск. Это не смартфон в кармане. Надо было дойти до этих самых Пурикура, да ещё и найти себе компаньонов, ведь это было всё ещё крайне странно – придти одному в фотобудку, расположенную в публичном пространстве, затем целенаправленно снять селфи и пририсовать себе фон. Заглядывали туда во время прогулок компаниями, чтобы повеселиться и сохранить общие воспоминания[40]. Одному там делать было нечего.

Первый телефон с камерой тоже начал продаваться в Японии, в 1999-м году[42]. Но время повсеместного распространения селфи ещё не пришло – широкие народные массы ещё не обменивались фотографиями в интернете.

Завершив подборку знаковым селфи 2014 года. Актриса Эллен Дедженерес сделала коллективное селфи на церемонии вручения премии Оскар с самыми известными голливудскими актёрами того времени[73]. Это селфи считается самым ретвитнутым (цитируемым) в сети обмена короткими сообщениями Twitter на 30 декабря 2022 года[43].

Что присуще селфи, что характерно для него?

Интимность. Люди сами снимают себя. Другой человек не стоит за результатом на фотографии, его воли и



Илл. 20. Экран редактора фотографий в Пурикура[72].

действия нет ни на снимке, ни за снимком. Только лишь творчество самого портретируемого. Своей свободной волей человек раскрывает самого себя, и зритель это видит. Чего бы не желал, что бы не хотел сообщить своим снимком автор, скрыть одно, выделить другое, сыграть роль или показать себя естественного – он раскрывает себя. Человек именно так сам себя сыграл, и так сам себя заретушировал. Это движение его души.

Одним из примеров фотопортрета с характерными признаками селфи – полной интимностью – являются некоторые портреты Вирджинии Ольдоини, графини



Илл. 21. Селфи актрисы Эллен Дедженерес с другими известными актерами на церемонии вручения Оскар. 2014 год[73].

ди Кастильоне, фаворитки Наполеона третьего. С 1856 года она заказывала свои портреты у фотографа французского императорского двора Пьера-Луи Пьерсона. Вид и тематику портретов графиня определяла сама. К концу жизни графини они с Пьерсоном создали более 400 портретов. Особенно вызывающими для той эпохи были снимки обнажённых ног графини до уровня чуть выше коленей, что было недопустимо нормами приличия тех лет[44][45].

Но и некоторые другие фотографии графини ди Кастильоне несут в себе те же черты полной интимности, немислимой в портретах того времени.

Для сравнения посмотрите на живописный портрет графини. Он дистанцирован от зрителя. Все нормы приличия в нём соблюдены.

В подборке селфи прошедших лет мы видим фотографии взрослых людей, и видно, что выборка не случайная. История в основном сохранила селфи либо женщин, либо представителей мира искусства. Людей, которые всегда любили показать свой образ другим. В выборке далеко не все селфи 19 и 20 века, но всё равно, их было на порядки меньше, чем в наши дни. Даже с поправкой на утраченные снимки.

Потому что 1890-м году, и 1930-м, и даже 1980-м, люди не взяли бы так просто фотокамеру и не пошли бы снимать селфи. Это воспринималось как чересчур нарцисстичный поступок.

Вспомним ещё раз, в начале 2000-х в дома стал заходить широкополосный интернет, и к общению текстом добавился обмен музыкой и фотографиями. Появилось новое явление – социальная сеть.

Социальная сеть Myspace изначально была заточена под молодёжные субкультуры. Личную страницу можно было оформить своим дизайном. Был аудиоплеер, куда люди добавляли желаемые треки. Публиковались списки любимых музыкальных групп. Была галерея изображений куда можно было добавлять свои фотографии. Было место для своего портрета на главной странице профиля. И развиваться культура селфи начинает среди молодёжи.

Общество это замечает. Издание New York Times выпускает статью Here I Am Taking My Own Picture в 2006 году[7]. В ней наблюдается становление тогда ещё нового для общественного сознания явления селфи в молодёжной среде.

Приведу оттуда несколько интересных наблюдений и мыслей.

Взрослые отмечают как стремительно, прямо у них на глазах, у детей формируется новая привычка.

Мэтт Полаццо, координатор по делам учащихся средней школы Стайвесант на Манхэттене, рассказал, как девушка пришедшая в его офис достала свой телефон и сказала: «Сейчас я покажу вам фотографию моей лучшей подруги», сфотографировала саму себя и показала снимок, всё это одним плавным движением.

Семейная пара отмечает, что часто видит своих дочек 10 и 13 лет снимающими автопортреты на свои телефоны. Отец семейства находит их селфи и на семейной камере.

Селфи на цифровую камеру ничего не стоят, ненужные снимки просто удаляются. Не требуется перемещаться в пространстве, чтобы дойти до той же фотобудки или проявить плёнку. А интимный процесс съёмки скрыт от

посторонних глаз. Снимать стало легче. И владельцы камер начинают совершенствовать свои навыки, осваивая продвинутые портретные техники освещения, композиции и ракурса, которые когда-то были уделом профессионалов.

Например, на Myspace были распространены снимки камерой высоко поднятой над головой. Этот приём получил своё название среди участников сети – "the helicopter shot" (рискну перевести как «вертолётный снимок»). Я помню эти фотографии.

Кен Уайт, председатель отделения художественной фотографии в Рочестерском технологическом институте, замечает, что такая съёмка сверху растягивает мышцы шеи и убирает двойной подбородок.

Психологи и другие специалисты изучающие подростков заметили, что селфи это развитие поведения типичного для молодёжи, такого, как примерка различных



Илл. 23. Интимный фотопортрет графини ди Кастильоне, 1861–1867 гг.[75].



Илл. 22. Ноги графини ди Кастильоне. 1865–67 гг.[74].



Илл. 24. Живописный портрет графини ди Кастильоне, 1862 год[46][76].

образов, которые предыдущие поколения выражали через одежду и причёски.

Не только интимность, выраженная в запечатлении себя в текущем моменте без всяких прикрас, но и наоборот, презентация себя в образе несвойственном для авторов, а то и просто никогда не используемом ими – например для парней это разнообразные образы агрессивных мачо, а у девушек образы чувственных красоток, парящих с ветром по жизни. В конечном счёте такая де-

монстрация того, что на душе, даже более интимна, чем собственная повседневность без фильтров.

Кстати, в Myspace были распространены селфи снятые с вытянутой руки, на которых рука попадала в кадр. Ну и в целом тёмные, нерезкие, всё перед тем же зеркалом в ванной. В то же время в первые годы соцсети Facebook (запрещён на территории РФ) таких фотографий было значительно меньше. Там публиковались традиционные фотопортреты, снятые другим фотографом, а не самим

портретируемым. А если и публиковались селфи, то было ощущение, что за камерой кто-то стоит, и вообще, вокруг есть люди. Автор хотел показать себя человеком социализированным, обеспеченным, показать, что его камера способна выдать хороший снимок, и фото снято профессионалом[47].

Это можно связать с тем, что социальная сеть в начале позволяла регистрироваться только студентам университетов и колледжей, при этом появилась она в одном из самых престижных колледжей США – Harvard College[48]. Ещё до появления одноимённой социальной сети слово «facebook / face book» было одним из названий каталога студентов с фотографиями и личной информацией, который колледж распространял среди своих студентов для того что бы они лучше узнали друг друга[49]. В начале 2000-х такие каталоги постепенно стали публиковаться онлайн с возможностью редактирования своего профиля для студентов[50]. Harvard University, в котором учился Марк Цукерберг, затягивал с релизом онлайн версии своего facebook. Марк устал ждать и сделал свою социальную сеть для студентов[51]. В таких facebook'ах были традиционные портреты, а не селфи с рук перед зеркалом в ванной[52]. Эту традицию и унаследовала социальная сеть Facebook (запрещён на территории РФ).

В эпоху социальных сетей многие пользователи считают не только свою личную информацию пригодной для публичного ознакомления, но и свою тривиальную бытовую повседневность.

Многие люди относятся к селфи снимкам ни как к фотографиям, которые останутся в веках, ни как к снимкам, которые в виде отпечатков будут храниться в домашнем архиве до конца жизни, а как к чему-то мимолётному, преходящему.

Да, интернет помнит всё, а человек забудет ровно в тот момент, как селфи скроется из текущей новостной ленты. Потому что думать и общаться будет о другом.

Селфи это повседневное общение. Способ поделиться не только самым наболевшим, но и своей обыденностью, тысячу мелочей из которых складывается день, как в лёгкой беседе с другом.

Том Андерсон, президент социальной сети Myspace в 2006 году, в той же статье писал, что люди хотят фотографии новой причёски, наряда или макияжа и они желают показать их своим друзьям. «Я полагаю, что все народное искусство происходит от какой-то необходимости».

Спустя 7 лет, в 2013-м году, издание BBC продолжает наблюдать подобные аспекты селфи[16].

Эмили Кук, 22-летняя пользовательница сети Instagram (запрещён на территории РФ), тоже подмечает, что селфи это способ поделиться своей жизнью, мелочами, из которых складывается день и полученный опыт: «О том, что вы идёте на работу, вместо ваших слов скажет фотография, на которой вы одеты в униформу».

Девушка метко заметила, как доброжелательное внимание к себе через селфи способствуют хороше-

му самочувствию: «Всегда приятно задокументировать удачную причёску или любимый наряд. В Instagram (запрещён на территории РФ), к селфи относятся очень хорошо, и каким бы тщетным это ни казалось, вы знаете, что если вы не чувствуете себя отлично, есть кто-то, кто «лайкнет» ваше фото и скажет, что ты хорошенькая».

Селфи это не только способ зафиксировать себя и свое окружение в текущем моменте или показать сконструированный тобой образ. Это способ разделить с другими свою чистую эмоцию, при этом настолько искренне и однозначно, насколько это возможно, в обход всегда неточных слов – через свой образ, язык тела и мимику.

