

Советский полиэкранный фильм в художественной и политической системе СССР 1970-х годов

В СССР полиэкранный / поликадровый кинематограф оформляется в качестве целостного художественного явления к 1970-м гг. Особое место здесь принадлежит творческой мастерской «Совполикадр», созданной А.С. Шейном и действовавшей в рамках «Экспериментального творческого объединения» киностудии «Мосфильм». Рождению «художественно-публицистического полиэкранныго вариоскопического широкоформатного фильма»¹ предшествовал не только многолетний опыт мирового кинематографа, но и чрезвычайно сложный, насыщенный техническими открытиями контекст 1950–1960-х гг. Термином «полиэкранные кино» традиционно обозначаются весьма разнообразные способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). В истории развития кинотехники сложились три основных способа создания полиэкранныго изображения. Первые два связаны с полиэкранным кино, в котором полиизображение формируется двумя способами: 1) несколько кинопроекторов и несколько экранов; 2) несколько кинопроекторов и один экран. Третий способ связан с созданием *поликадрового кино*, его определяет полиизображение, созданное с помощью

¹ Стандартное обозначение полиэкранныго фильмов в каталогах и технической документации СССР тех лет.

одного проектора и одного экрана. С этим последним вариантом связывается понимание поликадра как приема в изобразительном решении фильма. Однако границы исторической перспективы собственно поликадрового кино будут зависеть от некоторых существенных факторов. В первую очередь от взаимосвязи полиэкранного и поликадрового принципов. Традиционно первым фильмом, в котором было применено полиизображение, считается кинокартина А. Ганса «Наполеон» (1927): здесь была использована полиэкранная проекция с трех кинопроекторов на три экрана. Однако первые опыты полиэкранного кино относятся еще к началу 20 в. В 1900 г. Р. Гримуэн-Сансон на Всемирной выставке в Париже продемонстрировал круговую панораму («Синерама») из 10 кинопроекторов и 10 экранов². В то же время полиизображение, созданное на одной пленке, – прием, известный еще со времен пионеров кино. Так, в работах Ж. Мельеса нередко применяется полиизображение как частный случай комбинированного кадра. В работах «Человек-оркестр» («L'Homme orchestre») (1900), «Меломан» («Le Mélomane») (1903) и др. применяется поликадр: изображения тематически, композиционно и содержательно связаны, то есть отвечают достаточному условию определения поликадрового кино³. К поликадру также обращался Я. Протазанов в кинокартине «Драма у телефона» (1914). Нельзя пренебречь и вопросом о минимальном числе изображений. В энциклопедических изданиях⁴ минимальным числом изображений, составляющих полиизображение, считается три, что,

2 Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1958. С. 273–274.

3 Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале ЭКСПО-67 в составе: В.Г. Комар (руководитель), Ю.В. Бреус, Я.Б. Лернер, М.М. Лисогор и И.М. Стрелкова / Комитет кинематографии при совете министров СССР. Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут. М., 1967. С. 13.

4 Кинословарь: В 2 т. / Глав. ред. С.И. Юткевич. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 338; The Film Encyclopedia / The Complete Guide to Film and the Film Industry by Ephraim Katz, Ronald Dean Nolen. N.Y.: HarperCollins books, 2005. P. 2013; и др.

вероятно, обусловлено традицией, заложенной фильмом А. Ганса, хотя диптихи известны в кино еще до фильма «Наполеон»⁵.

В первые два десятилетия звукового кино полиэкранный / поликадр нерегулярно применяется для создания динамических композиций (надписи, заставки) в рекламе, информационно-развлекательных киножурналах. В 1950–1960-е гг. в США, Канаде, Франции, Великобритании ведутся интенсивные поиски новых средств усиления зрелищной составляющей как панацеи от кризиса системы производства и проката. Новые достижения в сфере оптики, химических свойств пленки, конструкций киносъемочной и кинопроекторной аппаратуры создали условия, в известной мере способствующие расширению технических способов реализации полиэкранного / поликадрового кино. Однако в эти годы, несмотря на контекст, насыщенный техническими инновациями, полиэкранное / поликадровое кино не получает широкого распространения. Тем не менее в отдельных картинах – «Проклятые янки» («Damn Yankees», 1958; реж. С. Донен, Дж. Эббот); «Большой приз» («Grand Prix», 1966; реж. Дж. Франкенхеймер); «Бостонский душитель» («The Boston Strangler», 1968; реж. Р. Флейшер) и др. – применение поликадра помогло созданию оригинальных изобразительных решений.

