



ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)
GITR FILM AND TELEVISION SCHOOL

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

НАУКА

ТЕЛЕВИДЕНИЯ

14.4

The Art and Science of Television



Москва
2018

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 14.4, 2018

Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа. Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базирован на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Публикуется с 2004 г. Издается с 2004 г.

Входит в РИНЦ, включен в DOAJ, КиберЛенинку и в ERIH PLUS.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Periodical journal "The Art and Science of Television" is devoted to relevant historical, theoretical and practical problems of the art of digital media. It publishes the results of studies in scientific directions "Cinema, television and other visual arts", "Theory and history of culture", "Sociology of culture and spiritual life". It is based on the materials of the scientific works of the leading scholars of State Institute for Art Studies, GITR Film & Television School and of other Russian and foreign universities. It is addressed to researchers in visual arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio and new media.

Published since 2004.

It is included in Russian Science Citation Index, DOAJ, CiberLeninka and ERIH PLUS.

Mission

- to study the art of television in the context of related arts and scientific directions
- to analyze the changes, taking place in society and on television
- to forecast the development of the media industry and the development of scientific knowledge in the field of visual arts and screen culture.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телерадиовещания и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № 77-16663 от 31 октября 2003 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

- Юрий Михайлович Литовчин — кандидат искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA), Москва, Россия

Главный редактор

- Евгений Викторович Дуков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

- Григорий Рафаэлевич Консон — научный редактор, редактор, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный социальный университет, Москва, Россия
- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, кандидат искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Игорь Вениаминович Беленький — редактор, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Анатольевна Богатырева — доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уолкер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

Редактор и переводчик

- Антон Аркадьевич Ровнер — переводчик, PhD, кандидат искусствоведения, преподаватель, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- Елена Яковлевна Бурлина — доктор философских наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия

- Антон Анатольевич Деникин — кандидат культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Маргарита Николаевна Ермишева — кандидат искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Анатольевна Есина — кандидат педагогических наук, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — доктор филологических наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Ярослав Юрьевич Кемниц — кандидат искусствоведения, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Людмила Борисовна Ключева — доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Наталья Новак — PhD, Университет имени Мартина Лютера, Халле, Германия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — доктор культурологии, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Сергей Всеволодович Стаخورский — доктор искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — кандидат философских наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Яковлевич Тульчинский — доктор философских наук, профессор, Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr. phil. habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Андрей Михайлович Шемякин — кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board

Yuri Litovchin—PhD (in Art History), Professor, Rector,
the GITR Film and Television School,
member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

Editor-in-Chief

Yevgeny Dukov—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher,
the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Editorial Board

- Grigoriy Konson—Scientific Editor, Editor, D.Sc. (in Art History), Professor,
the Russian State Social University, Moscow, Russia
- Olga Khvoina— Executive Secretary, Editor, PhD (in Art History), Professor,
Rector’s Advisor for Academic and International Affairs,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Igor Belenky—Editor, Associate Professor, the GITR Film and Television School,
Moscow, Russia
- Elena Bogatyreva—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Vice-Rector for Research,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Walker—PhD (in Art History), Professor, Cambridge University,
Cambridge, United Kingdom
- Elena Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Tatiana Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anton Rovner—translator, PhD, Faculty Member, the Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory, Moscow, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Burlina—D.Sc. (in Philosophy), Professor, the Samara State Medical University
of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton Denikin—PhD (in Culture Studies), Professor,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Margarita Yermisheva—PhD (in Art History), Professor,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

- Yelena Yesina—PhD (in Pedagogic), Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Artem Zorin—D.Sc. (in Philology), Professor, the Saratov State N.G. Chernyshevsky University, Saratov, Russia,
- Yaroslav Kemnitz—PhD (in Art History), Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Ludmila Kluyeva—D.Sc. (in Art History), Associate Professor, All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia
- Olga Lavrenova—D.Sc. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Natalya Novak—PhD, Martin Luther University, Halle, Germany
- Andrei Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel “Rossiya-Kultura,” Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia
- Yekaterina Salnikova—D.Sc. (in Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Sergey Stahorsky—D.Sc. (in Art History), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Olessia Stroeva—PhD (in Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigory Tulchinsky—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Higher School for Economics, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr. Phil. Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Andrei Shemyakin—PhD (in Philology), Leading Researcher, the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov; Associate Professor, the Russian State University for Humanities; Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ**Б. В. РЕЙФМАН**ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ В ТЕОРИИ «АВТОРСКОГО КИНО»
И ФИЛЬМАХ ФРАНЦУЗСКОЙ «НОВОЙ ВОЛНЫ».....10**G. R. KONSON / Г. Р. КОНСОН**THE PAINTINGS OF ILYA GLAZUNOV THROUGH THE PRISM
OF THE METHODOLOGIES OF SERGEI EISENSTEIN AND LEV VYGOTSKY /
ЖИВОПИСЬ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГИИ
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЛЬВА ВЫГОТСКОГО.....38ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО»
В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ**E. TSCHERNOKOSHEVA / Е. TCHERNOKOJEVA**IM ZEITALTER DER HYBRIDISIERUNGEN: MUSIKEN — MEDIEN — MINDERHEITEN /
IN THE AGE OF HYBRIDIZATION: MUSIC—MEDIA—MINORITIES.....88

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

А. В. ТАРАСОВАПОНЯТЬ, ПРОЧУВСТВОВАТЬ И ПРИСВОИТЬ: ЮЖНОКОРЕЙСКИЙ СЕРИАЛ
«ЛУННЫЕ ВЛЮБЛЕННЫЕ — АЛЫЕ СЕРДЦА:
КОРЁ» В ОБСУЖДЕНИЯХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ.....124

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

М. А. ДЕЗОРЦЕВАИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ ХИЛАРИ МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ
КАК ОСНОВА ДЛЯ ЭКРАНИЗАЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕСЕРИАЛА
«WOLF HALL» ВВС.....148

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

А. Е. НИКИФОРОВАЭКРАННОСТЬ МАГИЧЕСКОГО ЗЕРКАЛА В ПОЭМЕ А. ТЕННИСОНА
«ЛЕДИ ИЗ ШАЛОТТ» И ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ.....168

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

М. V. NEVSKAYA / М. В. НЕВСКАЯSCHOOLS OF THE AIR IN AUSTRALIA:
THE MODERN DISTANT LEARNING PROTOTYPE /
АВСТРАЛИЙСКИЕ ШКОЛЫ ПО РАДИО: К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ
СОВРЕМЕННОГО ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ.....192

**VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE:
METHODOLOGICAL APPROACHES**

B. V. REIFMAN

POSTMODERNISM AS PRESENTIMENT IN THE THEORY OF “AUTHORIAL CINEMA”
AND THE FILMS OF THE FRENCH “NEW WAVE”.....11

G. R. KONSON

THE PAINTINGS OF ILYA GLAZUNOV THROUGH THE PRISM
OF THE METHODOLOGIES OF SERGEI EISENSTEIN AND LEV VYGOTSKY.....38

**THE PHENOMENA OF ‘TIME’ AND ‘SPACE’
IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE**

E. TCHERNOKOJEVA

IN THE AGE OF HYBRIDIZATION: MUSIC—MEDIA—MINORITIES.....89

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

A. V. TARASOVA

TO UNDERSTAND, TO FEEL AND TO APPROPRIATE: THE SOUTH KOREAN
TELEVISION SERIES “MOON LOVERS—SCARLET HEART: RYEO”
IN DISCUSSIONS OF RUSSIAN—SPEAKING VIEWERS.....125

**REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY
HERO ON THE SCREEN**

M. A. DEZORTSEVA

HILARY MANTEL’S HISTORICAL NOVELS ABOUT THOMAS CROMWELL
AS THE BASIS FOR FILM ADAPTATION: BY THE EXAMPLE
OF THE TELEVISION SERIES “WOLF HALL” BBC.....149

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

A. E. NIKIFOROVA

THE SCREEN EFFECT OF THE MAGIC MIRROR IN ALFRED LORD TENNYSON’S
POEM “THE LADY OF SHALOTT” AND PRE-RAPHAELITE ILLUSTRATIONS.....169

THE MEDIA EDUCATION

M. V. NEVSKAYA

SCHOOLS OF THE AIR IN AUSTRALIA:
THE MODERN DISTANT LEARNING PROTOTYPE.....192

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE:
METHODOLOGICAL
APPROACHES**

UDC/УДК 78.05+791.3
LBC/ББК 85.317 + 85.38

10.30628/1994-9529-2018-14.4-10-37
recieved 28.08.2018, accepted 21.12.2018

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН

Российский государственный
гуманитарный университет,
Москва, Россия;
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfmam@yandex.ru

ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ В ТЕОРИИ «АВТОРСКОГО КИНО» И ФИЛЬМАХ ФРАНЦУЗСКОЙ «НОВОЙ ВОЛНЫ»*

Аннотация. В статье рассматриваются концепция «авторского кино» и идейно связанная с ней киноэстетика французской «новой волны» как одни из прологов и теоретических оснований кинематографического постмодернизма. По мнению автора статьи, существенным моментом концепции авторского кино, родившейся в середине 1950-х годов на страницах журнала «Кайе дю синема», является отрицание элитарного модернистского контекста понимания режиссерской деятельности в кинематографе как творчества Художника с большой буквы. Почти одновременно с атакой на оппозицию между элитарной и массовой культурами, предпринятой основателями бирмингемского центра cultural studies и англо-американскими «новыми левыми», и более чем за десятилетие до того, как различные варианты постструктурализма выдвинули свои версии «смерти автора», Франсуа Трюффо, впервые использовавший термин «авторское кино», и другие молодые кино-

* Некоторые идеи, сформулированные в данной статье, были первоначально апробированы в более ранней публикации автора этих строк. См.: Рейфман Б.В. Структура против «структуры» (одна из возможных интерпретаций фильма Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании») // Киноведческие записки. № 92/93. С. 359–373.