И не только разделить искреннюю эмоцию, но и сыграть желаемую эмоцию, как актёр играет выбранный образ. И при этом, что также очень важно, в любом случае, получить одобрение, поддержку, внимание, человеческое тепло в свой адрес. Именно к своему Я, своей личности, всему себе, а не к своему мастерству фотографа, как в случае с публикацией фотографий иных жанров. И это не самовлюблённое требование обожания своей персоны, а запрос на человеческое тёплое участие к себе.

Обязательно отмечу, что как и любая другая информация о себе, распространяемая публично, селфи несут в себе риски привлечения внимания злых и психически нездоровых людей, которые оставят как мимолётный негативный комментарий, если такая возможность предоставлена незнакомцам, так и начнут преследовать, травить, доставлять неприятности как онлайн, так и оффлайн.

Социальные сети прикладывают большие усилия в формирование общего доброжелательного настроения на своих площадках. Мы уже читали выше наблюдение Эмили Кук о том, что на Instagram (запрещён на территории РФ) к селфи относятся очень хорошо. Учитывая, что в обществе была и есть доля скепсиса к селфи, ясно, что Instagram (запрещён на территории РФ) приложил немало сил и средств для формирования внутри себя такой атмосферы.

Селфи чаще всего критикуют не за их потенциальный риск, а за их ассоциации с тщеславием и нарциссизмом. «Ранее считалось, что культурные люди не должны заниматься саморекламой или хвастаться – особенно женщины (а среди публикующих селфи они составляют большинство)», – говорит доктор Памела Рутледж, директор Исследовательского центра медиа-психологии в Бостоне. «Но отношение зависит от того, как мы в целом относимся к обмену личной информацией в Интернете. Рост обмена всеми видами личной информации и изображений, возможно, изменил определение того, что является «нормальным».

Критики будут всегда, предсказывает Рутледж в том же материале BBC. «Многие рассматривают селфи лишь как самовлюблённость и призывы к вниманию». Но мы изучили явление внимательно и понимаем, что

это не так. Все изложенные в статье наблюдения автор прожил лично. В юности, ещё до эпохи социальных сетей, где-то в 2004-м, у меня появился мобильный телефон с камерой. Слова селфи я тогда не знал и такой культуры распространения селфи ещё не было. Но я нахожу в своих архивах селфи себя с другом, просто сидим на лавочке. Помню, что снимал им нашу юношескую повседневность, как на фото, так и на видео. Все эти видео и фотографии в тот же момент со смехом рассматривались вместе с друзьями. И служили именно инструментом общения, эмоционального обмена.

А позже, на цифровую компактную камеру – «мыльницу», я делал и селфи «в образе», надев специально отобранную майку и хоть как-то уложив волосы, выбирая наиболее удачный ракурс, как раз что-то из области «вертолётного снимка». Получена серия из 60 одинаковых снимков, совершенству нет предела. Чтобы, тогда все ещё не в социальной сети, но на юношеском музыкальном субкультурном интернет-форуме показать себя прекрасного девушке, с которой завязалось общение.

Дети выросли, и забрали в зрелость своё свободное отношение к селфи. Тут же растут новые дети, у которых отношение к селфи ещё проще и непринуждённой, чем у предыдущего поколения. От взрослых подкрепляющая обратная связь, они сами всю снимают селфи.

Таким образом при нашей жизни, на наших глазах произошло развитие и становление жанра селфи в самый востребованный и распространённый жанр фотографии 21 века. И вызванный этим явлением и сопровождавший его процесс трансформации общественного культурного сознания – от скепсиса до принятия селфи в качестве инструмента человеческой коммуникации. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kruszelnicki K.S.* A brief history of the selfie / K.S. Kruszelnicki. – Текст: электронный // ABC Science: [сайт]. – URL: <https://www.abc.net.au/science/articles/2014/08/12/4065062.htm> (дата обращения: 01.06.2023).
2. Oxford Dictionaries Word of the year 2013. – Текст: электронный // Oxford Dictionaries: [сайт]. – URL: <http://web.archive.org/web/20131211134522/blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013> (дата обращения: 21.06.2023).
3. *Shontell A.* The first-ever papal selfie / A. Shontell. – Текст: электронный // Business Insider: [сайт]. – URL: <https://www.businessinsider.com/the-first-ever-selfie-of-pope-francis-2013-8> (дата обращения: 21.06.2023).
4. *Мельникова К.* Смерть за селфи. Недолгая жизнь Instagram (запрещён на территории РФ) –красавица на Ближнем Востоке / К. Мельникова. – Текст: электронный // РИА Новости: [сайт]. – URL: <https://ria.ru/20180930/1529589963.html> (дата обращения: 21.06.2023).
5. The Future of the internet economy: A statistical profile: [материалы совещания министров стран участниц ОЭСР посвящённое будущему интернет-экономики, Сеул, Корея, 17–18 июня 2008]. – 45 с. – Текст: электронный // The Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD): [сайт]. – URL: <http://www.oecd.org/dataoecd/44/56/40827598.pdf> (дата обращения: 21.06.2023).
6. Myspace – social networking site. – Текст: электронный // The history of domains: [сайт]. – URL: <https://www.historyofdomains.com/myspace/> (дата обращения: 21.06.2023).
7. *Williams A.* Here I am taking my own picture / A. Williams. – Текст: электронный // The New York Times: [сайт]. – URL: <https://www.nytimes.com/2006/02/19/fashion/sundaystyles/here-i-am-taking-my-own-picture.html> (дата обращения: 21.06.2023). – Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.
8. 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013. – Текст: электронный // BBC News: [сайт]. – URL: <https://www.bbc.com/news/uk-24992393> (дата обращения: 21.06.2023)
9. *Harrod H.* Flickr: the world's photo album / H. Harrod. – Текст: электронный // The Telegraph: [сайт]. – URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/5048643/Flickr-the-worlds-photo-album.html> (дата обращения: 21.06.2023). – Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.
10. *Manovich L., Tifentale A., Yazdani M.* [и др.] Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world / L. Manovich, A. Tifentale, M. Yadani. – Текст: электронный // Selfiecity: [сайт]. – URL: <https://selfiecity.net/#findings> (дата обращения: 22.06.2023).
11. *Blystone D.* Instagram (запрещён на территории РФ): What it is, its history, and how the popular app works / D. Blystone. – Текст: электронный // Investopedia: [сайт]. – URL: <https://www.investopedia.com/articles/investing/102615/story-instagram-rise-1-photo0sharing-app.asp#:~:text=The%20Instagram%20app%20was%20launched,25%2C000%20users%20in%20one%20day.> (дата обращения: 22.06.2023).
12. Instagram (запрещён на территории РФ) today: 150 million people. – Текст: электронный // # Instagram (запрещён на территории РФ) News: [сайт]. – URL: <http://web.archive.org/web/20130911112010/http://blog.instagram.com/post/60694542173/150-million> (дата обращения: 22.06.2023).
13. *Smith C.* Here's why Instagram's (запрещён на территории РФ) demographics are so attractive to brands / C. Smith. – Текст: электронный // Business Insider: [сайт]. – URL: <https://www.businessinsider.com/instagram-demographics-2013-12> (дата обращения: 22.06.2023).
14. *Madden M., Lenhart A., Cortesi S.* [и др.] Teens, social media, and privacy / M. Madden, A. Lenhart, S. Cortesi. – Washington, D.C.: Pew research center's internet american life project, 2013. – 107 с. – Текст: электронный // Pew Research Center: [сайт]. – URL: https://www.pewresearch.org/wp-content/uploads/sites/9/2013/05/PIP_TeensSocialMediaandPrivacy_PDF.pdf (дата обращения: 22.06.2023).
15. *Robert Cornelius,* Self-portrait; believed to be the earliest extant American portrait photo / R. Cornelius. – Текст. Изображение: электронные // Library of Congress, Prints & Photographs Online Catalog: [сайт]. – URL: <https://www.loc.gov/pictures/item/2004664436/> (дата обращения: 22.06.2023).