Десятилетие 1950–1960-х гг. стало кульминацией для полиэкранного кино. Полиизображение зрелищно по своей природе, что позволяет, среди прочего, использовать его в качестве самостоятельного киноаттракциона, с одной стороны, и как средство пропаганды или рекламы, с другой стороны, поскольку позволяет передать максимум информации за минимальный промежуток времени. Оба свойства сделали полиэкранный элемент неотъемлемым элементом выставочной индустрии, в том числе и в сфере кино. Выдающийся ученый В. Комар, под руководством которого в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ) шли разработки систем широкоэкранного, широкоформатного, вариоскопического, стереоскопичес-

⁵ Например, в фильме «Муж индианки» («The Squaw Man», 1913) С. Де Милля.

кого и голографического кинематографа, писал: «Развитие кинематографа как средства экспозиции и информации в условиях международных и национальных выставок характеризуется на современном этапе особенно широким применением полиэкранного метода»⁶. В 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе в зале ЧССР публике был представлен знаменитый киноаттракцион «Lanterna Magica»: полиизображение формировалось кинопроекторами на нескольких экранах и в сочетании с музыкальным оформлением образовывало эффектное представление⁷. В последующее десятилетие 1960-х полиэкранное кино становится важным аспектом выставочной деятельности. Так, на Всемирной выставке в Монреале Чехословакия представила новый вариант знаменитого киноаттракциона «Поливидение»⁸, число проекционных аппаратов и экранов составляло, соответственно, 11 и 48. При этом экраны, как правило, имели не только разный коэффициент соотношения сторон (например, экран с вертикальными пропорциями), но и форму экрана (круг, треугольник, шар)⁹.

Существенным аспектом съемки и показа полиэкранного / поликадрового кино является *вариоскопический метод*, который позволяет изменять соотношение сторон кадра непосредственно в процессе демонстрации киноматериала¹⁰. Как известно, на связь горизонтальной / вертикальной композиции и драматургии кинофильма указывал еще С.М. Эйзенштейн¹¹. Впрочем, принцип вариоскопии усматривался исследователями не только в поликадровом, но и полиэкранном кино. На рубеже 1950–1960-х гг. В. Комар отмечал: «В полиэкранных системах попеременная проекция на экраны разных

6 Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 13.

7 Там же. С. 55.

8 *Варшавский Я.* Полиэкранный киноискусства, 1983. С. 2.

9 Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 13–14.

10 Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 57.

11 *Эйзенштейн С.* Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 317–329.

форматов является как бы изменением формата кадра в <...> кинематографе»¹².

Наконец, важным элементом, определяющим высокую степень зрелищности вариоскопического поликадрового кино, стал широкий формат¹³. Его разработка потребовала значительных усилий мировой кинопромышленности, направленных на создание новых 70-мм киноплёнок, оптики, конструкций киносъёмочных и проекционных аппаратов, экранов, кинозалов и т.д. Как известно, расширение научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ в отечественном кино проходило в рамках иной экономической системы, нежели на Западе. Государственное ведение научно-исследовательскими и опытно-конструкторскими работами – НИОКР – в области кино позволяло поддерживать и развивать и чрезвычайно дорогостоящие и методологически и производственно сложные, требовавшие длительного периода коммерческой реализации виды кино. К ним следует отнести полиэкранное / поликадровое, вариоскопическое, стереокино (безочковый метод на основе растрового экрана), а позже – голографическое. При всей сложности, неоднозначности государственной политики в сфере кино 1960–1970-х гг. именно наличие планового финансирования позволило сохранить производственные темпы в области новых видов кино, а в 1970-е гг., когда на Западе интерес к экспериментам в данном направлении снизился, – продолжить субсидирование полиэкранных / поликадровых кинокартин.

Одной из характерных черт широкоформатного фильма является возникающий в ходе его демонстрации «основной эффект кинопанорамы»¹⁴ (у зрителя возникает ощущение «присутствия» внутри кадра). Реализация поликадра в сочетании с вариоскопией – вариополикадра – на базе 70-мм пленки открывала благоприятные возможности для создания качественно нового вида экранного зрели-

12 Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 57.