критики, публиковавшиеся в журнале «Кайе дю синема», вступили в спор с основателем и главным редактором этого журнала философом кино Андре Базеном, который отстаивал модернистскую, персоналистско-экзистенциалистскую точку зрения на творчество кинорежиссера. Важнейшим содержательным аспектом этого спора, известного как «спор о “политике авторов”», было парадоксальное сосуществование в позиции оппонентов Базена, с одной стороны, отношения к автору в кино не как к создателю произведения, а как к субъекту целостной творческой биографии, в которой имеют равную ценность как удачи, так и неудачи; с другой стороны, видения в качестве главной ценности авторского фильма сочетания в нем того, что можно назвать вербально-смысловой вторичностью (жанровостью, цитатностью), и того, что представляется *бессмысленной* визуальностью, воздействующей не на разум, а на «тело» зрителя.

Ключевые слова: авторское кино, «смерть автора», французская «новая волна», модернизм, постмодернизм, персонализм, экзистенциализм, присутствие, отсутствие, институция, канон.

BORIS VIKTOROVICH REIFMAN

Russian State University for the Humanities,

Moscow, Russia;

ORCID: 0000-0003-1915-7609

e-mail: brejfman@yandex.ru

POSTMODERNISM AS PRESENTIMENT IN THE THEORY OF “AUTHORIAL CINEMA” AND THE FILMS OF THE FRENCH “NEW WAVE”*

Annotation. The article examines the conception of “authorial cinema” and the aesthetics of the French “new wave” of cinema notionally connected

* Some of the ideas formulated in this article were initially tried out in an earlier publication of the author of these lines. See: Reifman, B.V. Struktura protiv “strukturny” (odna iz vozmozhnykh interpretatsiy fil'ma Zh._L. Godara “Na poslednem dyhanii”) // Kinovedcheskie zapiski. No. 92/93. pp. 359–373.

with it, as some of the first prologues and theoretical foundations of cinematographic postmodernism. In the opinion of the author of the article, an essential moment of the conception of authorial cinema created in the mid-1950s on the pages of the journal "Cahier de cinema" is the negation of the elitist modernist context of understanding of producers' activities in cinema as the work of the Artist with a capital letter. Almost simultaneously with an attack on the opposition between elite and mass culture undertaken by the founders of the Birmingham center for cultural studies and the Anglo-American "new left," and over a decade before various variants of post-structuralism brought out their versions of the "death of the author," Francois Truffaut, who was the first to have made use of the term "authorial cinema," and other young cinema critics, who published their articles in the journal "Cahier du cinema," got into an argument with this journal's founder and editor-in-chief André Bazin, who defended the modernist, personalist-existentialist point of view about the cinema producer's artistic activity. One of the most significant content-based aspects of this argument, known as the "argument about the 'authors' politics," was the paradoxical coexistence within the position of Bazin's opponents: on the one hand, of the attitude toward the author in cinema not as the creator of a work of art, but as a subject of an integral artistic biography in which success and failure possess equal value; on the other hand, of the view as the most crucial value of the authorial film of the combination in it of what may be called the verbal-semantic secondary quality (genre or quotation quality), and that which is perceived as *meaningless* visual characteristics, affecting not the viewer's reason, but rather, his "body."

Keywords: authorial cinema, "death of the author," the French "new wave," modernism, postmodernism, personalism, existentialism, presence, absence, institution, canon.

В середине 1950-х на страницах французского журнала «Кайе дю синема», главным редактором которого в то время был выдающийся философ кино Андре Базен, развернулась полемика, известная как «Спор о "политике авторов"». Это был спор между А. Базеном и публиковавшимися в его журнале молодыми кинокритиками, ставшими через несколько лет теми кинорежиссерами, с именами которых связано рождение течения, получившего название «французская "новая волна"». Началась эта полемика с опубликованной в

1954 году статьи Франсуа Трюффо «Об одной тенденции во французском кино». Именно в этой статье впервые появились понятия «автор» в кино и «авторское кино». Данное явление рассматривалось Трюффо как оппозиция тем заполонившим в 1950-е годы французские экраны фильмам, которые он иронично называл то «кино традиционного качества», то «психологическим реализмом» [см.: 1]. Это «кино традиционного качества», по мнению Трюффо, в то время доминировавшее среди выпускаемых во Франции фильмов и получившее чуть позже еще одно название — «папино кино», было для молодых критиков из «Кайе дю синема» свидетельством того, что энергия «поэтического реализма» 1930–1940 годов окончательно иссякла. «Папиному кино», при создании которого режиссер был отчужден от целостного творческого процесса и занимал позицию одного из звеньев в цепочке кинопроизводства, кино «авторов» противостояло как целостное творчество, в котором «автор», во-первых, был полновластным и единоличным творцом каждого своего фильма. Во-вторых, «автор» рассматривался не только как создатель того или иного конкретного фильма, но как «личностный» субъект целостной творческой биографии, в которой каждый из фильмов был как бы частью единого произведения, создававшегося режиссером на протяжении всей его жизни¹.

В то же время Андре Базен видел в однозначности такого целостно-биографического подхода к творчеству режиссеров-авторов негибкое отношение к кинематографу и к искусству в целом, связанное с предданной установкой, которая заранее определяет любое «автор-

¹ Концепция «авторства», вскоре после своего рождения получившая поддержку у кинокритиков и многих кинорежиссеров в Европе и США, где ее главным союзником в 1960-е годы стал Э. Саррис [2], уже давно пережила времена своего максимального влияния на кинопроцесс. Однако и в XXI веке социокультурные факторы рождения «политики авторов» и связанной с ней французской «новой волны» остаются актуальной темой культурологических исследований кино. В частности, в переведенной недавно на русский язык книге «Новая волна. Портрет молодости» ее автор А. де Бек рассматривает возникновение нового кинематографа во Франции в 1950-е годы как выражение «недуга молодых», т.е. спровоцировавшей общественные страхи проблемы особой идентичности французской молодежи того времени [3, с. 35–48]. По-прежнему вызывают исследовательский интерес и философские основания «авторской» теории [см., например, 4; 5].

ское» художественное высказывание как шедевр и, таким образом, лишает произведения как того или иного режиссера, так и различных режиссеров, равных критериев их оценки. В статье «О политике авторов» Базен писал, что «Франсуа Трюффо любит цитировать замечание Жироду “Нет никаких работ, есть только авторы” — полемическая выходка, которая представляется мне ограниченной в своем значении... Возможно, имя Вольтера более важно, нежели его библиография, но теперь его “философский словарь” считается базисом вольтеровского остроумия. Но... в чем мы должны найти принципы и пример? В его обильных и зверских текстах для театра?.. А как насчет Бомарше? Должны ли мы заглянуть в “Преступную мать”?» [6].

Представляется, что негативное отношение к тому смыслу авторства, который вкладывали в данное понятие молодые кинокритики из «Кайе дю синема», было следствием опасения Базена, что политика авторов может привести к созданию институции авторства, вмещающей «авторскому кино» определенные нормативные формы. А это, как он полагал, неизбежно должно привести к тому, что из процесса создания фильмов будет элиминировано то, связанное с философской концепцией подлинности и присутствия, понимание творчества, которое, с нашей, «завершающей» Базена точки зрения, являлось модернистским вариантом новоевропейского видения деятельности Художника с большой буквы. Базен как будто предвидел перспективу перехода феномена авторства из близкого ему философского персоналистско-экзистенциалистского контекста, утверждавшего истину «подлинного», «присутствующего»² бытия персоны художника, в социологический контекст, уличавший понятия «авторского присутствия» и «авторской подлинности» в ложной пафосности, за которой ничего не стоит, кроме власти высокой статусности

² Понятия «присутствия» и «подлинности» в персонализме и том экзистенциализме, который предшествовал экзистенциализму А. Камю и Ж.-П. Сартра, означают некий фундаментальный онтологический смысл, который открывается личности, находящейся в экзистенциальном состоянии «выстаивания перед смертью», как определенная бытийная форма ее творческой жизни [см., например, 7, с. 133; 8, с. 96].

некой внешней (по отношению к автору), обусловленной социально (а не экзистенциально) художественной формы.

Будущее показало правомерность этих опасений Базена. Персоналистско-экзистенциалистское понимание истинного кинематографического творчества и в целом эстетическое его понимание, доминировавшее до конца 1960-х годов и еще актуальное в 1970-е, действительно уступило свои позиции социологической точке зрения на «авторское кино». Такая точка зрения упраздняла особое положение «авторства», вписывая его в тот ряд кинорежиссерских практик, который в начале 1980-х Стив Нил, представитель англоязычных *cinema studies*, исследовательского направления, ориентированного базовыми установками бирмингемского центра *cultural studies* и «новых левых», назвал «институцией арт синема» [9] или, по выражению Н. Самутиной, «канонем великих имен и значительных произведений» [10, с. 25, 26]. «Авторство» с данной социологической точки зрения родственно еще и концепции «смерти автора», причем, той ее версии, которая была озвучена М. Фуко в докладе «Что такое автор?», где говорилось, что «в цивилизации, подобной нашей, имеется некоторое число дискурсов, наделенных функцией “автор”» [11]. И эти дискурсы стали объектами присвоения, собственностью, которая наделяет высоким статусом и идеологической властью тех, кому она принадлежит.

Таким образом, явление авторства в художественной сфере есть возникшая в процессе борьбы за власть «фикция», результат «сложной операции, которая конструирует некое разумное существо», называемое автором. Такой конструкции пытаются придать статус реальности, находя в самом индивиду некую глубинную инстанцию [там же]³.

³ Эта отрицаемая Фуко авторская глубинная инстанция как раз и совпадает с тем самым персоналистско-экзистенциалистским смыслом понятия «присутствие», о котором речь у нас шла выше и который как «исток творчества» замещался постструктуралистами и будущими постмодернистами понятиями «пустоты» и «отсутствия». В цитируемом докладе «Что такое автор?» Фуко, в частности, говорит, что «маркер писателя теперь — это не более, чем своеобразие его отсутствия» [11].

Вот и для cultural studies авторство в кино, если оно понимается статусно, т.е. ценностно-иерархически, является, скорее, *знаком авторства* — тем, что Стив Нил характеризует как «своеобразный бренд для маркировки и продажи кинематографической продукции» [9], свидетельствующий об анти-голливудской режиссерской установке.