16. *Coulthard C.* Self-portraits and social media: The rise of the 'selfie' / C. Coulthard. – Текст: электронный // BBC News: [сайт]. – URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-22511650> (дата обращения: 02.07.2023).
17. Патент № 396428 США, CPC G07F5/24. Automatic photographic apparatus: заявл. 09.01.1888: опубл. 22.01.1889 / Pope W.R., Poole E.L.; – 7 с.: ил. – Текст: непосредственный.
18. *Massen E.* Kleine Geschichte der Fotoautomaten / E. Massen. – Текст: непосредственный // Photo Antiquaria. – 2011. – № 103. – С. 58.
19. *Londe A.* La Photographie Automatique / A. Londe. – Текст: непосредственный // La Nature. – 1889. – 2-й семестр: № 837: 15.06.1889. – С. 43–45
20. *Reverchon L.* Appareil de photographie automatique. Le photographe de M. Ferrer. / L. Reverchon. – Текст: непосредственный // La Nature. – 1895. – 23-й год: 1-й семестр: № 1147: 25.05.1895. – С. 404–406
21. *Di Bello P.* Carte-de-visite: the photographic portrait as 'social media': презентация на семинаре Copy, Version and Multiple: the replication and distribution of portrait imagery. В музее M Shed, Бристоль, Великобритания, 2013 / P. Di Bello. – URL: <http://www.britishportraits.org.uk/wp-content/uploads/2013/01/Di-Bello-The-carte-de-visite-as-social-media.pdf> (дата обращения: 22.06.2023). – Текст: электронный.
22. Из семейного альбома Каменских. – Текст. Изображение: электронные // Livejournal: [сайт]. – URL: <https://humus.livejournal.com/3235237.html> (дата обращения: 24.06.2023).
23. Дневниковые записи великих княжон Ольги, Марии, Татьяны, Анастасии и их письма к отцу императору Николаю II (1914–1917) / верстка Н. Мельниченко. – Москва: Libra Press, 2016. – 395 с. – URL: https://drive.google.com/file/d/0B8t5Zd4owKXBbGFoX1Nvai1WWkU/view?pli=1&resourcekey=0-ulQc_eAa8gGs8qhaх5uqdg (дата обращения: 25.06.2023). – Текст. Изображение: электронные.
24. The selfie – the photographer's family. – Текст: электронный // Old Japan: [сайт]. – URL: <http://web.archive.org/web/20220520012444/https://oldjapan.life/images/showa-selfie-photographers-family/> (дата обращения: 25.06.2023).
25. Old japanese photos. Umbrella. – Текст: электронный // Facebook (запрещён на территории РФ): [сайт]. – URL: https://www.facebook.com/OldJapanLife/posts/pfbid046c9bDFCE4gm75hbG87d-kVQdTFJgvaMq4FAj6ktPYnpC4rTgo3AcnHA1LTzeyPzPI?comment_id=122256679187441&reply_comment_id=122674439145665 (дата обращения: 25.06.2023).
26. *Brownlee J.* This might be the first selfie in photographic history / J. Brownlee. – Текст: электронный // Fast Company: [сайт]. – URL: <https://www.fastcompany.com/3026832/this-might-be-the-first-selfie-in-photographic-history> (дата обращения: 26.06.2023).
27. *Woodward D.* Frank Sinatra's granddaughter on his selfies and style / D. Woodward. – Текст: электронный // AnOther: [сайт]. – URL: <https://www.anothermag.com/art-photography/8145/frank-sinatra-s-granddaughter-on-his-selfies-and-style> (дата обращения: 26.06.2023).
28. *Набокова Вера Евсеевна.* Фотоавтопортрет в зеркале. – Текст. Изображение: электронные // Госкаталог.рф: [сайт]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=26250813> (дата обращения: 27.06.2023).
29. *Finn J.* Stanley Kubrick's work through a different lens: New exhibition shows rare photos the cult director took of New York City in the 1940s when he was he was just 17, and it includes a VERY brooding selfie / J. Finn. – Текст: электронный // MailOnline: [сайт]. – URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5681013/Stanley-Kubrick-rare-photography-new-exhibit-shows-New-Yorks-1940s-gritty-candid-shots.html#comments> (дата обращения: 27.06.2023).
30. *Michaud C.* Warhol bought for \$1,600 could fetch \$30 million / C. Michaud. – Текст: электронный // Reuters: [сайт]. – URL: <https://www.reuters.com/article/us-art-auction-warhol-idUSTRE73734Q20110408> (дата обращения: 27.06.2023).
31. *Andy Warhol* (1928–1987) Self-Portrait. – Текст: электронный // Christie's: [сайт]. – URL: https://www.christies.com/lot/lot-5437839?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=5437839 (дата обращения: 27.06.2023).
32. The Beatles Антология / Д. Леннон, Д. Харрисон, П. Маккартни, Р. Старр. – Москва: Росмэн, 2002. – 368 с. – ISBN: 5-353-00285-7 – Текст: непосредственный.
33. George Harrison Taj Mahal self-portrait, 1966. – Текст: электронный // Flickr: [сайт]. – URL: <https://www.flickr.com/photos/euronews/32327729862> (дата обращения: 28.06.2023).
34. Global camera lens market: growth, trends, and forecasts (2019–2024). – Текст: электронный // Business Wire: [сайт]. – URL: <https://www.businesswire.com/news/home/20190726005268/en/Global-Camera-Lens-Market-Growth-Trends-and-Forecasts-2019-2024---ResearchAndMarkets.com> (дата обращения: 28.06.2023).
35. Gemini-Titan (GT)-12 - Earth sky - Extravehicular activity (EVA) – Outer space, Nasa ID: S66-62926. – Текст. Изображение: электронные // NASA Image and Video Library: [сайт]. – URL: <https://images.nasa.gov/details-S66-62926> (дата обращения: 28.06.2023).
36. *Johnson J.* Photo Sharing 1.0 | Up close. How Polaroid cofounder Edwin Land created an instant sensation. / J. Johnson. – Текст: электронный // New England: [сайт]. – URL: <https://newengland.com/yankee/magazine/photo-sharing-1-0-up-close/> (дата обращения: 29.06.2023).
37. *Asto J.C.* Before sexting, there was Polaroid / J. C. Asto. – Текст: электронный // ThePhoblographer: [сайт]. – URL: <https://www.thephoblographer.com/2019/07/08/polaroid-as-a-popular-medium-for-fine-art-nude-photography-today-nsfw/> (дата обращения: 29.06.2023).
38. Self-portrait with Polaroid, c.1970. Francis Bacon. – Текст: электронный // Artimage: [сайт]. – URL: <https://www.artimage.org.uk/3280/francis-bacon/self-portrait-with-polaro-d--c-1970> (дата обращения: 29.06.2023).
39. *Pan L.* Aestheticizing public space: street visual politics in East Asian cities / L. Pan. – Чикаго: Intellect Books, 2015. – 276 с. – ISBN 9781783204533 – Текст: непосредственный.
40. *Laura M.* 10. Purikura: expressive energy in female self-photography / M. Laura. – Текст: электронный // Introducing Japanese Popular Culture. – Абингдон, Нью-Йорк: Routledge, 2018. – ISBN 978-1-315-72376-1
41. *Edwards E.* Photographs objects histories: on the materiality of images / E. Edwards, J. Hart. – Лондон, Нью-Йорк: Routledge, 2004. – 240 с. – ISBN 1134523564, 9781134523566 – Текст: электронный.

42. First mobile videophone introduced. – Текст: электронный // CNN: [сайт]. – URL: <http://edition.cnn.com/TECH/ptech/9905/18/japan.phonetv/> (дата обращения: 30.06.2023).
43. List of most-retweeted tweets. – Текст: электронный // Wikipedia: [сайт]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most-retweeted_tweets (дата обращения: 30.06.2023).
44. *Kervran P.* La comtesse de Castiglione, beauté insolente et photographe secrète de sa vie (1837–1899) / P. Kervran. – Текст: электронный // Radiofrance: [сайт]. – URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/la-comtesse-de-castiglione-beaute-insolente-et-photographe-secrete-de-sa-vie-1837-1899-5038930> (дата обращения: 01.07.2023).
45. The proper length for little girls' skirts at various ages. – Текст: непосредственный // Harper's Bazar. – 1868.
46. *Gordigiani M.* Portrait of Virginia Oldoini, Countess of Castiglione, 1862 / M. Gordigiani – Текст. Изображение: электронные // Wikimedia Commons: [сайт]. – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Contessa_di_Castiglione.jpg (дата обращения: 01.07.2023).
47. *Losse K.* The Return of the selfie / K. Losse. – Текст: электронный // The New Yorker: [сайт]. – URL: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/the-return-of-the-selfie> (дата обращения: 01.07.2023).
48. Company timeline. – Текст: электронный // Facebook (запрещён на территории РФ): [сайт]. – URL: <https://web.archive.org/web/20080228004941/http://www.facebook.com/press/info.php?timeline> (дата обращения: 02.07.2023).
49. Origin of the word "facebook"?. – Текст: электронный // Quora: [сайт]. – URL: <https://english.stackexchange.com/questions/250445/origin-of-the-word-facebook> (дата обращения: 02.07.2023).
50. UH Hilo registrar announces new student directory. – Текст: электронный // University of Hawai`i at Hilo: [сайт]. – URL: <http://web.archive.org/web/20090918002420/https://hilo.hawaii.edu/news/press/release/115> (дата обращения: 02.07.2023).
51. Hundreds register for new facebook website. – Текст: электронный // The Harvard Crimson: [сайт]. – URL: <https://www.thecrimson.com/article/2004/2/9/hundreds-register-for-new-facebook-website/> (дата обращения: 02.07.2023).
52. *Knapp L., Fenske S.* Class of 2001 directory / L. Knapp, S. Fenske. – Текст. Изображение: электронные // The College of Wooster: [сайт]. – URL: https://issuu.com/woosteralumni/docs/new_student_directory_19971998 (дата обращения: 02.07.2023).
77. E130.00034 - Brownie (original model). – Текст: электронный // George Eastman House: [сайт]. – URL: https://web.archive.org/web/20160402115610/http://www.geh.org:80/fm/Brownie/htmlsrc/me13000034_ful.html (дата обращения: 05.07.2023).
53. *Nathan H.* lip, 2002 / H. Nathan. – Изображение: электронное // University of New England: [сайт]. – URL: <http://mcs.une.edu.au/nhope/lip.jpg> (дата обращения: 21.06.2023)
54. *Cornelius R.* Фотоавтопортрет в зеркале, 1839: даггеротип; 9х6,9 см. / R. Cornelius. – США: Библиотека Конгресса. – Изображение: непосредственное: электронное: отсканированная цветная обрабатываемая плёнка с позитивным снимком даггеротипа // Library of Congress, Prints & Photographs Online Catalog: [сайт]. – URL: <https://tile.loc.gov/storage-services/master/pnp/cph/3g00000/3g05000/3g050001u.tif>
55. Неизвестная женщина: возможно её зовут Алиса. Фотоавтопортрет в зеркале, приблизительно 1900: стеклянный негатив; 10,2х12,7 см. – Частная коллекция. – Изображение: непосредственное: электронное: отсканировано с оригинального стеклянного негатива + Текст: электронный // Shorpy: [сайт]. – URL: <https://www.shorpy.com/pode/5829> (дата обращения: 24.06.2023).
56. *Вурон J.* Фотоавтопортрет, 1909: желатиносеребряный отпечаток; 34,3х26,7 см. / J. Вурон. – США: Музей города Нью-Йорк. – Текст: непосредственный: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // Museum of the City of New York: [сайт]. – URL: [https://collections.mcny.org/Collection/\[Joseph-Byron,-Self-Portrait,-1909.-2F3XC58USZDK.html](https://collections.mcny.org/Collection/[Joseph-Byron,-Self-Portrait,-1909.-2F3XC58USZDK.html) (дата обращения: 24.06.2023).
57. *Каменская О.* Фотоавтопортрет в зеркале, 1912 / О. Каменская. – Россия: Семейный альбом Каменских. – Изображение: непосредственное: электронное // Livejournal: <https://humus.livejournal.com/3235237.html> [сайт]. – URL: https://img-fotki.yandex.ru/get/6440/97833783.1d1/0_9eb0c_473ae22_XXXL.jpg (дата обращения: 24.06.2023).
58. *Романова А. Н.* Фотоавтопортрет в зеркале, 1914 / А. Н. Романова // Мельниченко Н. Дневниковые записи Великих княжон Ольги, Марии, Татьяны, Анастасии и их письма к отцу Императору Николаю II (1914–1917) / Н. Мельниченко. – Москва: Libra Press, 2016. – 395 с. – URL: https://drive.google.com/file/d/0B8t5Zd4owkXBbGfFoX1Nvai1WWkU/view?pli=1&resourcekey=0-ulQc_eAa8gGs8qhax5uqdg – С. 66 (дата обращения: 25.06.2023). – Текст. Изображение: электронные.
59. Неустановленная японская пара. Фотоавтопортрет в зеркале, примерно с 1926 по 1936: стеклянный негатив; 8х8 см. – Изображение: непосредственное: электронное: отсканировано с оригинального стеклянного негатива // Old Japan: [сайт]. – URL: <http://web.archive.org/web/20220520012455/https://i1.wp.com/oldjapan.life/wp-content/uploads/2021/10/2019-10-25-0003-scaled.jpg?fit=2368%2C2560&ssl=1> (дата обращения: 27.06.2023).
60. Вид сбоку как Joe Byron, Pirie MacDonald, Ben Falk и др. снимают автопортрет, 1920: желатиносеребряный отпечаток прикреплённый к листу бумаги; 19,1х26,7 см. – США: Музей города Нью-Йорк. – Текст. Изображение: непосредственные: электронные // Museum of the City of New York: [сайт]. – URL: https://collections.mcny.org/CS.aspx?VP3=SearchResult&IID=2F3XC58B7Q_U (дата обращения: 27.06.2023).
61. *Вурон J., Falk B.* Коллективный автопортрет с Joe Вурон, Pirie MacDonald, Ben Falk и др., 1920: желатиносеребряный отпечаток; 26,7х24,8 см. / J. Вурон, B. Falk. – США: Музей города Нью-Йорка. – Изображение: непосредственное: электронное // Museum of the City of New York:

ИЗОБРАЖЕНИЯ

- [сайт]. – URL: https://collections.mcny.org/CS.aspx?VP3=SearchResult&IID=2F3XC58B7D_B (дата обращения: 27.06.2023).
62. *Синатра Ф.* Фотоавтопортрет в зеркале, 1938 / Ф. Синатра. – США: Архивы семьи Синатра. – Изображение: непосредственное // Erlinger A., Morgan R. Sinatra / A. Erlinger, R. Morgan. – UK, Woodbridge: ACC Publishing Group, 2015. – 400 с. – Изображение. Текст: непосредственные.
63. *Набокова В.Е.* Фотоавтопортрет в зеркале, начало 1930-х гг.: отпечаток на фотобумаге; 12,6x8,8 см. / В.Е. Набокова. – Россия: Музей В.В. Набокова Управления экспозиций и коллекций Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования "Санкт-Петербургский государственный университет". – Изображение: непосредственное: электронное // Госкаталог.рф: [сайт]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=26250813> (дата обращения: 27.06.2023).
64. *Кубрик С.* Фотоавтопортрет в зеркале, в период 1945–1950 гг. / С. Кубрик. – США: Музей города Нью-Йорка. – Изображение: непосредственное.
65. *Warhol A.* Self-Portrait, 1963–1964: холст, акриловая краска, краска для шелкографии; 101,6x81,3 см. / A. Warhol. – Изображение: непосредственное: электронное // Christie's: [сайт]. – URL: https://www.christies.com/lot/lot-5437839?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=5437839 (дата обращения: 27.06.2023).
66. *Harrison G.* Фотоавтопортрет на фоне Тадж-Махала, Индия, 1966 / G. Harrison. – США: Семья Харрисонов. – URL: http://www.rokumentti.com/2011/images/press/Harrison_credit_George_Harrison_c_Harrison_Family.jpg (дата обращения: 27.06.2023). – Изображение: непосредственное: электронное.
67. *Aldrin B.* GT-12 - Earth Sky - EVA - Outer Space, Nasa ID: S66-62926, 1966: фотография / B. Aldrin. – США: НАСА. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // NASA Image and Video Library: [сайт]. – URL: <https://images.nasa.gov/details-S66-62926> (дата обращения: 28.06.2023).
68. *Bacon F.* Self-portrait with Polaroid, где-то 1970: фотография / Bacon F. – Великобритания: The Estate of Francis Bacon. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // Artimage: [сайт]. – URL: <https://www.artimage.org.uk/3280/francis-bacon/self-portrait-with-polaro-d--c-1970> (дата обращения: 29.06.2023).
69. *Warhol A.* Автопортрет с камерой Polaroid, 1979: фотография / A. Warhol. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // Chase Jarvis Photography: [сайт]. – URL: <https://www.chasejarvis.com/blog/many-photographers-one-subject-portraits-andy-warhol/andy-warhol-self-portrait-with-polaroid-camera-c-19791/> (дата обращения: 29.06.2023).
70. *Haring K.* Self-portrait, 1980–1981: фотография / K. Haring. – США: de Young Museum. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // Artsy: [сайт]. – URL: <https://www.artsy.net/artwork/keith-haring-keith-haring-self-portrait> (дата обращения: 29.06.2023).
71. *Adler B.* Purikura Booth 2, 2007: фотография; 659×960 px. / B. Adler. – Public Domain. – Изображение: электронное // Wikimedia Commons: [сайт]. – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Purikura_Booth_2.JPG?uselang=en#Licensing (дата обращения: 30.06.2023).
72. *Adler B.* Purikura Pen-Sensitive Screen, 2007: фотография; 699×919 px. / B. Adler. – Public Domain. – Изображение: электронное // Wikimedia Commons: [сайт]. – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Purikura_Pen-Sensitive_Screen.JPG (дата обращения: 30.06.2023).
73. *DeGeneres E.* If only Bradley's arm was longer. Best photo ever. #oscars, 2014 / E. DeGeneres. – Текст: Изображение: электронные // Twitter: [сайт]. – URL: <https://twitter.com/theellenshow/status/44032224407314432> (дата обращения: 30.06.2023).
74. *Pierson P. L.* Portrait de la comtesse de Castiglione, assise sur une table, le visage en partie coupé Pierson Pierre Louis. 1865–1867: фотография; 35x27 см. / P.L. Pierson. – Париж: Musee d'Orsay – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // L'Agence Photo RMN Grand Palais: [сайт]. – URL: https://www.photo.rmn.fr/archive/93-002489-2C6NU0HB74_X.html (дата обращения: 01.07.2023).
75. *Pierson P. L.* [Album page with ten photographs of La Comtesse mounted recto and verso], Accession Number: 1975.548.267, 1861–1867: альбуминовый серебряный отпечаток со стеклянного негатива; 10,8x8,6 см. / P. L. Pierson. – Нью-Йорк: Метрополитен-музей. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // The Met: [сайт]. – URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684336> (дата обращения: 01.07.2023).
76. *Gordigiani M.* Портрет Вирджинии Ольдоини, графиня ди Кастильоне, 1862: холст, масло; 115x90 см. / M. Gordigiani. – Франция: музей Феша. – Текст: электронный + Изображение: непосредственное: электронное // L'Agence Photo RMN Grand Palais: [сайт]. – <https://www.photo.rmn.fr/archive/99-021491-2C6NU0X44PPU.html> (дата обращения: 01.07.2023).



Драматизация реальности в документальном фильме о ледовом походе «Сибирякова»



Александров Е.В., eale@yandex.ru, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Музея землеведения МГУ имени М.В. Ломоносова, ORCID: 0000-0002-7726-1466, Россия

Аннотация

В 1933 г. на экраны страны вышел фильм «Два океана» одного из ведущих советских документалистов Владимира Шнейдерова, рассказывающий о первом в истории проходе по Северному морскому пути с запада на восток за одну навигацию, осуществлённом ледокольным пароходом «Александр Сибиряков». Продолжая традицию документирования арктических экспедиций, режиссёр сделал значительный вклад в развитие киноязыка, создав одну из первых звуковых картин на хроникальном материале. В то же время, как в каждом произведении переходного периода интересны не только очевидные успехи, но и поиск новых приёмов съёмки в связи с совершенствованием кинотехнологий. В статье рассмотрен процесс прогрессирующего смещения баланса в применении приёмов освещения событий в сторону пропаганды, на многие годы определившего специфику воздействия средствами массовой коммуникации на советского зрителя. Сопоставление структурного анализа содержания фильма и литературных источников свидетелей события поможет выявить новые тенденции в отображении фактов истории, появившиеся у документальных кинематографистов в поставангардный период.