13 *Высоцкий М., Комар В.* Новые горизонты кинотехники // Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.

14 *Высоцкий М., Комар В.* Новые горизонты кинотехники. С. 124.

ща. В течение 1957–1958 гг. НИКФИ в сотрудничестве с киностудией «Мосфильм» и отечественными отраслевыми предприятиями подготовил комплекс оборудования для производства широкоформатного кино¹⁵. В 1960 г. на экраны вышел первый российский широкоформатный фильм Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет». Одновременно в НИКФИ активно «ведется экспериментальное изучение психофизиологических условий восприятия фильма»¹⁶, следствием чего стало формирование производственной базы, сделавшей принципиально возможным создание полиэкранного вариоскопического кино как особого направления кинематографа. Последнее предполагает в том числе и существенное обновление языка кино, под которым в данном случае следует понимать сложную высокодифференцированную систему выразительных средств.

В 1960-е гг. совершенствуется материально-техническая база отечественного кино. Благодаря усилиям коллективов НИКФИ и «Мосфильма» проходят опытные испытания и вводится в эксплуатацию новое оборудование, апробируются производственные технологии: «метод получения панорамной фильмокопии с широкоэкранным негативом (26.11.1962 г.)»¹⁷, «способ получения 70-, 35-, 16-миллиметровых фильмокопий с 3-х панорамных киноплёнок (с 26.07.1963 г.)»¹⁸, «сверхширокоформатная система кинематографа (с 21.10.1960 г.)»¹⁹; «универсальная машина для нанесения магнитных дорожек на широкоэкранные и широкоформатные фильмокопии»²⁰, «аппарат киносъёмочный для комбинированных съёмок по методу “блуждающей маски” на 70-мм киноплёнке»²¹, «эксплуатационные

15 Там же. С. 125.

16 *Высоцкий М., Комар В.* Новые горизонты кинотехники. С. 125.

17 Журнал учета изобретательских и рационализаторских предложений, принятых в 1967 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. № 2861. Л. 4.

18 Там же. Л. 5.

19 Там же. Л. 2.

20 Там же.

21 Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 6. Ед. хр. № 3103. Л. 2.

испытания объективов с переменным фокусным расстоянием Ø60–240 мм, 1:3,5 для съемки на 70-мм пленке»²², «внедрение технологии производства широкоформатных фильмов»²³, «оборудование и освоение зала для перезаписи широкоформатных и панорамных фильмов»²⁴ и др.

Тогда же, в 1960-е гг., предпринимаются единичные попытки ввести вариополикадр в систему изобразительного решения фильма. Отдельные поликадровые изображения использовались и в России: в игровой киноленте Г. Рошаля «Суд сумасшедших» (1962), в научно-популярных картинах «Утро космической эры» (1960), «Земля и небо» (1969) – обе сняты К. Домбровским; метод вариоскопии был применен в фильме Р. Быкова «Айболит-66» (1966) и некоторых других. Тем не менее, несмотря на широко проводившиеся экспериментальные исследования, основное внимание уделялось внедрению в массовое производство широкоформатных лент с неизменным соотношением сторон кадра, поиску методов качественной печати таких фильмов, производства соответствующих расходных материалов и др. В сфере иных новых видов кинематографа государственная инициатива в 1960-е гг. проявлялась главным образом во внедрении в массовое производство широкоформатного стереоскопического и панорамного кинематографа.

Принципиальная эффективность полиэкранного (поликадрового) вариоскопического кино, таким образом, прогнозировалась в целом, но его фактический массовый и суггестивный эффект и возможность существовать в качестве самостоятельного художественного явления не были достаточно очевидными. Данное обстоятельство показательно, поскольку эстетика творческой мастерской «Совполикадр» могла состояться только как синтез художественных идей в области киноформы и разработок технического, производственного

22 Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. Л. 4.

23 Там же. Л. 7.

24 Там же. Л. 8. В дальнейшем озвучивание панорамного кино было закреплено в основном за НИКФИ, а широкоформатного – за к/с «Мосфильм».