Этот институциональный подход к «авторскому кино» (его можно назвать и коммуникативным подходом), являющийся в сегодняшних исследованиях кинематографа одним из доминирующих, отрицал базеновский *ответ на вопрос «что такое кино?»*⁴, «по умолчанию» подразумевавший некую *абсолютную эстетическую сущность фильма*. Таким образом архаизировались понятия экзистенциального присутствия и подлинности как режиссера-автора, так и его зрителя. Подобная архаизация, сопровождавшаяся пародированием различного рода пафосности и «интеллектуальной высоколести», означала радикальный отказ от сложившегося еще во времена киноавангарда 1920-х отношения к фильмам, исходящего из оппозиции между кино элитарным и кино массовым. Место этой выстраиваемой определенной ценностную иерархию оппозиции заступал полагаемый гораздо более демократичным ценностно-горизонтальный подход, в основе которого лежит, по словам В. Куренного, «поворот к массовой и популярной культуре, акцент на демонтаже традиционной иерархии “высокой” и “низкой” культуры» [13, с. 28]. С этой точки зрения, автор в кино — это не Художник, творящий произведение искусства, не причастное ни к каким «рамочным» коммуникативным практикам, а профессионал, создающий «продукт», который принадлежит тому или иному канону, коммуницирующему с избирающими его социальными группами. В США такое изменение взгляда на авторство в кино было подго-

⁴ Самой известной из переведенных на русский язык работой А. Базена является сборник статей «Что такое кино?», в котором автор, как нам представляется, давая в духе христианского персонализма ответ на поставленный им вопрос, подразумевает именно абсолютную эстетическую сущность фильма [12].

товлено некоторыми текстами, в которых рассматривались прежде всего общетеоретические проблемы культуры второй половины XX века. В частности, в вышедшей в 1989 г. книге американского социолога Э. Росса «Никакого уважения! Интеллектуалы и популярная культура» [14] разоблачается мнение, будто «отношение интеллектуала к популярной культуре может быть исключительно резко негативное» [15, с. 7]. А американский кинокритик Д. Розенбаум в изданной в 1997 г. книге «Фильмы как политика» говорит о Майлзе Дэвисе, Жан-Люке Годаре и Сьюзен Зонтаг как о личностях, творчество которых соответственно в музыке, кино и литературе предопределило этот поворот к интересу и позитивному отношению к популярной и массовой культуре [16, с. 171–172]. Что же касается как таковых *cinema studies* и близкой к ним кинокритики, то наиболее непримиримо антиэлитарную позицию по отношению к авторству в кино, являющуюся, как было отмечено выше, в определенном смысле позицией антиэстетической, отстаивает течение, которое после публикации в 2009 году статьи Эндрю Трэйси «Вульгарное авторское кино: случай Майкла Манна» [17] получило соответствующее название «вульгарный авторский кинематограф» [см., например, 18; 19]. В сегодняшних российских междисциплинарных исследованиях кино подобное понимание «авторства» последовательно выражено, например, в книге А. Павлова «Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа» [15] и его же статье «Вульгарный авторский кинематограф» [20], в касающихся кино материалах журнала «Логос», в частности, в тех статьях, которые были опубликованы в № 6 (102) за 2014 год, посвященном «теории плохого кино»⁵ [см.: 21, с. 1–178].

Однако, по моему мнению, сама по себе возникшая в 1950-е годы концепция авторства, воспринятая как своего рода ориентир многими кинорежиссерами французской «новой волны», не отказывалась в полной мере от эстетической абсолютизации деятельно-

⁵ «Теория плохого кино» — название первого раздела указанного номера журнала «Логос».

сти Художника. Об этом как раз и свидетельствует отмеченная выше важнейшая позиция данной концепции — видение режиссера-автора как субъекта целостной творческой биографии, которое было вписано в общий для многих французских философских течений того времени контекст неотчужденного творчества, нарастающей тревоги по поводу «серийного производства лирики» [22, с. 211], наиболее радикально выраженной, пожалуй, в «Обществе спектакля» Г. Дебора. Тем не менее аутентичная концепция авторского кино стала и угрозой для такой эстетической абсолютизации. «Политика авторов» атаковала именно персоналистско-экзистенциалистский вариант понимания творчества в киноискусстве, причем, не только в силу ее поначалу имплицитной соотнесенности с социологическим институционально-коммуникативным видением режиссерских практик, родственным, как было отмечено ранее, концепции «смерти автора» М. Фуко. Родившийся в середине 1950-х аутентичный смысл авторства в кино родствен тому, отличающемуся от версии Фуко, варианту «смерти автора», который был предложен в 1967 году Р. Бартом и предопределил некоторые базовые установки постмодернистского искусства.

Для прояснения связи теории авторского кино с этой, второй в структуре нашего изложения, а по времени возникновения — первой концепцией «смерти автора» приведу цитату еще из одного текста Ф. Трюффо. В статье «Говард Хоукс. “Лицо со шрамом”», написанной в том же 1954 году, что и «Об одной тенденции во французском кино», читаем: «Это мало похоже на литературу. Это, быть может, ближе к танцу, к поэзии и, конечно же, это кино» [23, с. 62]. Процитированные слова указывают на то, что «авторство» у Трюффо имеет отношение еще и к некоему невербализируемому, чисто визуальному качеству. Это качество, казалось бы, родственно «фотогении» Луи Деллюка и французских киноимпрессионистов. Однако отмеченное Трюффо визуальное качество соотносится не с французским киноимпрессионизмом, киноавангардистским течением, существовавшим в первой половине 1920-х, и вообще не с *европейским art cinema*, а

с *американским кино* — в приведенной фразе речь идет об особой визуальной кинематографичности *голливудского* фильма Г. Хоукса «Лицо со шрамом». Как мы знаем из прочих высказываний Трюффо и его коллег — будущих «нововолновцев», такую же не переводимую на язык слов кинематографичность, более близкую к танцу и поэзии, чем к литературе, они видят в картинах и других голливудских великих «крутых профессионалов», например, Джона Форда и Альфреда Хичкока. «Фотогения», будучи, согласно интерпретации М. Ямпольского, «концентратом... смысла, который не должен формулироваться в словах, но оставаться не расшифровываемым смыслом жизни» [24, с. 48], в то же время понималась киноимпрессионистами как неотъемлемый *внутрикадровый* элемент более сложной целостностью формы фильма.

Другим элементом этой целостности, без которого невозможно было бы полноценное экранное эстетическое воздействие на зрителя, являлся кинонарратив, выстроенный посредством *межкадрового* монтажа в соответствии с инвариантом бергсоновского иррационального «потока сознания». Визуальное же воздействие американских фильмов, которое имел в виду Трюффо, с подобной модернистской точки зрения не рассматривалось и не мыслилось как результат сосуществования некоего довербального визуального качества изображения и некой вербальной, хотя и «иррациональной», повествовательной структуры. Та повествовательная форма, которой это изображение принадлежит, виделась молодым критикам из «Кайе дю синема» как вполне *рациональная жанровая конструкция*, имеющая отношение не только к авторскому неотчужденному бытию Художника, но и к авторскому неотчужденному умению профессионала.

Фактором тематизации в авторской теории этого сочетания в фильме невербализуемого визуального качества и жанровой повествовательной структуры была отмеченная выше тенденция отказа от оппозиции «элитарное-массовое», которая все более отчетливо проявлялась после Второй мировой войны и к середине 1950-х

преодолела стадию своей имплицитности. Творец произведения искусства, Художник вместе с его онтологической позицией медиума, которым «говорит язык», становился, как уже было сказано, пафосно-карикатурной фигурой. Самодостаточное визуальное качество и непретендующая на статус воплощенного бытийного Слова жанровость, во многих фильмах французской «новой волны» явленная эксплицитно как определенный культурный код «игра в жанровость», как раз и стали двумя ипостасями того «авторства», которое в 1954 году имел в виду Трюффо, и той «смерти автора», которую в 1967 году подразумевал Барт.

Такого рода визуальную самодостаточность сегодня обозначают термином «фильмическое (filmic)», который указывает на «специфическое качество, присущее исключительно фильму и ускользающее от языкового определения... на связь кинематографических образов с телом зрителя...» [25, с. 387]. «Тело зрителя» здесь нужно, вероятно, понимать согласно М. Мерло-Понти — как «феноменологическое тело», неосознанно для конкретного наблюдателя *присутствующее* в каждом зрительном процессе именно как «руководящее» этим процессом «основание видения». В таком случае вхождение в это феноменологическое тело может осуществиться только в акте трансгрессивной утраты своего Я, дарующей, как пишет Мерло-Понти, «способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия» [26, с. 248]. Переводя это «участие в артикуляции Бытия» на более прозаический язык одного из первых теоретиков оснований зрительного восприятия А. Гильдебранда, можно сказать, что вхождение в феноменологическое тело — это перемещение точки зрения в область визуально-бессознательного, пограничное место потенциально-возможной активизации «факторов, на которых основывается наше представление» [27, с. 20]. Именно такую активизацию факторов, на которых основывается наша *речевая* деятельность, имеет в виду, называя ее «смертью автора», Р. Барт, утверждающий, что литературное «письмо» — это «та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где

теряются следы нашей субъективности, где исчезает всякая само-тождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [28, с. 384].

Но самоотождественность пишущего, как и самоотождественность снимающего кино, исчезают как некая претензия на серьезное отношение к *присутствующему* бытию и в процессе перманентного иронического *опрокидывания* любой реальности в культурный код, в семиотичность этой реальности или, в других случаях, в процессе превращения нерелективной масскультовой жанровости в «игру в жанровость». Как и стремление к достижению «фильмического» воздействия, такая сквозная ироничность по отношению к любой серьезности является частью общего движения от *смысла*, в частности, от так называемых больших нарративов, к *телу*, понимаемому в данном случае как единое обозначение всех предельных, пограничных проявлений чувственности. Движение это, начавшееся в кинематографе с французской «новой волны», по словам А. Артю, стало общей для контркультурных настроений 1960-х попыткой «придумать альтернативные способы бытия, когда экстаз, сродни религиозному, достигается не посредством молитвы, а посредством секса, наркотиков, музыки, кино и других проводников мистического чувства» [29, с. 14].