DRAMATIZATION OF REALITY IN A DOCUMENTARY ABOUT THE ICE CAMPAIGN "SIBIRYAKOV"

E. Aleksandrov, Ph.D in History of Arts, eale@yandex.ru Associate Professor, Leading Researcher The Earth Science Museum at Lomonosov Moscow State University, Russia.

Abstract

In 1933, the film "Two Oceans" by one of the leading Soviet documentary filmmakers Vladimir Shneiderov was released on the screens of the country, telling about the first ever passage along the Northern Sea Route from west to east in one navigation, carried out by the icebreaker "Alexander Sibiryakov". Continuing the tradition of documenting Arctic expeditions, the director made a significant contribution to the development of film language by creating one of the first sound films based on chronicle material. At the same time, as in every work of the transitional period, not only obvious successes are interesting, but also the search for new shooting techniques in connection with the improvement of film technologies. The article considers the process of a progressive shift in the balance in the application of methods of covering events in the direction of propaganda,

Ключевые слова: полярный поход 1932 г., комплексный анализ содержания, звуковой документальный фильм, «Сибиряков», Шнейдеров.

which for many years determined the specifics of the impact of mass media on the Soviet audience. Comparison of the structural analysis of the content of the film and the literary sources of witnesses of the event will help to identify new trends in displaying the facts of history that appeared among documentary filmmakers in the post-avant-garde period.

Keywords: sound film, polar campaign of 1932, “Sibiriyakov”, Shneiderov, complex content analysis

■ Введение

Существует значительное число неизменных факторов, облегчающих структурный анализ фильма «Два океана».

Совершенно точно известен хронотоп происшествия (продолжительность и маршрут рейса) ледокольного парохода «Александр Сибиряков», отображению которого посвящён фильм: на карте путь от причала города Архангельск показан до Берингова пролива, с 28 июля по 1 октября 1932 г. Длительность фильма составляет 58 минут 50 секунд. Для удобства анализа в дальнейшем можно оперировать двумя цифрами: 2 месяца (60 дней) и 1 час (6 частей по 10 минут). Эта простая арифметика будет использоваться в дальнейшем при анализе соответствия времени фильма и путешествия, документированию которого он посвящён. Перед кинематографистами, вынужденными работать при неизбежном лимите времени, изначально отведённого на демонстрацию фильма, особенно остро стоит проблема отбора событий, продолжительности их съёмки и смонтированных на её основе эпизодов.

В данном случае известно, что в распоряжении оператора было 10 тысяч метров негативной плёнки. Можно предположить, что оператору, пришлось учитывать дефицит плёнки, возможности которой к тому же плохо соответствовали условиям съёмки в Арктике [Трояновский, с. 31].

Вполне определённо были поставлены (и должны были быть выполнены) задачи, стоявшие перед руководителями экспедиции и создателями фильма: победоносно осуществить небывалый ранее проход Северным морским путём с запада на восток за одну навигацию и выпустить агитационно-пропагандистскую картину, запечатлевшую этот подвиг [Шмидт].

Во вступительных титрах перечислены создатели фильма: автор и режиссёр Владимир Шнейдеров, ассистент режиссёра Яков Купер, оператор Марк Трояновский. Научный консультант – начальник экспедиции О.Ю. Шмидт. Этим людям в дальнейшем будет уделено много внимания, но не малый интерес представляет и рассмотрение сведений о второстепенных персонажах последующих титров, во многом определивших специфику фильма.

Отдельный титр отведён «системе записи звука – «тагафон». В те годы на начальном этапе звукового кино в России существовали две системы – А. Шорина и П. Тагера. В фильме отдано предпочтение изобретению второго инженера. Но если Дзига Вертов в «Симфонии

Донбасса» всё же использовал шоринскую систему для записи звука в полевых условиях, то кинематографисты «Двух океанов» экспериментировать с не очень совершенной громоздкой аппаратурой в полярной экспедиции (судя по проведённому в дальнейшем анализу фильма) не стали, хотя постарались создать видимость синхронной записи звука. И в фильме, и в воспоминаниях, режиссёр умолчал о такой имитации. Напротив, в одном из начальных титров сообщается: «звуковое кино дало нам возможность показать замечательное путешествие. Картина снималась в пути. Мы ставили аппараты на баке, в кубрике, кают-компании – часто те, кого мы снимали, не знали об этом» [Шнейдеров 1933].

Фильм вышел на экраны звуковым, хотя дикторский текст, музыку, шумы и даже «синхроны» отдельных эпизодов, очевидно, записывали позднее в павильоне московской киностудии на стационарной технике. Как на самом деле происходила съёмка в экспедиции, станет предметом дальнейшего рассмотрения (в 1930-е гг. в СССР существовало мало кинотеатров, оборудованных звуковыми проекторами. В большинстве залов зрители по-прежнему смотрели фильмы без звука или в сопровождении тапёров).

Непривычным и непонятным для зрителя 1930-х гг. (звуковые фильмы пока ещё редкость) было содержание следующего титра: «текст от автора – Б. Лапин, исполнение – И. Залесский». Имеет смысл, хотя бы кратко, рассказать об этих людях, роль которых в документальном звуковом фильме значительна. Наиболее подходящая кандидатура для конкретизации личности диктора – Иван Алексеевич (Темерин) Залесский – актёр и отец, с 1929 г. и на протяжении многих лет, работавший во Всесоюзном комитете радиовещания и дававший уроки дикции начинающим комментаторам. Его голос зрители фильма будут слушать на протяжении всего фильма и ему будут обязаны значительной частью эмоций, которыми авторы фильма хотели обогатить изображение. В своей жизни актёр, видимо, эмоции не всегда умел сдерживать. В 1950 году он был осужден (и реабилитирован в 1956 г.) по доносу коллеги за антисоветскую агитацию [Тремасов].

«Текст от автора» предполагает переработку для звукового исполнения режиссёрского сценария Владимира Шнейдерова, привлечённым литератором. Для этой роли подходят два Бориса Лапина, работавшие в те годы профессиональными киносценаристами. До конца не понятно, кому из них отдать предпочтение. Оба были поэтами,

путешественниками, литераторами. Борис Федорович прожил долгую жизнь в родном Иркутске, двадцать лет работал на студии кинохроники, был главным редактором журнала «Сибирь», написал много фантастических книг. И всё же более подходящей кандидатурой кажется москвич Борис Матвеевич Лапин, который вместе с Евгением Габриловичем представлял «центрифугистское» направление в поэтическом экспрессионизме. Будучи штурманским практикантом, посетил много морей, побывал в 1929 году на Чукотке и даже на советском острове Большой Диомид в Беринговом проливе, отделённом от американского Малого Диомиды четырьмя километрами. После путешествия по Памиру и Монголии написал также два киносценария. В 1941 году спецкор газеты «Красная звезда» в 36 лет погиб в окружении под Киевом [Авченко].

Это новость в зрительском восприятии документального фильма – когда автор начинает приобретать некую осязаемость. В данном случае восприятие бестелесного «демиурга» – режиссёра в какой-то мере «материализуется–замещается» с помощью двух сторонних для экспедиции людей – литератора и диктора.

Более независимо от личности автора–режиссёра ощущается очень с тех пор востребованное кинодокументалистами средство – музыкальное сопровождение – универсальный способ спасти отдельные эпизоды маловыразительной съёмки, придав им эмоциональную окраску (правда, не всегда уместную) и добавив многозначности. В роли первопроходца музыкальной экспрессии, как всегда, был Дзига Вертов, но использовать его новации в этом фильме выпало на долю эрудированному знатоку древнерусской литературы, музыковеду и композитору Сергею Алексеевичу Бугославскому, который в 1926–1930 годах был художественным руководителем Московского радио и музыкальным консультантом студии «Межрабпомфильм», на которой создавался фильм (рис. 1).

Твёрдая рука режиссёра А.В. Шнейдерова, стремящегося к абсолютному контролю за созданием произведения, чувствуется на протяжении всего фильма. Так он ведёт себя на корабле, судя по воспоминаниям вездесущих коллег–журналистов и по его собственным днев-

никовым записям. Во всяком случае, в глазах некоторых исследователей его творчества он предстаёт сторонником «жёсткого сценария» в этом фильме, и в теоретических высказываниях, и в последующей позиции в роли руководителя Объединения географически фильмов (Кинопутешественников) на киностудии Моснаучфильм. [Головнев, с. 147–148]

Другое дело, что декларирование приоритета сценарных установок на практике далеко не всегда помогает «исправить» реальность. Особенно плохо совпадают с намерениями режиссёра поступки людей при виде кинематографистов, нацеливающих на них таинственный ящик на треноге. В дневнике, описывающем опыт работы над предыдущими экспедиционными фильмами, Шнейдеров рассказывает об особых трудностях и хитростях, связанных со съёмкой местного населения [Шнейдеров 1952].

В какой-то степени справедливо противопоставлять режиссёра фильма Владимира Адольфовича Шнейдерова импульсивному и не предсказуемому Дзиге Вертову – непримиримому борцу с «подделкой под жизнь» [Вертов, с. 43]. По-видимому, организаторские способности и опытность путешественника сблизили Шнейдерова с Отто Юльевичем Шмидтом в советско-германской Памирской экспедиции, в которой они познакомились в 1928 г., и после которой последовало предложение кинематографисту участвовать в полярной экспедиции.