метода для этого вида кинематографа. Сочетание передового технического решения и современной формы – характерное явление атмосферы напряженных поисков 1960-х гг. Однако творческая инициатива режиссера Александра Шейна и возглавляемого им коллектива сыграла решающую роль в создании мастерской. Фильмы творческой мастерской «Совполикадр» широко освещались в прессе. О вариополикадровом кино высказывались в разные годы Я. Варшавский, Г. Чухрай, С. Герасимов, С. Кулиш, А. Романов, Г. Капралов и др.²⁵ Фильмы получали престижные награды на отечественных и зарубежных кинофестивалях. Благодаря работам творческой мастерской полиэкранное решение фильма стало чаще применяться в документальных, научно-популярных и игровых кинокартинах вне «Совполикадра». Яркие примеры полиэкранных и/или вариоскопических изобразительных решений в художественном фильме «Победа» (1984) Е. Матвеева²⁶ или в кинолентах соратника А. Шейна Г. Бреннера «Этот день победы» (1984), «Мир в движении» (1986) демонстрируют высокий художественный потенциал вариополикадра в кинематографе.

Название «Совполикадр» (советский полиэкранный кадр) связано с одноименной патентованной производственной технологией²⁷, созданной ведущими представителями научных и творческих коллективов НИКФИ и киностудии «Мосфильм» Б. Коноплевым, М. Вы-

25 *Кулиш С.* Удесятеренный экран // Искусство кино. 1970. № 12. С. 66–68; *Герасимов С.* Новые возможности экрана // Советский экран. 1970. № 17. С. 4–5; *Чухрай Г.* «Наш марш» // Экран 1970–1971. М.: Искусство. 1971. С. 50–54; *Варшавский Я.* Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства // Искусство кино. 1971. № 7. С. 89–100; *Орлов Д.* Лейпциг: Люди. Фильмы. Голуби // Искусство кино. 1971. № 3. С. 144–158; *Капралов Г.* Многоликий экран // Правда. 1978. 13 янв. С. 3; *Романов Ал.* Советский эпический киноплакат // Огонек. 1978. № 11. С. 18–19; *Диковский С.* Языком полиэкрана // Советская культура. 1982. 21 мая. С. 8; *Агамалиев Ф.* На полиэкране Азербайджан // Советская культура. 1985. 12 окт. С. 5 и др.

26 Поликадр создан при участии Г. Бреннера.

27 Заявка на коллективный патент подана в 1971 г., патент выдан в 1973 г.

соцким, В. Комаром и др.²⁸ по инициативе А. Шейна и А. Светлова в процессе создания первого фильма. В протоколе совещания «Экспериментального творческого объединения» от 9 июля 1970 г. по итогам выпуска кинокартины «Наш марш» директор фильма С.В. Лосев отмечал: «Приступая к работе над фильмом, группа не имела разработанной технологии, и создание фильма проходило одновременно с экспериментальной работой по разработке технологии производства таких фильмов. <...> Никто не знал технологии. На других студиях делались попытки создания полиэкрана, но до конца дело не доводилось. <...> Нам никто не мог сказать – как будет делаться картина <...>»²⁹.

Основу эстетической платформы «Совполикадра» составил ряд теоретических и художественных достижений отечественного кино 1920-х гг. Принципы художественной концепции мастерской опирались, в частности, на идеи С. Эйзенштейна 1920–1930-х гг. о соотношении киномонтажа со структурой иероглифа (и шире – знаком вообще)³⁰, а также о динамической связи содержания фильма и горизонтальной / вертикальной композиций кинокадра³¹ и др. Идеи Эйзенштейна в контексте вариополикадрового кинематографа были реализованы Я. Варшавским и А. Шейном непосредственно в процессе создания творческой мастерской – «Наш марш» (1970³², режиссеры А. Шейн и А. Светлов).

В жанровом отношении еще в процессе производства фильм обозначается как «киноплакат», «полиэкранный фильм-плакат» «доку-

28 *Комар В.* Обзор основных направлений развития техники кинематографии. С. 25.

29 «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969 – 23 декабря 1971 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. № 2099. Л. 17.

30 *Эйзенштейн С.* За кадром // Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 2. С. 283–297.

31 *Эйзенштейн С.* Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 2. С. 317–329.