Сегодняшние исследователи кино часто идентифицируют основной признак авторства как сочетание в фильме наличия фильмического качества и соответствия нарративной структуры фильма определенному коммуникативному канону. Такой подход отличается и от контркультурного, и от постмодернистского слишком серьезным отношением к канону, но в то же время является в определенном смысле их продолжением и, таким образом, наследует возникшей в середине 1950-х авторской теории.

Однако со времен признания невербализуемого визуального качества одним из главных атрибутов настоящего кино, творимого настоящим, т.е. не отчужденным от своей «телесной» пограничности, автором исследования «фильмического» в фильме эволюциониро-

вали в направлении так называемой «пост-теории», спровоцированной, в частности, философией кино Ж. Делеза. Пост-теория находит исток «фильмического» не в профессиональном умении и таланте режиссера-автора, а в «авторстве» самой визуальной природы как целлулоидно-пленочного кино, так и сегодня в первую очередь новых, прежде всего цифровых медиа. Это означает, что вместо поставленного когда-то Базеном вопроса «что такое кино?» сегодняшние аналитики чаще всего задаются вопросом о том, как эти новые медиа переоформляют «все наши условия восприятия» [30, с. 15]. Д. Родовик, имея в виду и быстрое вытеснение пленочного кино из медийной области визуальных воздействий, «переоформляющих» наши условия восприятия, и архаизацию прежнего понимания киноискусства и режиссерского авторства, убежден в том, что самое современное из всех искусств «внезапно оказалось антиквариатом» [31, с. 29]. Как пишет Н. Самутина о новом исследовательском интересе к кино как к зрелищу, связанному с принципиально разными по своей природе технологическими формами его производства, «и в кинотеатре Делеза, и в кинотеатре киноантропологов сегодня могут показывать не только фильм, но и ролики из YouTube, фотографии на скринсейвере и многое другое» [30, с. 15].

Современные теории новых медиа и пост-фильма, апологетически или апокалиптически трактуя природу визуального воздействия, обусловленного цифровыми технологиями, в любом случае не подвергают сомнению то, что «цифровые изображения... имеют принципиально иные отношения с миром» [32, с. 202], нежели аналоговые, «и, как следствие, изменяют когнитивный процесс» [там же] нашего восприятия мира. Примером перемещения истории кинотeorетических концепций в такой пост-теоретический контекст является книга Т. Эльзессера и М. Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело», в которой различные исследовательские традиции предстают как семь концепций отношений между кино, восприятием и телом, репрезентируемых метафорами окна и рамки, двери, зеркала, глаза, кожи, органа слуха и мозга. В последней главе, посвященной зри-

тельскому опыту в цифровую эпоху, авторы задают остающийся без ответа вопрос: возмещает ли практика абсолютного доступа к цифровым технологиям, позволяющим «создавать медиа с почти той же легкостью, что и потреблять их... о наступлении новой эры медийной грамотности... Или мы имеем дело лишь с новой... формой потребления?» [25, с. 362] Гораздо более определенно-оптимистичную позицию по отношению к разнообразным новым средствам коммуникации представляет другое известное «пост-теоретическое» исследование — книга Л. Мановича «Язык новых медиа», в последней главе которой, называющейся «Что такое кино?», не выражено никакого беспокойства по поводу наступившей эпохи цифрового кино [33, с. 348–389].

Вернемся, однако, к созвучию «авторской» теории концепции «смерти автора» Р. Барта. И невербализируемое фильмическое визуальное качество, свойственное, по Ф. Трюффо, «авторскому кино» как некая его сущность, и исчезновение всякой самоидентифицируемости автора в письме, представляется соответствующим еще и тому, что Р. Барт назвал «пунктумом», «уколом», воздействием на зрителя, которое исключает правомерность каких-либо интерпретаций, ибо «то, что я могу назвать, не в силах меня уколоть» [34, с. 80]. Второй же ипостасью кинематографического авторства, напоминающего о «смерти автора», как уже было отмечено, стала во многих фильмах «новой волны» явленная в них «игра в жанровость», которая была одним из вариантов более общей склонности к культурно-языковой вторичности, в частности, к цитатности. Эта склонность, демократически противостоявшая элитарной интенции абсолютной оригинальности Художника, выражала стремление «нововолновцев» к обнажению культурно-языковой, коммуникативной, а не онтологической природы любой нарративной формы. Впервые в истории кино, еще не тотально, но уже и неслучайно, акт кинематографического высказывания превращается в то, что, как пишет Барт о подобном явлении в литературе, «лингвисты... именуют перформативом» такой глагольной формой, которая «не заключает в себе

иногое содержания... кроме самого этого акта» [28, с. 388]. Причем, это «нововолновское» «Я говорю», объявляющее, что у высказывания нет никакого предшествующего ему авторского замысла, прямо противоположно значению «Я могу говорить», которое устами извещающегося от заикания мальчика в Прологе фильма А. Тарковско-го «Зеркало» выражает идею обретенного автором Слова. Вместе с «Я говорю» авторов французской «новой волны» во французский и мировой кинематограф приходят центоны, пастиши, стилизации и симуляции.

Такая тенденция проступает уже в тех двух фильмах, с которыми в киноведении принято связывать непосредственную предысторию французской «новой волны». Речь идет о картине «Пуэнт-Курт», снятой Аньес Варда в 1955 году, и фильме Жана-Пьера Мельвиля «Боб — прожигатель жизни», созданном в 1956-м. А в картине Жана-Люка Годара «На последнем дыхании», являющейся, как известно, одним из первых фильмов как таковой французской «новой волны», сегодняшнее дистанцированное восприятие распознает уже вполне очевидные «веяния из будущего» постструктуралистских концепций и постмодернистских стилей⁶.

Для более отчетливого обозначения нашей позиции именно об этой картине Годара поговорим подробнее. «У свободы нет психологического пространства; душа это не то, что обретаешь внутри личности, она — то, чего можно достичь, лишь освободившись от всех личностных “оболочек”» [36, с. 232], — так видит С. Зонтаг «радикальную духовную доктрину» фильма «Жить своей жизнью» Ж.-Л. Годара [там же]. Такую же манеру быть свободным, действия, рождающиеся не из предшествующего им психологического «наличия», а как бы из пустоты, из «ничто», демонстрирует и персонаж

⁶ О нескольких короткометражных фильмах Ж.-Л. Годара, непосредственно предшествовавших в его творчестве вышедшей на экраны в 1960-м году картине «На последнем дыхании», прежде всего о фильме «Шарлотта и Вероника, или Всех парней зовут Патрик», см., например, в книге В. Виноградова «Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или “Мертвецы в отпуске”» [35, с. 12–16].

«первой годаровской картины («На последнем дыхании») Мишель Пуакар. Не «нечто» предопределяет его поступки, а поступки лишь сами по себе представляют собой «нечто». Впрочем, «другая оптика», напоминая о принципе дополнительности Н. Бора, заставляет увидеть в поведении Пуакара постоянную подключенность к тем или иным «жанровым» контекстам: угоняя машину, он выглядит, говорит и действует как герой Хэмфри Богарта из «Мальтийского сокола» или «Касабланки»; сидя за рулем, громко и жизнерадостно исполняет свои «ла-ла-ла!» и «па-па-па!», явно позаимствованные из репертуара часто встречающихся на сцене, в кино и в жизни «опереточных» бодряков; реагирует на обгоняющий его или слишком медленно движущийся впереди автомобиль отчетливо адекватно, то есть в духе дорожной шоферской фразеологии; сам с собой обсуждает достоинства и недостатки стоящих на обочине дороги девушек как персонаж, который «ни одной юбки не пропустит».

Перечень таких «жанровых» проявлений в действиях героя фильма не ограничивается двумя-тремя эпизодами, а составляет множество, представляющее собой «все поведение Пуакара». Тем самым обращает на себя наше внимание очевидный парадокс: с одной стороны, поступкам Мишеля не позволяется преодолевать диссоциацию, приобретать, помимо простой смежности, еще некую, *идущую от субъективности персонажа* семантическую эквивалентность, становиться следствием какой-нибудь «осознанной необходимости» или любого другого замкнутого психологического пространства; с другой же стороны, поведение Пуакара постоянно ассоциируется с теми или иными «жанрами», а значит, имеет некую предысторию, что-то ему предшествующее.

Предполагать отсутствие психологической предопределенности в действиях Пуакара или, что то же самое — его свободу от «всех личностных “оболочек”», заставляет нас *фрагментарность* этих действий. Фрагментарность как знак не субъективно-психологического существования, а экзистенции автора и героя была кодифицирована в кинематографе экзистенциалистско-персоналистского

периода, во всяком случае — после интерпретаций А. Базена этого кинематографа. Слова и действия героя были *эллиптически*, т.е. образовывали не некую понятную зрителю последовательность, а ряд действий, внятность которого постоянно разрушалась дискретными *обнулениями* логики, что и создавало эффект фрагментарности. В комплексе же и с особого рода *эллиптической нарратива*, идущей непосредственно от автора [см.: 12, с. 267–277], это указывало на «утверждение определенной глобальности реального» [Там же. с. 341]. Носителями ее были экзистенциальное «Я» автора и экзистенциальное «Я» героя, часто являвшегося *alterego* автора. Эта «глобальность реального» выражалась в синтезе переданного зрителю через посредство внутрикадрового монтажа и других приемов построения кадра значения *чистая фактичность* и переданного зрителю через посредство межкадрового монтажа (формы нарратива), означавшего *экзистенциальную целостность Судьбы героя*. При этом герой лишь интуитивно предощущал как некое воспоминание-апперцепцию собственную экзистенциальность, т.е. целостность своей Судьбы, и, по словам М. Бахтина, сказанным о подобном же литературном герое, охватывался «со всех сторон как кольцом ... завершающим сознанием автора» [37, с. 97].