Вместе с оператором-хроникером Ильей Толчаном, с которым они работали над успешным фильмом «Памир. Подножие смерти», режиссёром будет снято ещё несколько документальных фильмов в странах Аравийского полуострова. Перед полярной экспедицией Шнейдеров успевает снова вернуться в горы на Тянь-Шань и создать звуковой фильм «На высоте 4500». И хотя такое название не обещает отхода от привычного документального жанра, фильм, снятый оператором игровых фильмов Мстиславом Котельниковым, стал наглядным примером типичного для переходного периода не очень органичного сочетания хроникальных и игровых эпизодов. Опыт, приобретённый в работе с игровыми эпизодами, укрепил интерес режиссёра к постановочным



Рис. 1. Впрытк 4 фото: И.А. Залесский, Б.Ф. Лапин, Б.М. Лапин, С.А. Бугославский

приёмам, проявившийся в ближайшей работе на борту «Сибирякова». По возвращении с севера у Шнейдерова будет достаточно успешный период работы в игровом кинематографе. Начавшаяся война, как и многих «игровиков», заставила заняться производством инструктивных и учебных фильмов. После её окончания режиссёр вернётся к своему юношескому увлечению, возглавит руководство направлением экспедиционных фильмов и останется в памяти зрителей «кинопутешественником».

Нужно отдать должное В.А. Шнейдерову в умении выбирать кинооператоров, наилучшим образом подходящих для решения предстоящей задачи.

Прославленному в дальнейшем лучшему полярному оператору Марку Антоновичу Трояновскому в это время 25 лет и у него за плечами только два фильма (*Марк Антонович Трояновский (1907–1967) – советский оператор, кинорежиссёр, сценарист, автор 153-х фильмов. Фронтовой кинооператор во время Великой Отечественной войны. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1965), лауреат двух Сталинских премий (1947, 1948). [Титова, с.195]*) Но поход на «Сибирякове» стал для него не только удачным профессиональным экзаменом, но и стартом для будущей самостоятельной авторской работы в самых известных полярных экспедициях. И что не менее важно для работы в экспедиционных условиях, Трояновский заслужил всеобщее признание корабельного сообщества «Сибирякова». О нём очень добро отзываются в своих дневниках и журналисты, и исследователи. В последствии О.Ю. Шмидт будет приглашать оператора участвовать во всех организованных им полярных экспедициях.

К сожалению, о третьем члене кинематографической группы – ассистенте режиссёра Якове Купере удалось найти мало сведений. Известно, что ассистентом режиссёра он был не только в нескольких фильмах Шнейдерова, но и у Всеволода Пудовкина. С конца 1940-х гг. работал на Свердловской студии кинохроники [Кино-Театр.РУ].

Конечно, всеобщим центром внимания являлся инициатор и руководитель похода О.Ю. Шмидт. Во всех трудных ситуациях окончательное слово за ним и его решение безоговорочно принимается всеми. При этом абсолютная диктатура осуществляется в сдержанной интеллигентной манере, на основе взвешенного анализа мнений. Это идеальный вождь, пользующийся авторитетом и всеобщим обожанием, и его самые неожиданные предложения выполняются с энтузиазмом. Такое отношение к главе экспедиции не является лишь позицией режиссёра фильма. Авторитет Отто Юльевича даже среди опытных полярников в те годы непререкаем. В 1932 году на борту «Сибирякова» лишь самые опытные и прозорливые люди могли допустить хоть долю сомнения в действиях командира.

Разве что «духи» из трюма парохода, на плечи которых ложилась самая тяжёлая работа по жизнеобеспечению корабля. Но и их мнения, и их чёрные лики, в этом фильме, как и в других кинодокументах всего периода, когда морские путешествия осуществлялись благодаря ка-

торжной работе кочегаров, за редким исключением так и не становились предметом внимания. Как и все члены судового экипажа, они вверяли свою судьбу высившемуся на капитанском мостике (а в особо трудные моменты часами простаивающему в дозорной бочке на мачте) их абсолютному авторитету – представителю известной династии моряков-поморов капитану Владимиру Ивановичу Воронину (1890–1952). Вряд ли у кого-либо из полярных капитанов в те годы был такой богатый опыт вождения кораблей в арктических морях, но и для него решения О.Ю. Шмидта были окончательными.

Кроме Шмидта и капитана корабля все остальные, действующие в фильме персонажи, безымянны. Не акцентируется их роль и на протяжении всего фильма, хотя они принимают самое действенное участие в главной сюжетной интриге, разворачивающейся на протяжении всего произведения: сумеет ли корабль не только преодолеть противостояние арктических льдов, но и уложиться в отведённое время. Во вступительном титре написано: «Сибиряковцы – это стало нарицательным именем». Следовательно – обобщённым. И зачем тогда их как-то выделять? Безымянными, хотя и мастерски снятыми портретами мелькают на протяжении фильма штурманы, механики, журналисты, исследователи, матросы.

На самом деле ответственные решения в экспедиции принимаются триумвиратом, и не обозначаемое нигде в фильме звено – лишь однажды мелькнувший в одном из кадров – профессор Владимир Юльевич Визе, отвечавший за научную часть работы. Это о нём скажет академик Л. С. Берг: – «В Советском Союзе нет и не было учёного, который бы внёс столь значительный вклад в изучение Арктики...» [Лях].

Первая (благополучная) половина пути.

Почти до середины экспедиции в фильме не происходит ничего, предвещающего экстремальные события второй части.

Сразу после титров идёт вступительный эпизод, посвящённый прощанию с Архангельском. Очень точный выверенный монтаж, чередующий планы празднично украшенного корабля и ликующей толпы на берегу. Даже мальчишки на пристани сидят аккуратно, как положено. Чувствуется заслуга не столько мастерства оператора, сколько очень основательной подготовительной режиссёрской работы. Кончается эпизод коротким выстулением О.Ю. Шмидта, кажущегося сдержанным на фоне предшествующего возбуждённого голоса диктора. Дальние планы снимают вопросы о синхронности – на таком расстоянии движения губ говорящего не видны. В целом продуманная организация события подтверждает свидетельство журналиста, иронизирующего над суетой В. Шнейдерова, старавшегося подготовить торжество для съёмки [Громов, с. 52].

За кадром остаются нервная обстановка, неизбежная предотъездная суета, неразбериха, погрузка свиней и коров, смешные и серьёзные неурядицы. Нарушается

график – выход откладывается на несколько суток, что в полярных походах очень опасно. Действуют «непредсказуемые факторы»: состояние судна оказывается не совсем приспособленным для поставленной задачи, к тому же, не успевает прилететь столь необходимый для ледовой разведки самолёт, что в дальнейшем станет одной из причин череды осложнений. Поведение арктических льдов настолько изменчиво и настолько опасно, что благополучный результат представляется далеко не гарантированным.

Рассчитывая на благополучное плавание, руководители шли на определённый риск. Только в силу указаний на проходимость льдов летом 1932 года у «Сибирякова» была надежда преодолеть всю протяжённость северного морского пути – от Новой Земли до Новосибирских островов за один сезон. В противном случае за решение этой проблемы должно было бы взяться другое судно, более пригодное для полярного плавания [Визе].

Реальные события, с помощью которых можно было бы выстроить убедительную завязку интриги, приведшую к последующим катастрофам, и которые помогли бы держать зрителя в напряжении, либо не снимаются, либо в окончательный монтаж фильма не включаются. Взамен диктор рассказывает о предстоящих задачах, о необходимости для страны Северного морского пути, о предыдущих попытках решить задачу. Речь и музыка звучат на фоне сменяющих друг друга эпизодов относительно спокойного плавания. Самое большое впечатление оставляет использующий подручные материалы импровизированный джаз-банд. Один из моряков приплясывает и распевает злободневные частушки. Эта мастерски подготовленная и проведенная съёмка позволяет избежать заметной асинхронности, когда позже в студийных условиях будет проводиться озвучивание. Из воспоминаний ироничных журналистов известно, что кинематографисты часто просили попутчиков принимать «правильные позы», а главным заводилой – певцом и плясуном палубных сценок, был художник Федор Решетников (*Решетников Фёдор Павлович (1906–1988). Известный советский, российский художник-живописец, график. Народный художник СССР (1974). Автор популярной картины «Опять двойка»*).

Всегда остаётся вопрос, планировалась ли съёмка тех или иных эпизодов, или они не были включены в окончательную версию по техническим причинам и сценарным соображениям. В дневниковой книге режиссёра описываются некоторые интересные ему самому и важные для истории похода встречи и события, либо совсем отсутствующие в фильме, либо представленные очень кратко и мельком [Шнейдеров, 1933].

Первым препятствием для кораблей на пути в Карское море является Новая Земля. В этот раз был выбран северный проход через пролив Маточкин Шар, в некоторых местах не уступающий живописностью норвежским фьордам. Диктор его называет, но сколько-нибудь выразительных кадров на экране не появляется.

Хотя звучат фразы диктора о важности полярных станций, видимо, оставшиеся от режиссёрского замысла, но из фильма выпадает посещение самой крупной старейшей полярной станции на острове Диксон (*Остров Диксона – место свидания всех полярных капитанов и будущий крупный арктический порт. В первые годы третьей пятилетки остров превратится в большой благоустроенный центр – опорную базу для обслуживания всего западного участка северного пути [Дьяконов]*). Не показана погрузка угля с норвежского судна, в которой участвуют наравне с матросами журналисты и исследователи. За исключением одного кадра из фильма полностью выпала постоянно идущая на борту корабля на протяжении всего рейса исследовательская работа, имеющая и самостоятельную ценность и обеспечивающая благополучие плавания в мало изученных морях.

Пожалуй, самый важный эпизод в первой половине фильма – встреча с экспедицией на архипелаге Северная Земля. Четыре полярника во главе с Георгием Алексеевичем Ушаковым – выдающимся исследователем и организатором, посвятившем свою жизнь Арктике и завещавшем похоронить его прах на острове Домашний, два года прожили на этом острове. На собаках, лодках и пешком они обследовали и нанесли на карту до них не изученный северный архипелаг. А другой известный полярник Николай Николаевич Урванцев, которого справедливо называют «открывателем» Норильска, в этой экспедиции составил геологическую карту островов.