32 Подробнее о применении идей Эйзенштейна см.: *Варшавский Я.* Полиэкранный фильм начинается. С. 13.

ментально-публицистический фильм»³³, позже в ходе производства последующих кинолент появится термин «художественно-публицистический». Возникновение определений, связывающих традиции кино и плакатного искусства, обусловлено жанровыми и тематическими связями кинокартин «Совполикадра» с киноплакатом, агитационным фильмом, берущим начало в 1920-х гг. Однако главную роль сыграли стилевые отличия. Коллективу «Совполикадра» удалось решить принципиальную проблему организации повествования – синтетически соединить эстетику изобразительного искусства (плакат, коллаж) с основными компонентами кинофильма (музыкальное решение, монтаж и драматургия в целом). Так, наряду с плакатной формой фильм «Наш марш» (и др. кинокартины) имел отчетливую фабульную конструкцию, опирающуюся на сценарий. Разработка темы 100-летнего юбилея Ленина, вписанной в историю России, обеспечивалась серией взаимосвязанных эпизодов: «старый мир», «Едет Ленин», «Ленин в Разливе», «Аврора», «Временное правительство», «Штурм»³⁴ и др. Драматургия имела существенное значение, поскольку в рамках короткого, как правило, метража кинокартин (1–2 части) требовалось изложить вполне конкретную и чрезвычайно масштабную для страны тех лет идею (юбилей Ленина и история России; юбилей Парижской коммуны и история борьбы за свободу; советское кино и его вклад в мировое киноискусство и др.). Плакатная же форма позволяла апеллировать к ассоциативным способностям зрителей. В то же время киноленты мастерской сохраняли указанные функции полиэкранного / поликадрового фильма: зрелищность формы и максимум информации за минимальный промежуток времени. За рубежом полиизображение как *целостная художественная форма для изобразительного решения фильма* не была реализована в силу жесткой детерминированности затрат на разработку нового

33 «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969 – 23 декабря 1971 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. № 2099. Л. 8, 9, 17.

34 Там же. Л. 3.

вида кино сроками его коммерческой реализации в условиях рыночной экономики. Особенности культурно-исторического контекста России тех лет позволили реализовать полиэкранный / поликадровый фильм не только как источник информации или пропаганды, но и как особое направление кино, создающее художественный образ оригинальными экранными средствами.

Благодаря принципиальной художественной новизне фильмов мастерской А. Шейна «Совполикадр» в искусство кинематографа был введен вариополикадр в качестве целостного и самостоятельного эстетического концепта. Его реализация потребовала существенной переработки традиционных критериев оценки кинофильма, методов изобразительного решения и производственной технологии. В результате синтеза традиционного кино, изобразительного искусства и новейших технологий того времени возник художественно-публицистический широкоформатный полиэкранный вариоскопический цветной стереофонический фильм.

Литература:

- The Film Encyclopedia / The Complete Guide to Film and the Film Industry by Ephraim Katz, Ronald Dean Nolen. N.Y., 2005. P. 2013.
- Агамалиев Ф.* На полиэкране Азербайджан // Советская культура. 1985. 12 окт. С. 5 и др.
- Варшавский Я.* Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства // Искусство кино. 1971. № 7. С. 89–100.
- Варшавский Я.* Полиэкранный экран. М., 1983. С. 2.
- Высоцкий М., Комар В.* Новые горизонты кинотехники // Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.
- Герасимов С.* Новые возможности экрана // Советский экран. 1970. № 17. С. 4–5.
- Диковский С.* Языком полиэкрана // Советская культура. 1982. 21 мая. С. 8.
- Журнал учета изобретательских и рационализаторских предложений, принятых в 1967 г. Объединенный архив. «Мосфильм».

- Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. № 2861. Л. 2, 4, 5.
- Капралов Г.* Многоликий экран // Правда. 1978. 13 янв. С. 3.
- Кинословарь: В 2 т. / Глав. ред. С.И. Юткевич. Т. 2. М., 1970. С. 338.
- Кулиш С.* Удесятеренный экран // Искусство кино. 1970. № 12. С. 66–68.
- «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969 – 23 декабря 1971 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. № 2099. Л. 3, 8, 9, 17.
- Орлов Д.* Лейпциг: Люди. Фильмы. Голуби // Искусство кино. 1971. № 3. С. 144–158.
- Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале ЭКСПО-67 в составе: В.Г. Комар (руководитель), Ю.В. Бреус, Я.Б. Лернер, М.М. Лисогор и И.М. Стрелкова / Комитет кинематографии при совете министров СССР. Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут. М., 1967. С. 13.
- Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 6. Ед. хр. № 3103. Л. 2, 4, 7, 8.
- Романов Ал.* Советский эпический киноплакат // Огонек. 1978. № 11. С. 18–19.
- Садуль Ж.* Всеобщая история кино: В 6 т. Т. 1. М., 1958. С. 273–274.
- Чухрай Г.* «Наш марш» // Экран 1970–1971. М.: Искусство. 1971. С. 50–54.
- Эйзенштейн С.* За кадром; Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 283–297, 317–329.

Kaziuchits Maksim, PhD, historian of cinema, film critic, senior research scientist of The Institute of Film Art (Department of Modern Screen Art) / The Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), FIPRESCI member. He is contributing to journals *Iskustvo Kino*

(Искусство кино), Kinovedcheskiye Zapiski (Киноведческие записки), Vestnik VGIK (Вестник ВГИК) etc. His publications include articles and of books: «Человек — это открытый проект. Портрет режиссера Годфри Реджио»; «Метафора возвращения. «Русский дятел»»; «Правда жизни по правилам рынка. Роберт Дрю: смерть «логики слов»»; «Норма жизни – игра. «Игра престолов»»; Поэтика телесериала. М., 2013 [Poetica of TV-series. М., 2013]; Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. М., 2016. [Non-Feature. Experimental and documentary film in the United States, Canada and Russia 1950-2000. М., 2016]. Special qualifications and interests in cinema are documentary, independent, experimental film.

Казючиц Максим, канд. филос. наук, киновед, кинокритик, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института киноискусства (отдел современного экранного искусства), Всероссийский государственный институт имени С.А. Герасимова (ВГИК), член ФИПРЕССИ. Публикуется в изданиях «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Вестник ВГИК» и др. Среди его работ – рецензии, статьи и монографии: «Человек — это открытый проект. Портрет режиссера Годфри Реджио»; «Метафора возвращения. «Русский дятел»»; «Правда жизни по правилам рынка. Роберт Дрю: смерть «логики слов»»; «Норма жизни – игра. «Игра престолов»»; Поэтика телесериала. М., 2013; Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. М., 2016. Область интересов: кино- и теледокументалистика, независимое, экспериментальное кино.

Аннотация: Советский полиэкранный фильм в художественной и политической системе СССР 1970-х годов

Статья посвящена развитию полиэкранного кинематографа в России 1970-х годов. На основе анализа архивных материалов устанавливаются связи между полиэкранном кино и ключевыми тенден-

циями в советской кинопромышленности. Предпринята попытка особый эстетический статус полиэкранного фильма, занимающего промежуточное положение между хроникально-документальным, видовым и публицистическим кино.

Ключевые слова: полиэкранное кино, кино, экспериментальное кино, СССР, Мосфильм, Совполикадр.

Résumé : Le film soviétique à écran divisé dans le système artistique et politique de l'URSS des années 1970

Cet article est consacré au développement de la technique de l'écran divisé (split screen) dans le cinéma russe des années 1970. L'analyse des documents d'archives révèle les liens entre le cinéma multi-image et les tendances clés de l'industrie cinématographique soviétique. On confère alors au cinéma multi-image un statut esthétique particulier, qui occupe une position intermédiaire entre le film documentaire de chroniques, le film de genre et le film journalistique.

Mots clés : écran divisé, multi-image, cinéma, cinéma expérimental, URSS, Mosfilm, Sovpolikadr.

Abstract: The split screen movie in the artistic and political system of the URSS in the 1970s

The paper is devoted to the development of the split screen technique in Russian cinema in the 1970s. The analysis of archival documents reveals the links between the split screen cinema and the key trends in the Soviet film industry. The split screen movie then receives a particular aesthetic status, which occupies an intermediate position between the chronicle-documentary, species and journalistic cinema.

Key words: split screen, cinema, experimental cinema, USSR, Mosfilm, Sovpolikadr.