Однако случай Пуакара иной: его отдельные поведенческие целостности не кажутся фрагментами вспоминаемой (завершаемой) целостной Судьбы, ибо они воспринимаются как *пародийные* и *абсурдные*, а это несовместимо с семантикой экзистенциально-го завершения. Фрагментарность здесь — следствие причастности к *различающимся* поведенческим практикам, дающей ощущение полного отсутствия общего контекста действий. Отстраненная жанровость действий Мишеля, ситуация непрерывного *столкновения* разных систем (их можно назвать и «языками», и «жанрами», и «поведенческими практиками»), актуализирует восприятие их именно в качестве различающихся систем, заставляет видеть поведение героя как череду все новых, обрывающих друг друга на *полуслове* поведенческих уподоблений: он выглядит и действует именно *как*

герой Хэмфри Богарта или *как* профессиональный Дон Жуан, или *как* участник боксерского поединка и т.д. «Онтологическая» (скорее, в том смысле, который образовался как документалистская интерпретация экзистенциалистской онтологичности Базена) форма реалистичности изображения и звука — пока она не перебивается вкраплениями «авторского присутствия», о которых речь у нас пойдет ниже, — подчиняет себе эти постоянно обрывающиеся «как», и, таким образом, говоря о киноповествовании, о том нарративе, который не выходит за пределы событий, так или иначе связанных с историей взаимоотношений персонажей фильма, мы должны констатировать: в лице Мишеля Пуакара перед нами предстает *реальный человек, являющийся одновременно и пародической личностью* в духе описанного Ю. Тыняновым графа Хвостова, и вариантом *абсурдного героя*, которому, по словам А. Камю, «свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай жарких и восхитительных образов, а потом его сжигает» [38, с. 273].

Впрочем, абсурдный человек Мишель Пуакар, кажется, лишен не только веры, но и неверия. Он не восстает против «желания единства ... требования ясности и связности» [там же] своей судьбы; такое восстание, как бы ни хотел избежать этого Камю, было бы уже ясностью и связностью, чем-то цельным, какой-то абсурдистской идеологией, на словах отвергающей ту идею человеческой экзистенции, которая восходит к гуссерлевской и бергсоновской имманентной памяти, к хайдеггеровской памяти Судьбы в «бытии временем», а на деле лишь радикализующей эту идею. Поведение же Пуакара еще более радикально: это осознаваемый Сизифов труд, разбитый на массу не подозревающих о существовании друг друга фрагментов.

Текст фильма Годара, таким образом, дает нам одновременно и пародийное, и абсурдистское (в духе Камю), означаемые для интерпретации действий героя: эти действия фрагментарны, значит, воспринимаются нами не как субъективно-психологические, а экзистенциальные, причем, именно в духе Камю, а не Хайдеггера, — как экзистенциальные действия *постороннего*; но они же и жанровы, т.е.

воспринимаются нами как *обладающие некой психологической предысторией*, как predeterminedные бывшими в употреблении системами условностей и от этой своей вторичности — как пародийные.

Является ли это противоречие между психологичностью и непсихологичностью (в упомянутом выше смысле свободы от всех личностных оболочек) одних и тех же действий героя противоречием не только для нашего восприятия фильма, но и для его *автора*?

О реальности такой соотнесенности нашего восприятия и замысла режиссера мы, по-видимому, могли бы говорить, если бы, во-первых, в современной созданию картины информационной атмосфере нашелся дискурс, который бы снимал это противоречие; во-вторых, если бы в статьях и интервью самого Годара нашлись сходные с этим дискурсом комментарии.

Именно в 1950-е годы, т.е. во времена, непосредственно предшествовавшие возникновению «новой волны», различные научно-гуманитарные, критические и художественные практики французской культурной жизни начинают испытывать всевозрастающее влияние идей структурного психоанализа Ж. Лакана. Выстраивая свою версию «сверх-Я» («символического бессознательного»), по аналогии с сосюрговской лингвистической моделью естественного языка, Лакан отдал все *рациональное* в этом символическом бессознательном системе детерминированных бинарными оппозициями «мифологических», по К. Леви-Стросу, смысловых структур, «означаемых», а все *до-рациональное* — не образующим с «означаемыми» устойчивых связей и структурных смысловых единств, следовательно, «бессмысленным» в самих себе, *фрагментарно-цитатным* «означающим». Последним и единственным в человеке пристанищем бытия (Бога или «Бога»), отличного от любых рождающихся в процессе обретения идентичности «воображаемых» объективаций субъективности, является, по Лакану, как раз *фрагментарно-цитатный до-рационально-смысловой уровень* бес-сознательного, дискурс Другого. На этом бытийном уровне функционирует одновременно единый и множественный «внутренний потусторонний»

[39, с. 225], осуществляющий, как пишет, интерпретируя Лакана У. Эко, «комбинаторику сцепления означающих» [40, с. 336]. «Тот факт, что говорят, остается забытым за тем, что говорится» [41, с. 233], — неоднократно повторял Лакан в своих лекциях и статьях, имея в виду первостепенную значимость и неуловимость этого дискурса Другого, той речи «внутреннего потустороннего», возможность непосредственного озвучания которой, по его мнению, дана, разве что, бреду безумца или творческому акту.

Эта лакановская интерпретация бессознательного предопределила уже неоднократно упоминавшийся в данной статье поворот от экзистенциалистского и религиозно-персоналистского «присутствия», «наивного убеждения, будто субъект представляет собой некую “полноту”» [42, с. 366], к пафосу онтологической «пустоты», трактовавшейся как поток «анонимных, неуловимых... читат без кавычек» [43, с. 418]. Творчество или экзистенция — как в искусстве, так и в жизни вообще, т.е. и автора, и его героя, — становилось не некой иррациональной, но все-таки смыслообразующей деятельностью «Я», а проявлением бесконечного множественного Другого, тотальным «цитированием»: «Я всегда сохранял вкус к цитатам... я показываю людей, которые цитируют... В приготовленные материалы к фильму я вношу какую-нибудь фразу Достоевского, если она мне нравится» [44, с. 66].

В этом фрагменте интервью, данного Годаром в 1962 году, прорисовываются контуры такого *цитатного* подхода к творчеству, причем, «реальный автор» здесь — то авторское «Я», каким его осознает сам Годар, соединяет двух множественных Других «во мне»: один множественный Другой представляет состоящий из *киноязыковых цитат без кавычек текст самого реального автора*, хотевшего, по его словам, «оттолкнуться от традиционной истории и переснять, но совершенно иначе, все то кино, которое уже было снято... создать впечатление, будто выразительные средства кино только что открыты или дать их ощутить как недавно найденные» [там же]; второй множественный Другой — это поведенческие «цитаты без кавычек» героя («... я показываю людей, которые цитируют»).

Теперь, возвращаясь к анализу поведения Пуакара, мы можем четче и главное — с большей верой в то, что угадан один из авторских замыслов, обозначить важный для нас контекст: соединением жанровости и фрагментарности или, по-другому — пародийности и абсурдности, т.е. противоречием между психологической предопределенностью и спонтанностью в действиях Мишеля заявляет о себе этот самый множественный. Другой — непрерывно творящий необремененные структурным смысловым единством «цитаты без кавычек». По-видимому, адекватное восприятие этого повествования должно выявить, что в психике Пуакара как руководство к его очередному тому или другому действию не воспроизводятся «жанры» целиком, не функционируют какие-то целостные «горизонты», но актуализируются именно равные самим себе, то есть *бессмысленные фрагменты жанров*, которые, очевидно, имея в виду их дознаковость, доинформативность, в чистом виде графическую явленность сознанию героя, можно сопоставить не только с «цитатами без кавычек» Р. Барта, но и с дерридианскими «следами». Рождение этих новых фрагментов, которые «для себя» и не фрагменты, а в целостности всегда опережает рождение их смыслов, их жанровых означаемых. Пуакар, словно выхватывая из каких-то пролетающих мимо книжек или фильмов цитаты, непрерывно «пишет» что-то новое: то, весело вставляя подвернувшуюся цитату из кодекса «опровержений куртуазных правил», просто предлагает героине фильма переспать с ним, то в неожиданном жанре «фрагмента из детектива» обсуждает с кем-то по телефону не очень понятные денежные дела, то вдруг гримасничает, объясняя таким вот первым попавшимся под руку способом, что означает слово «дуться». Такую образованную из трех «пустых» мимических состояний лица гримасу можно интерпретировать как «цитату» для будущих проектов Жака Деррида: любое визуальное нечто — это прежде всего *оно само*.

Подобное растворение психологического «Я» во фрагментарных «голосах других» — та коннотация, которая снимает противоречие в поведении Пуакара. Если же рассматривать картину Годара в кон-

тексте заявленной нами темы, соединение абсурдности и пародийности в действиях героя несомненно указывает на то, что данный фильм, будучи одним из главных произведений просуществовавшей в чистом виде лишь несколько лет французской «новой волны», является предвестником постмодернистской эстетики. Картина, снятая в то же время, когда утверждалась «политика авторов», отчетливо проясняет тот переходный момент и в истории кино, и в истории искусства в целом, когда создатель произведения обладает, можно сказать, парадоксальной идентичностью. С одной стороны, он видит себя еще как автора абсолютно оригинального произведения, который подлинно существует в процессе своего творчества, с другой стороны, его видение себя уже несомненно причастно к коммуникативным и визуалистским контекстам «смерти автора».

ЛИТЕРАТУРА

1. Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино [Электронный ресурс] // LiveInternet: сайт. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (Дата обращения 09.07.2018).
2. Sarris A. *The American Cinema. Directors and Directions. 1929–1968*. NY: Da Capo Press, 1968. 393 p.
3. Бек А. де Новая волна. Портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. 128 с.
4. *The French New Wave: Critical Landmarks* / ed. by P. Graham, V. Ginette. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2009. 273 p.
5. *Authorship and Film* / ed. by D. Gerstner, J. Staiger. Routledge, 2013. 308 p.
6. Базен А. О политике авторов [Электронный ресурс] // Cineticle: Интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://www.cineticle.com/behind/755-de-la-politique-des-auteurs.html> (Дата обращения: 09.07.2018).
7. Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
8. Мамардашвили М.К. Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
9. Нил С. Арт синема как институция [Электронный ресурс] // Логос. 2002. № 5–6 (35). URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (Дата обращения 09.07.2018).