Вероятно, кинематографисты не успели вовремя снять встречу. В результате на экране получился не очень логичный, но по-голливудски снятый под «параллельный монтаж» эпизод. Сначала зритель оказывается на полярной станции с собаками и медвежьими шкурами, затем видит стоящих на берегу во весь рост трёх полярников с биноклями, хватающих ружья и палящих вверх. Из палатки выскакивает четвёртый полярник, и все вместе сталкивают в воду шлюпку. Через спины стоящих на борту корабля моряков издали видно приближение судёнышка, но уже с мотором. Происходит одна из наиболее ярких в фильме, пятнадцатисекундная сцена, вполне правдоподобно передающая эмоциональность встречи, которую свидетели в своих воспоминаниях будут называть «великим лобзанием» [Семенов].

Но в целом эпизод, отражающий важнейшее открытие Арктики в 1930-х гг., в фильме выглядит бутафорским. Гораздо точнее оказался глаз фотографа экспедиции Петра Карловича Новицкого, начавшего работать кинооператором ещё в дореволюционные годы (рис. 2).

Как вспоминает В.Ю. Визе, приём инсценировок В.А. Шнейдеров широко применял в течение всей экспедиции, стараясь каждого «сибиряковца» превратить в актёра, создавая именно таким образом экспедиционный фильм. Действительные события – «с природы», не нравились режиссёру. В результате, некоторые полярники за время экспедиции освоили в совершенстве искусство позирования [Визе 1946].



Рис. 2. Вместе: Кадр из фильма: Полярники на о. Домашний и Фото П. Новицкого: Н.Н. Урванцев и Г.А. Ушаков.

Важнейшие события встречи с зимовщиками Северной Земли и первый в истории проход корабля севернее архипелага (второй раз пройти таким же путём удастся лишь 63 года спустя, в 1995 году) диктору пришлось комментировать, используя маловыразительную мультипликационную схему.

Завершается первая половина фильма встречей «Сибирякова» с айсбергами и тяжёлыми льдами. В реальности на этом этапе впервые пришлось помогать судну отвоёвывать у пространства каждый метр, используя авральный труд всех полярников, включая подрывные работы, расталкивание баграми разбитых взрывами льдин. Уже на этом этапе случилась первая серьёзная авария, когда была обломана одна из лопастей винта. Но в фильме эти две недели тяжёлой, но «киногеничной» совместной работы во всей красе будут перенесены во вторую часть.

Когда корабль, наконец, вышел на чистую воду, надеясь обогнуть с севера Новосибирские острова, полярные льды снова преградили путь и не пустили его на восток. Пришлось отказаться от попытки пройти новым путём и выбрать традиционный путь южнее, через пролив Дмитрия Лаптева.

Несмотря на все трудности, на этом переходе были развёрнуты крупные научные работы. Участники экспедиции спешили использовать каждый удобный случай для научных исследований. Определялись глубины, брались пробы воды, измерялась температура разных слоёв моря, изучались течения. Конечно, работа исследователей не самый выигрышный для кино объект. Но в результате первая половина морского похода, преимущественно посвящённая научным исследованиям, практически выпала из внимания зрителей.

Вторая (драматическая) половина пути.

В ночь с 26 на 27 августа «Сибиряков» вошел в устье Лены. Эпизод посещения другой полярной станции – Тикси сделан более обстоятельно и не выглядит искусственным. Видимо, времени на съёмку было достаточно, да и после месяца корабельной жизни, полярники, оказавшиеся на суше, и без подсказок кинематографистов ведут себя раскованно, привыкнув за первый месяц к вездесущей камере. О.Ю. Шмидт таскает кирпичи и фотографируется с оленем. И даже за компанию с начальником экспедиции в кадр попадает В.Ю. Визе (рис. 3).



Рис. 3. Кадр из фильма: О.Ю. Шмидт и В.Ю. Визе на лодке

Но на этом, умиротворяющем эпизоде, спокойная жизнь экспедиции заканчивается, и фильм переходит в заключительную экспрессивную фазу. У «Сибирякова» начинается самая трудная часть ледового пути.

Так как опасный пролив Дмитрия Лаптева оказывается свободен ото льдов, начальник экспедиции принимает решение помочь двум колёсным пароходам, постройки XIX века. Жаль, что в фильм не попали кадры этой буксировки. Речным судёнышкам нелегко пришлось в бурных водах пролива, и выглядели они не

столь жизнерадостно, как в игровом фильме 1938 г. «Волга-Волга».

Добравшись до Колымы, экспедиция встретилась с большим караваном судов, следовавших из Владивостока за ледорезом «Литке». Произошла встреча, запечатлённая фотографом экспедиции (рис. 4).



Рис. 4. Н.И. Евгенов, В.Ю. Визе, А.Ф. Лактионов. О.Ю. Шмидт. Фото П.К. Новицкого

Руководил встречной экспедицией Николай Иванович Евгенов. Его суда с трудом прошли по трассе Чукотского моря. Стало ясно, что впереди «Сибирякова» ждут серьёзные испытания.

Сентябрь стал для экспедиции очень тяжёлым. Перенеся первые съёмки борьбы со льдом из первой половины похода во вторую часть, режиссёр сконцентрировал в ней все три экспрессивные эпизода, идущие один за другим – по нарастающей.

Чистая вода сменяется кадрами всё более плотных льдов. На мостике нервно прохаживается капитан. Корабль останавливается, тревожная музыка затихает, пугающий голос диктора: «Дальше не пройти! Торосы давят на корабль!». Подготовка зрителя к грядущим испытаниям усиливается серией интертитров: – «На восток, к берегам Чукотки постепенно увеличивается лед... Дорог каждый час! Надо торопиться!». И буквами во весь кадр: «Что Делать?»

Съёмка со льда стоящего парохода. Но мостике пантомима капитана Воронина, объясняющего серьёзность положения Шмидту. Диктор: «Аврал!» Значит, все человеческие силы должны быть брошены на работу!. Люди с баграми спускаются на лёд, рубят его ломанами, ловко перепрыгивают с льдины на льдину. Работают слаженно, ритмично, не мешают друг другу. Диктор комментирует все их действия: – «Прыгают по льдинам, как будто по твёрдой земле». Параллельно музыка воспроизводит звуки работающего мотора в такт с действиями людей. В целом эпизод выразительный, может только, несколько картинный. Недаром одним из остроловов в стенной газете «Ледовитый Крокодил» был размещён рисунок, отражающий ироничный взгляд на работу киногруппы. (рис. 5)

Но этот эпизод лишь подготовка к первой кульминации. Снова голос диктора объявляет «аврал!» Выбега-

ющие один за другим полярники из кубрика, всё более слаженная обколка льда, и, наконец, взрывы плотных льдин, на фоне потемневшего неба превращающие эпизод в по-настоящему волнующее зрелище. Несмотря на некоторую театральность, точная операторская работа не оставляет равнодушным и превращает пятиминутный эпизод в мастерски выстроенную кульминацию.

Записки участников похода подтверждают предположение, что описанный эпизод смонтирован из съёмок предыдущего периода, когда корабль относительно благополучно, хотя и прибегая к взрывным работам, прошёл трудный участок пути на подходах к бухте Тикси. Перенеся эпизод во вторую половину фильма, режиссёр превратил его в первую ступеньку в трёхъярусном каскаде последующих кульминаций, материалом для которых стали реальные катастрофы.



Рис. 5. Сверху вниз: Воронин, Шнейдеров, Трояновский. Шарж Ф.Р. Решетникова

Диктор предупреждает: «Недалеко отсюда 2 корабля простояли во льдах десять месяцев. Американская шхуна была раздавлена льдами и выбросилась на берег...». Попав в многолетние торосистые льды, «Сибиряков» лишь к 10 сентября пробился к острову Колючин. И здесь происходит очень серьёзная катастрофа.

Недолгая пауза спокойного продвижения среди льдов, с повтором эпизода отплясывающих на палубе моряков, прерывается возгласом диктора. В кают-компании стол, на нём разложена карта, которая неожиданно подсказывает, проливая чернила. Правда, столы рядом сидящих людей сохраняют спокойствие. Видимо, остальных

участников мизансцены забыли включить в действие, ограничившись лишь подпрыгивающим столиком с чернильницей. Скорее всего, исполнить эту ответственную роль пришлось ассистенту режиссёра.

Затем последовали два эпизода с более умелыми исполнителями. В каюту врывается взволнованный капитан и выслушивает распоряжение О. Шмидта. Следующая сцена происходит в кают-компании, где сидящие за столом полярники выслушивают эмоциональную речь начальника экспедиции. Сообщается, что сломаны все четыре лопасти винта! Так как подводников на судне нет, единственный способ спасти положение – приподнять корму над водой. Необходимо срочно переместить весь груз, включая уголь, на нос корабля. Тогда можно будет заняться ремонтом. Для этого понадобится участие всех без исключения! Полярники бросаются исполнять поручение.

Конечно, в реальных условиях всё происходило иначе, и никакой возможности запечатления авральных событий камерой не было. Но режиссёру нужно было показать, что большевики не только справляются со всеми неожиданностями, но главное всем управляют. Выручают театральные навыки. Даже если в экспедиции нет синхронной аппаратуры, нужно снять эпизод таким образом, чтобы позднее на студии можно было незаметно для зрителя создать иллюзию звучания голоса персонажа. И кинематографисты, и Отто Юльевич

уже добрался до Петропавловска, режиссёр вставит ближе к окончанию фильма.

Не трудно представить, что времени на такие инсценировки не было до победного выхода корабля в Берингово море, тем более, что до последнего дня не было ясно, удастся ли в отличие от предшественников избежать зимовки. Вероятно, постановочные инсценировки разыгрывались в основном по пути в Иокогаму, когда завершился период испытаний и неопределённости.