10. Самутина Н.В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25–42.
11. Фуко М. Что такое автор? Доклад, прочитанный на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года [Электронный ресурс] // Гуманитарные технологии: аналитический портал. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/788> (Дата обращения 22.11.2018).
12. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 373 с.
13. Куренной В.А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
14. Ross A. No respect: Intellectuals and Popular Culture. L.; N.Y.: Routledge, 1989. 269 p.
15. Павлов А.В. Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2015. 360 с.
16. Rosenbaum J. Movies as Politics. L.; Berkley: Los Angeles University of California Press, 1997. 376 p.
17. Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann [Электронный ресурс] // Cinema Scope. 2009. N 40. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/vulgar-auteurism-case-michael-mann/> (Дата обращения: 12.09.2018).
18. Brodi R. A Few Thoughts on Vulgar Auteurism [Электронный ресурс] // The New Yorker: сайт. URL: // <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.html> (Дата обращения: 15.09.2018).
19. Marsh C. Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs [Электронный ресурс] // The Village voice: сайт. URL: <https://www.villagevoice.com/2013/05/24/fast-furious-elegant-justin-lin-and-the-vulgar-auteurs/> (Дата обращения: 25.09.2018).
20. Павлов А.В. Вульгарный авторский кинематограф [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2013. №11. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/vulgarnyj-avtorskij-kinematograf> (Дата обращения: 19.11.2018).
21. Логос: философско-литературный журнал. 2014. № 6 (102). С. 1–178.
22. Соллерс Ф. Странная жизнь Ги Дебора // Дебор Г.Э. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014. С. 209–212.
23. Трюффо Ф. Говард Хоукс. Лицо со шрамом // Трюффо о Трюффо. Статьи. Интервью. Сценарии. М.: Радуга, 1987. С. 61–62.

24. Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 216 с.
25. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб: Сеанс, 2016. 440 с.
26. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 215–252.
27. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре. М.: МПИ, 1991. 164 с.
28. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
29. Артюх А.А. Новый Голливуд. История и концепция. СПб: Алетейя, 2015. 262 с.
30. Самутина Н.В. Слово из двух проблемных частей: киноисследования 2010-х о своем ускользающем объекте. М.: Издательский дом ВШЭ, 2010. 44 с.
31. Rodowick D.N. The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007. 216 p.
32. МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный Центр, 2018. 236 с.
33. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
34. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 272 с.
35. Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: Канон-Плюс, 2013. 280 с.
36. Зонтаг С. Фильм Жана Люка Годара «Жить своей жизнью» // Киноведческие записки. 1994. № 22. С. 224–235.
37. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 69–256.
38. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 222–318.
39. Лакан Ж. Бессмысленное и структура Бога // Метафизические исследования. Статус иного. СПб, 2000. Вып. XIV. С. 218–231.
40. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: Петрополис, 1998. 432 с.
41. Лакан Ж. Якобсону // Метафизические исследования. Статус иного. СПб, 2000. Вып. XIV. С. 232–242.
42. Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 319–374.

43. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 413–423.

44. Годар о кино (антология текстов) // Годар Ж.-Л. Страсть: между черным и белым. М., 1997. С. 62–114.

REFERENCES

1. Truffaut F. Ob odnoy tendentsii vo frantsuzskom kino [Concerning one Tendency in French Cinema]. LiveInternet. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/tyuneva/post163605432/> (Access date: 09.07.2018).

2. Sarris A. The American Cinema. Directors and Directions. 1929–1968. NY: Da Capo Press, 1968. 393 p.

3. Beck A. de Novaya volna. Portret molodosti [The New Wave. A Portrait of Youth]. Moscow: Rosebud Publishing, 2016. 128 p.

4. The French New Wave: Critical Landmarks. Ed. by P. Graham, V. Ginette. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2009. 273 p.

5. Authorship and Film. Ed. by D. Gerstner, J. Staiger. Routledge, 2013. 308 p.

6. Bazin A. O politike avtorov [About the Authors' Politics]. Cineticle: Internet-zhurnal ob avtorskom kino [Internet Journal about Authorial Cinema]. URL: <http://www.cineticle.com/behind/755-de-la-politique-des-auteurs.html> (Access date: 09.07.2018).

7. Heidegger M. Issledovatel'skaya rabota Vil'gel'ma Dil'teya i bor'ba za istoricheskoe mirovozzrenie v nashi dni. Desyat' dokladov, pročitannyh v Kassele [The research work of Wilhelm Dilthey and the struggle for the historical worldview in our days. Ten presentations read in Basel] (1925). Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]. 1995. No. 11, pp. 119–145.

8. Mamardashvili M.K. Vvedenie v filosofiyu, ili to zhe samoe, no v svyazi s romanom Prusta "V poiskah utrachennogo vremeni" [Introduction into philosophy, or the same thing in connection with Proust's novel "In Search for Lost Time"]. Iskusstvo kino [The Art of Cinema]. 1993. No. 2, pp. 93–98.

9. Nil S. Art sinema kak institutsiya [Art Cinema as an Institution]. Logos. 2002. No. 5–6 (35). URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (Access date: 09.07.2018).

10. Samutina N.V. Avtorskiy intellektual'nyy kinematograf kak yevropeyskaya ideya [Authorial Individual Cinematography as a European Idea]. Kinovedcheskie zapiski. 2002. № 60, pp. 25–42.

11. Foucault M. Chto takoe avtor? Doklad, pročitanny na zasedanii Frantsuzskogo filosofskogo obshchestva 22 fevralya 1969 goda. [What is the Author? Presentation read at the Session of the French Philosophical Society on February 22, 1969] Gumanitarnye tekhnologii: analiticheskiy portal

[Humanitarian Technologies: Analytical Portal]. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/788> (Access date: 22.11.2018).

12. Bazin A. Chto takoe kino? [What is Cinema?] Moscow: Iskusstvo [Art], 1972. 373 p.

13. Kurennoy V.A. Issledovatel'skaya i politicheskaya programma kul'turnyh issledovaniy [The Research and Political Program of Cultural Research]. Logos. 2012. No. 1 (85), pp. 14–79.

14. Ross A. No respect: Intellectuals and Popular Culture. L.; N.Y.: Routledge, 1989. 269 p.

15. Pavlov A.V. Postydnoe udovol'stvie. Filosofskie i sotsial'no-politicheskie interpretatsii massovogo kinematografa [Shameful Pleasure. Philosophical and Social-Political Interpretations of the Mass Cinematograph]. Moscow: Izdatel'skiy dom VSHEH, 2015. 360 p.

16. Rosenbaum J. Movies as Politics. L.; Berkley: Los Angeles University of California Press, 1997. 376 p.

17. Tracy A. Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann. Cinema Scope. 2009. N 40. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/vulgar-auteurism-case-michael-mann/> (Access date: 12.09.2018).

18. Brodi R. A Few Thoughts on Vulgar Auteurism. The New Yorker. URL: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.htm> | (Access date: 15.09.2018).

19. Marsh C. Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs. The Village voice. URL: <https://www.villagevoice.com/2013/05/24/fast-furious-elegant-justin-lin-and-the-vulgar-auteurs/> (Access date: 25.09.2018).

20. Pavlov A.V. Vul'garnyy avtorskiy kinematograf. Iskusstvo kino. 2013. №11. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/vulgarnyj-avtorskiy-kinematograf> (Access date: 19.11.2018).

21. Logos: filosofsko-literaturnyy zhurnal [Logos: Philosophical-Literary Journal]. 2014. No. 6 (102). pp. 1–178.

22. Sollers F. Strannaya zhizn' Gi Debora [The strange life of Guy Debord]. Debord G.EH. Obshchestvo spektaklya [The Society of the Spectacle]. Moscow: Opustoshitel' [Devastator], 2014. pp. 209–212.

23. Truffaut F. Govard Houks. Litso so shramom. [Howard Hawks. A face with scars]. Tryuffo o Tryuffo Stat'i. Interv'yu. Stsenarii. [Truffaut about Truffaut. Articles. Interviews, Scenarios]. Moscow: Raduga [Rainbow], 1987. pp. 61–62.

24. Yampol'skiy M.B. Vidimyy mir. Ocherki ranney kinofenomenologii [The Visible World. Essays of Early Cinema Phenomenology]. Moscow: NII kinoiskusstva [Scientific-Research Institute of the Art of Cinema], 1993. 216 p.

25. Elsesser T., Hagen M. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye, Emotions, the Body]. St. Petersburg: Seans, 2016. 440 p.

26. Merlo-Ponti M. Oko i duh. Frantsuzskaya filosofiya i estetika XX veka [The Eye and the Spirit. 20th Century French Philosophy and Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1995. pp. 215–252.
27. Hildebrand A. Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statey o Gansse fon Mare [The Issue of Form in the Visual Arts and a Compilation of Articles about Hans von Mare]. Moscow: MPI, 1991. 164 p.
28. Barthes R. Smert' avtora [The Death of the Author]. Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 384–391.
29. Artyukh A.A. Novyy Gollivud. Istoriya i kontseptsiya [The New Hollywood. History and Conception]. St. Petersburg: Aleteya, 2015. 262 p.
30. Samutina N.V. Slovo iz dvuh problemnykh chastey: kinoissledovaniya 2010-h o svoem uskol'zayushchem obyekte [A Word from Two Problem Parts: Cinema Research]. Moscow: Izdatel'skiy dom VSHEH, 2010. 44 p.
31. Rodowick D.N. The Virtual Life of Film. Cambridge: Harvard University Press, 2007. 216 p.
32. MacDonald K. Teoriya fil'mov [The Theory of Films]. Kharkov: Gumanitarnyy Tsent [Humanitarian Center], 2018. 236 p.
33. Manovich L. Yazyk novyh media [The Language of New Media]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.
34. Barthes R. Camera Lucida. Kommentariy k fotografii [Camera Lucida: Commentaries to Photography]. Moscow: Ad Marginem, 1997. 272 p.
35. Vinogradov V.V. Antikinematograf Zh.-L. Godara, ili "Mertvetsy v otpuske" [The Anti-Cinematograph of Jean-Luc Godard or "The Dead on Vacation"]. Moscow: Kanon-Plyus, 2013. 280 p.
36. Sontag S. Fil'm Zhana Lyuka Godara "Zhit' svoej zhizn'yu" Jean-Luc Godard "My Life to Live". Kinovedcheskie zapiski [Cinema Study Notes]. 1994. No. 22, pp. 224–235.
37. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [The Author and the Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin M.M. Raboty 1920-h godov [Works from the 1920s]. Kiev: Next, 1994. Pp. 69–256.
38. Camus A. Mif o Sizife. Esse ob absurde. Sumerki bogov [The Myth of Sisyphus. Essay about the Absurd. The Twilight of the Gods]. Moscow: Politizdat, 1990. pp. 222–318.
39. Lacan J. Bessmyslennoe i struktura Boga. Metafizicheskie issledovaniya. Status inogo [The Meaningless and the Structure of God. Metaphysical Research Works. The Status of the Other]. St. Petersburg, 2000. Vol. XIV. pp. 218–231.

40. Ecco U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure. An Introduction to Semiology]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 432 p.

41. Lacan J. Yakobsonu. Metafizicheskie issledovaniya. Status inogo [To Jacobson. Metaphysical Research Works. The Status of the Other]. St. Petersburg, 2000. Vol. XIV. pp. 232–242.

42. Barthes R. Kritika i istina [Criticism and the truth]. Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 319–374.

43. Barthes R. Ot proizvedeniya k tekstu [From the work to the text]. Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. pp. 413–423.

44. Godard o kino (antologiya tekstov) [Godard about Cinema (An Anthology of Texts)]. Godard J.-L. Strast': mezhdru chernym i belym [Passion: Between Black and White]. Moscow, 1997. pp. 62–114.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БОРИС ВИКТОРОВИЧ РЕЙФМАН,
кандидат культурологии,
доцент кафедры истории и теории культуры
Российского государственного
гуманитарного университета
Москва, Миусская пл., д. 6
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

BORIS V. REIFMAN,
PhD in Culturology,
Associate Professor at the Department of History and Theory
of Culture of the Russian State University for the Humanities
Moscow, Muissskaya sq., 6
ORCID: 0000-0003-1915-7609
e-mail: brejfman@yandex.ru

UDC 75 + 791.3 + 159.92
LBC 85.143 (2) + 85.37 + 88.4

10.30628/1994-9529-2018-14.4-38-86
recieved 03.12.2018, accepted 21.12.2018

GRIGORIY R. KONSON

Russian State Social University,
Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-7400-5072,
e-mail: gkonson@yandex.ru

THE PAINTINGS OF ILYA GLAZUNOV THROUGH THE PRISM OF THE METHODOLOGIES OF SERGEI EISENSTEIN AND LEV VYGOTSKY*

Abstract. In the present article the attempt is made for the first time to apply the methodologies of Sergei Eisenstein and Lev Vygotsky to analysis of the paintings of Ilya Glazunov as well as some of his contemporaries. The attention of the researcher is focused on the phenomenon of the character suite discovered by Eisenstein in drawings as “pure motion of the run of montage thought.” The present phenomenon was focused on disclosing one and the same emotion in its various gradations. Its versatile discovery is also aided by analysis of the other principles of movie montage the manifestation of which is revealed by the author of the article in painting as well: the parallel, associative and intellectual. For the aim of revealing the essence of the examined works of pictorial art the article makes use of a method, correlating with Eisenstein’s, formulated by Soviet scientist Lev Vygotsky, who researched in literature the psychology of inner conflict of images on the basis of the contrariety of the plot and the storyline. The convergence of the mentioned intellectual paths of learning about the paintings of Glazunov and his contemporaries creates the possibility of systematic perfection of “multiple-point entering” into the artistic

* Translated by Dr. Anton Rovner

image, which makes it possible to elucidate the meaning of the authorial conceptions in pictorial art, including those paintings by Glazunov which by their worldview content and image-related compositional solution arouse impassioned critical reactions.

Keywords: Sergei Eisenstein, Lev Vygotsky, Ilya Glazunov, character suite, parallel, associative and intellectual montage, method, portrait, plot and storyline, the psychology of art, artistic images, the tragic in cinema and painting.

PART I

METHOD OF RESEARCH

In contemporary Russian paintings it is hardly possible to indicate at another such artist as Ilya Glazunov (1930–2017) who would arouse so many arguments. E. Skorobogacheva considers Glazunov to be the creator of a new genre—the “worldview painting,” which include his many-figured large-scale canvases “Eternal Russia” (“A Hundred Centuries”), “The 20th Century Mystery,” “The Debacle of the Cathedral on Easter Night,” and “De-Kulakization.” In her opinion, “the historical-philosophical image of Russia created by Ilya Glazunov is at once simple and complex. It is simple since it is close and self-explanatory to each person. It is complex, because it reflects the entire depth of historical processes, their philosophical and religious content, the entwinements and contrasts of epochs, events and personalities of the past and present” [1].

Other characterizations of the oeuvres of this artist demonstrate a predominance of negative evaluations. V. Zvonov is convinced that “Glazunov secured for himself several qualities which made it possible for specialists to pertain him confidently to the phenomenon of kitsch. The style is syrupy, the imagery is artificially sugar-coated, decorated; identical large eyes; a large number of compilations of other artists’ canvases and photographs; an abundance of primitive, easily interpreted political or ideological allegories, easily slipping down into poster quality; an obsession with giant-sized canvases of allegorical characters with the

simultaneous inability to draw up a many-figured composition, which turns into a potpourri; a demonstrative rejection—of fulfilling plastic and pictorial goals—in general, a bombastic ideological mishmash, which, obviously, is perceived more easily by the inexperienced consciousness that Bracques, Kandinsky, Dali, Filonov or Falk” [2].

As for Glazunov’s ideas, according to A. Shayevich, they appear as “a triumphant imperial attitude, nationalism, a hatred toward liberalism, a genuine conviction that we have all been abused, and so we have the right for revenge, a perception of history as a set of evil fairy tales created to the terror of the enemies—all of this became the ideology predominant today” [cit. from: 3]. In such contradictory evaluations of Glazunov’s legacy, the following questions arise:

—is he really a creator of a new genre in painting?

—did he really reflect in his mysteries the entire depth of the historical processes and their philosophical-religious content, or do his paintings present the official slogan ideology, in which disparate images are mixed together?

To answer these questions, let us remind ourselves that Glazunov himself called one of his paintings the “Mystery of the 20th Century” and disclosed his understanding of its genre as “an ordinance, a sacrament” [4]. On the basis thereof it may be presumed that the other, later many-figured canvases of his were created in the traditions of mysteries characteristic of Russian art of the first third of the previous century. The revival of this medieval genre, initially based on religious motives, took place in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries as the result of world cataclysms and as a reaction to the danger of the approach of “the end of the world.” The mystery quality became a way of perception of the world in literature (Vladimir Mayakovsky, Alexander Blok), pictorial art (Lev Bakst, Mikolajus Konstantinas Ciurlionis) and music (Alexander Scriabin). In the case of one of Glazunov’s favorite painters *Mikhail Nesterov* idiosyncratic mysteries were presented by canvases depicting a multitude of characters: “**Holy Rus**” (State Russian Museum, 1902) and “**In Rus (The Soul of the People)**” (State Tretyakov Gallery, 1914–1916).

The composition of the first painting is built as the correlation of several groups of protagonists. To the left there are figures of saints with the standing Christ standing, carried out in the manner of icons.

The characters in the central section of the painting recreate the image of the people who come to Jesus with their grievances. To the right a group of women stands conspicuous, the outermost of which (their prototypes were served by the artist's mother and sister) support an ailing girl with their hands. There are wandering nuns standing behind them. And in the background there are boundless winter expanses of the Solovki Archipelago (where the painting was created) symbolizing the images of Orthodox Christian Rus.

Figure 1a.
Mikhail Nesterov. *Holy Rus*¹



At the basis of Nesterov's second painting is the theme of the schism of Rus, which, nonetheless, gathered together in one Cross Procession outstanding Russian writers and thinkers (Leo Tolstoy and Feodor

¹ The source of the image—see: URL: <http://rusmuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/svyataya-rus/#rmPhoto/0/>.

Dostoyevsky), the Tsar and the Patriarch, representatives of the people, among which at the fore stands a blind soldier and a Sister of Charity, and at the background, a holy fool allotted among the people with the gift of prophecy. Despite the fact that each one of them is endowed with his own path towards God, all of them move in one direction. In front is an adolescent, a youth, as a symbol of the pure soul of the people. At the same time, the center of the composition is the icon of the Holy Savior Not Made by the Hands, the blackened color of which foretells many upheavals [see: 5].

Figure 1b.
Mikhail Nesterov. *In Rus (The Soul of the People)*²



Paradoxically, Nesterov's paintings, on the one hand, and Glazunov's, on the other hand, have something in common with yet another many-figured painting—“**The Visages of the World**” (Prague National Gallery, 1929–1931). It was created at the end of the first third of the 20th century by avant-garde painter *Boris Grigoriev* (1886–1939), who emigrated abroad in 1919. It includes assembled-together images of British bishop Wordsworth (Wedgworth), American theatrical producer Morris Guest, Vsevolod Meyerhold, Metropolitan of Moscow and Kolomna Platon, Claude Farrere, Clara Sheridan, Pere Papa, famous pianist Wanda Landowska, as well as an accordionist (futurist poet Vassily Kamensky),

² The source of the image—see: URL: https://artchive.ru/mikhailnesterov/works/15929~Na_Rusi_Dusha_naroda.

a Jewish banker with a child, a fisherman from Bretagne, señors Edwards (Chile), the small grandson of Maxim Gorky, sailors, garçons, a member of the CheKa³ resembling Dzerzhinsky, Scottish bagpipers, etc. In all of this pictorial panorama, directed towards the most significant images: the “grandmother” of the Russian revolution—Socialist Revolutionary Ekaterina Breshko-Breshkovskaya and the mountaineer standing behind her, associated with the image of Joseph Stalin, there are apparent features of political satire present⁴. A unifying element of composition is presented by the idea of denunciation of the representatives of a repressive government, whose hands are mired in crime. The present color in the context of the content of the indicated painting is an indication of an image of dark forces and arouses, in particular, associations with the mark of the devil.