Шесть суток все без исключения, разбившись на две смены, перетаскивали 400 тонн угля и прочих грузов с одного конца корабля на другой, а затем – обратно. Длина «Сибирякова» семьдесят метров, и каждая бригада работала по несколько часов без перерыва, сменяя друг друга. Работу удалось закончить в четыре дня. Затем, в следующие четыре дня, работая в ледяной воде, ухитрились отремонтировать не вышедший до конца из воды винт, а потом за два дня перегрузить всё обратно.

Действие разворачивалось с таким напряжением и экспрессией, что думать о постановке было некогда. Да и сам режиссёр не отставал от других грузчиков. В отведённое для отдыха время, вездесущий Марк Трояновский демонстрировал великолепное мастерство хроникёра, показав себя достойным последователем киноков Дзиги Вертова. Попал ему в кадр и один из кочегаров, на долю которых, и в аврале выпадала самая тяжёлая работа. (рис. 6)



Рис. 6. Вместе: Кадры из фильма: Шнейдеров и кочегар во время аврала

с этой задачей справились, если не обращать внимания на незначительные ошибки, почти не заметные и вполне извинительные для первых опытов.

Вторую похожую сцену в кают-компании с заключительной речью О.Ю. Шмидта о награждении экспедиции правительственными наградами после получения приветственной телеграммы от 15 октября, когда корабль

Но самый опасный момент перегрузки, когда под тяжестью груза упал знаменитый полярный радист Эрнест Кренкель, удалось показать только корабельному художнику.

Судьба подарила кинематографистам и третью кульминацию, венчающую фильм даже без постановочных эпизодов.



Рис. 7. Эрнест Кренкель во время авральных работ.
Художник Л. Канторович

После окончательной поломки винта, корабль полностью лишился управления и стал дрейфовать в коварном участке Чукотского моря. Подводные течения и ветры, действуя в противоположном направлении, угрожая сомкнуть льды и обречь экспедицию на зимовку, крутили беспомощное судно в сотне миль от чистой воды. И только опыт старого помора В.И. Воронина и прогноз В.Ю. Визе, не прекращавшего в самые трудные моменты гидрографические исследования, спасли от поражения. [Хлебников, 53–54]

1 октября 1932 года впервые в истории, с натянутыми на корабельные мачты палубными тентами, моряки сумели вырваться из ледовых объятий на чистую воду. Под чёрными парусами, выполнив задачу пройти за одну навигацию Северный морской путь с запада на восток, «Сибиряков» вышел в Тихий океан (рис. 8).

Заключение

Иногда справедливо обвиняют документальный кинематограф в низком уровне репрезентативности отображаемых событий. Такую критику можно признать, только если отрицать ценность отрезка времени, запечатлен-

ного на киноплёнке, обеспечивающей самую высокую степень адекватности при отображении атмосферы события. Другое дело, что даже в случае демонстрации материалов видео регистратора существуют способы манипулирования смыслом происшедшего. Во всех случаях, неизбежна вариативность, как при отображении события «человеком с камерой», так и при истолковании материалов съёмки. Чтобы повысить уровень адекватности восприятия запечатленного в документальном фильме события, необходимо привлекать дополнительную информацию. Особенно это важно при работе с архивными произведениями, характер создания которых существенно изменился за прошедшее время.

Предметом анализа статьи был выбран фильм, с одной стороны, призванный запечатлеть один из самых ярких эпизодов открытия Арктики, а с другой – ознаменовавший важный этап в развитии документального кинематографа, связанный с появлением звука. Покадровое изучение кинотекста в сопоставлении с литературными воспоминаниями свидетелей ледового похода, позволило показать, какими методами авторы фильма выстроили свою версию происшедшего.

Несмотря на неизбежные промахи в использовании нового средства воздействия на зрителя, связанного с использованием звука, режиссёр В.А. Шнейдеров авторитарно и последовательно пытался сделать шаг в усилении пропагандистского начала в документальном кинематографе. Для этого он включал постановочные эпизоды, воспроизводил игровыми методами пропущенные или неудавшиеся кадры съёмки, нагнетал эмоциональное напряжение содержанием и тональностью дикторского текста, музыкой и шумами. Его «сценарный» метод позволил практически убрать всю научную сторону экспедиции, удачный исход которой был обязан не только благодаря непререкаемому авторитету



Рис. 8. Кадр из фильма: «Сибиряков» под чёрными парусами

О.Ю. Шмидта, ставшего в фильме воплощением большевистской воли, но и постоянно проводившимся гидрографическим исследованиям.

Задачей статьи был показ формирования системы воздействия на зрителя, на многие годы определившей характер советского документального кино.

И всё же, фильм нужно смотреть. Благодаря мастерской работе кинооператора Марка Трояновского, усвоившего и развившего уроки вертовских киноков-хроникеров, можно приобщиться к чувствам участников

экспедиции, вступивших в противоборство с Арктикой за открытие её очередных тайн и сумевших невероятным напряжением сил и изобретательности справиться с самыми неожиданными препятствиями. ■

Автор приносит благодарность Б.Г. Дворкину – руководителю студии «Позитив-фильм» и автору проекта «Неизвестные герои Севера» за активную деятельность по публикации и популяризации архивных фильмов об открытии Арктики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертов. Дзига. Из наследия. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
2. Визе Владимир Юльевич: биография // URL:https://www.peoplelife.ru/56418_2 (дата обращения 03.02. 2023)
3. Визе В.Ю. На «Сибирякове» и «Литке» через ледовитые моря (Два исторических плавания 1932 и 1934 гг.). Москва-Ленинград, Изд-во Главсевморпути, 1946. 261 с.
4. Головнев И.А. Арктика в объективе советского кино: «Два океана» Владимира Шнейдерова // «Арктика и Север», 2019, № 2. С. 144–153.
5. Громов Б.В. «Александр Сибиряков», ледокольный пароход. М.: Советская литература, 1934. 252 с.
6. Дьяконов М.А. Четыре тысячи миль на «Сибирякове» / илл. Л.В. Канторович. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 64 с.
7. Кино-Театр.РУ. // URL:<https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/420194/bio/> (дата обращения 08.01.2023)
8. Лях Владимир. Владимир Юльевич Визе. Географ, исследователь Арктики // URL:<https://wte.team/vladimir-yulevich-vize/> (дата обращения 08.05. 2022)
9. Трemasов Алексей. Залесский (Темерин) Иван Алексеевич //URL:<http://http://a-tremasov.ru/zalesskij-ivan-alekseevich> (дата обращения 08.01. 2023)
10. Трояновский Марк. «... С веком наравне. Дневники. Письма. Записки». М.: Изд.: РОССПЭН, 2004. 304 с.
11. Хлебников И.Ю. Полярная одиссея моего отца. Ярославль: Изд. Ремдер, 2019, 116 с.
12. Шмидт О.Ю. Экспедиция на «Сибирякове» // Огонек, 1933, №1. С. 3–4
13. Шнейдеров В.А. Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933. 208 с
14. Шнейдеров В. Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 162 с.

REFERENCES

1. Avchenko Vasilii. «Pogib reportor v mnogodnevnom boiu...» // [Elektronnyyresurs] URL:<https://godliteratury.ru/articles/2021/09/19/pogib-reportyor-v-mnogodnevnom-boiu> (Accessed 01.01. 2023)
2. Vertov. Dziga. Iznaslediya. T. 2. M.: Eyzenshteyn-tsentr, 2008. 648 p.
3. Vize Vladimir Yul'yevich: biografiya // [Elektronnyyresurs] URL:https://www.peoplelife.ru/56418_2 (Accessed 03.02. 2023)
4. Vize V.YU. Na «Sibiryakove» i «Litke» cherez ledovityye morya (Dva istoricheskikh plavaniya 1932 i 1934 gg.). Moskva-Leningrad, Izd-vo Glavsevmorputi, 1946. 261 s. // [Elektronnyyresurs] http://www.geolmarshrut.ru/antologiya/?ELEMENT_ID=628 (Accessed 15.02. 2023)
5. Golovnev I.A. Arktika v ob'yektive sovetского кино: «Dva okeana» Vladimira Shneyderova // «Arktika i Sever», 2019, № 2. Pp. 144–153.
6. Gromov B.V. «Aleksandr Sibiryakov», ledokol'nyy parokhod. M.: Sovetskaya literatura, 1934. 252 p.
7. D'yakonov M.A. Chetyre tysyachi mil' na «Sibiryakove». / ill. L.V. Kantorovich. Leningrad: Izd-vopisateley v Leningrade, 1934. 64 p.
8. Kino-Teatr.RU. // [Elektronnyyresurs] <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/420194/bio/> (Accessed 08.01.2023)
9. Lyakh Vladimir. Vladimir Yul'yevich Vize. Geograf, issledovatel' Arktiki // [Elektronnyyresurs] <https://wte.team/vladimir-yulevich-vize/> [Elektronnyyresurs] (Accessed 08.05. 2022)
10. Tremasov Alexey. Zalessky (Temerin) Ivan Alekseevich // [Elektronnyyresurs] <http://a-tremasov.ru/zalesskij-ivan-alekseevich> (Accessed 08.01.2023)
11. Troyanovskiy Mark. «... S veком naravne. Dnevniky. Pis'ma. Zapiski». M.: ROSSPEN, 2004. 304 p.
12. Khlebnikov I.YU. Polyarnaya odisseyа moyego ottsа. Yaroslavl': Remder, 2019, 116 p.
13. Shmidt O.YU. Ekspeditsiyana «Sibiryakove» // Ogonek, 1933, №1. Pp.3–4.
14. Shneyderov V.A. Pokhod «Sibiryakova». M.: Molodaya gvardiya, 1933. 208 p.
15. Shneyderov V. Puteshestviya s kinoapparatom. M.: Goskinoizdat, 1952. 162 p.