Figure 2.
Boris Grigoriev. *Images of Peace*⁵



According to the painter’s conception, Grigoriev’s canvas was meant to depict “something resembling a meeting” [6]—also a sort of mystery, or an anti-mystery. This explained the congestion of the protagonists and

³ The All-Russian Extraordinary Commission for Combating Counter-Revolution.

⁴ This monumental canvas was dedicated by Grigoriev to the League of Nations.

⁵ The source of the image—see: URL: <http://www.avangardism.ru/boris-grigoriev-lik-mira.html>.

the eclecticism of their role functions. But, most importantly,—there is a center, which is highlighted by the most large-scale images of the two monsters of the revolution of 1917. This composition “captured” the semantics of the dramatic events in the destinies of the world comprehended here associatively in the concept of the destructive, diabolical essence of the historical process. Even after a quick look at such paintings it becomes apparent that *the genre of Glazunov’s canvases depicting a multitude of characters can by no means be considered a new artistic form, since they stem at least to the mystery paintings of Russian artists of the first third of the 20th century, which particularly by virtue of their mystery character also present “worldview paintings” [in the definition of E. Skorobogacheva]. All the more acutely the second of the questions posed by us arises—what is the painter’s worldview as expressed by means of his massive many-figured compositions, and how can it be best revealed.*

In its solution we may be aided by one seemingly modest drawing by Sergei Eisenstein “The Queue” created by him in 1915–1916 when he was still in his student years. It is impossible to give one glance over the lengthy succession of protagonists depicted on it, each of which is represented by a colorful character. We may perceive the whole by only gradually shifting our gaze from one group of figures to the next and synthesizing the resulting impression with the help of the work of our brain. I. Munipova presumes that here, in essence, there is a “well-structured crowd (and with a precise vector of motion along the horizontal direction) with a succession of small set-ups inside” [7]. This youthful drawing of the future ingenious film producer and cinema theoretician in reality is a projection in the graphical variant of the method which will subsequently become one of his artistic discoveries—the method of the character suite.

Figure 3.
Sergei Eisenstein. *The Queue* (fragment, RGALI, 1915–1916)⁶



S. Freilikh expresses his understanding of the character suite realized by Eisenstein already in the cinema, as exemplified by the scene of mourning for the sailor Vakulinchuk from the film “Battleship ‘Potemkin.’” He characterizes this phenomenon as a unification of “separate close-up pictures of people from the crowd appearing only for a moment in front of the viewer. The scene is contrapuntal in its character. It diverges and conglomerates in the faces of singing blind people and crying women, in sad, irate or indifferent faces (in order to highlight by itself all the gradations of sadness of the other faces)—faces of the young and old, workers and intellectuals, women and men, children and adults. The unified dramatic current is created by denudated linear montage uninterrupted by in-frame action—the rhythmic accent happens at the block joint” [9, p. 24].

The character suite is an isolated instance of the principle of montage the elaboration of which is devoted by the majority of Eisenstein’s works. Jointly with outstanding theoreticians of cinema and activists of the arts of the 1920s Lev Kuleshov and Victor Shklovsky he advanced a hypothesis about the connection of the phenomenon of montage not only with cinema, but also with the other types of art. Eisenstein himself, in a set of works of the 1930s and 1940s, having thoroughly researched this issue, demonstrated that cinema montage presents a specific variety of

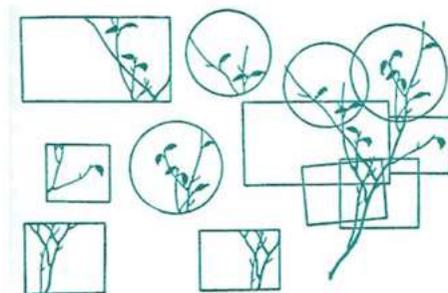
⁶ The source of the image—see: URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein>. American scholar J. Neuberger is convinced that Sergei Eisenstein’s painting, although this remains a little-known fact for many, “was no less important in his work as an artist than film-making and theory writing” [cit. from: 8].

the common principle of montage, defined by it as the lineal, internally stipulated quality of art. Stemming from the analysis of montage in various artistic practices, the producer ascertained that “every kind of artistic image is created by a goal-seeking montage combination of expressive elements, creating a new quality which they do not possess, taken separately or summarily” [10].

Yet another type of montage realized by means of both cinematography and art was marked by Kristin Thompson and David Bordwell. By shooting continuous, first and foremost, dialogic scenes, Eisenstein sought for motion in them.

The main thing that he discovered in this was the possibility of expression of the mobile human psyche during outward static of the same figures. (Such a strategy was introduced by the producer into his film “Ivan the Terrible”). He carried out detailed analyses of such scenes in lectures at the VGIK through the prism of what he called “montage units” and “junctions,” which focused together a group of screenshots taken from approximately an identical orientation. This phenomenon was also demonstrated by Eisenstein by the example of montage of separate segments of the branch of sakura, a depiction of which was found by him in a Japanese textbook on drawing [about this see: 11].

Figure 4a.
Japanese Textbook for Drawing. A Branch of Sakura⁷



⁷ The source of the image—see: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

In the montage of segments of the examined branch Thompson and Bordwell also revealed the *collage technique*, in connection with which they discerned the prospect of its development in two directions: in cinema, where a collage made of partially coinciding fragments is utilized in Eisenstein’s film “Ivan the Terrible” (Series 1), and in painting, leading to the artistic leadership of British painter, draftsman and photographer, a conspicuous representative of pop art in the visual arts of the 1960s, David Hockney.

Figure 4b.
Collage Technique in David Hockney’s Photography⁸



However, it must be noticed that in European painting this type of technique was discovered as far back as the beginning of the 20th century. It suffices to mention the “**Portrait of Ambroise Vollard**” painted by Pablo Picasso (The Pushkin Museum of the Fine Arts, 1910), created following the principle of reflection of a face in a broken mirror. The meaning of montage was demonstrated by the fact that the face of businessman Vollard was “assembled” from particles seemingly reflected in the shattered fragments. As the result, his ponderous Cubist portrait,

⁸The source of the image—see: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channe>.

closed for perception, with a dissatisfiedly shut mouth was mounted from a mass of details, disclosing the character of an uncompliant entrepreneur.

Figure 4c.

Pablo Picasso. Portrait of Ambroise Vollard⁹



In view of the foregoing, let us attempt to presume that the works of Glazunov and his contemporaries, first of all, their massive many-figured paintings, reflected the montage principle of construction of a composition, the aesthetical apprehension and artistic realization of which took place in the 20th century in connection of the art and theory of cinema. Consequently, in order to study the given phenomenon, an interdisciplinary approach toward research is necessary. We propose to carry it out on the basis of integrating Eisenstein's method of montage analysis¹⁰ with Vygotsky's method of "counter-feeling".

⁹ The source of the image—see: URL: https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1680-portret-ambruaza-vollara-pikasso-1910.html.

¹⁰ R. Yurenev writes that during his classes at VGIK Eisenstein loved to disclose the principles of composition in complex oeuvres pertaining to the visual arts "by means of 'shot-by-shot

The signification of the phenomenon of cinematic montage is important to us as a means of disclosure of the conflict with the help of which the dynamics and even a certain inner *motion* in the painting is carried out. J. Hess wrote about the specificity of conflict in Eisenstein's montage, perceiving in him a real intellectual and Marxist, virtually comprehending montage as a dialectic conflict, in which "a thesis or force collides with an anti-thesis or counterforce to create a new phenomenon called a synthesis [13]."

O. Sinelnikova is convinced that "by invoking to the experience of literature and painting, Eisenstein aspires to show *the inevitability of appellation* [my italics—G.K.] to the broadly understandable montage principle in all types of art, if the author wishes to create an image, and not a depiction of a phenomenon" [14, p. 63]. Thereat, despite the fact that separate manifestations of montage thinking have already been encountered in works of visual arts in the past (for example, Goya, El Greco, Surikov, Serov and Repin), the need for montage development of the material grew particularly in the 20th century, "when the propensity towards conflict of the artist's inner world achieves that level of intensity with which the logical solution of it becomes impossible" [ibid., p. 68].

Analysis of this montage thinking, undoubtedly, is uncommonly promising. Even in the evaluations of Eisenstein's activities in which the value of his artistic legacy is problematized and attempts are undertaken of reevaluation of the producer's strokes of insight, such as, for instance, in the New Universal Encyclopedia, the theoretical potentials of his method is given its due: "Quite often his [i.e., Eisenstein's] montage—while perhaps intellectually interesting and profitable for shot-by-shot analysis and study for the allusions and associations it creates—in

breakdown' and montage analysis." Among his objects of research were Leonardo da Vinci's "Last Supper," El Greco's "Christ driving the Traders from the Temple" and "The Storm over Toledo," Surikov's "Boyarynia Morozova" and "The Morning of the Execution of the Streltsy," Repin's "They did not Expect Him" and the "Reply of the Zaporozhian Cossacks," Deineka's "Defense of Petrograd," etc. "By dividing a painting into tens of "cadres" of various fineness in a definite semantic, dramaturgical order, the students seemed to vivify the paintings, transforming the statically fixated moment of action into a process developing in time and in space" [12].

actual viewing becomes, ironically, something less than the sum of its parts. Although montage may have been interesting in theory, it was too cerebral and cold to offer much in actual viewing. His films were supposedly in service to the people, but they are actually often not much more than cold and soulless propaganda [15].”

In itself such an interpretation, nonetheless, is rather interesting, in connection of which there is an urge to elucidating its possible reasons. In various periods of Soviet history Eisenstein, just as Glazunov, was perceived in the capacity of an official representative of a state ideology. However, both of them in their time were subjected to humiliating criticism from the government. This caused for Eisenstein the cessation of his professional activity and, soon after that, his life, whereas Glazunov in 1979 was declared to be dissentient, deviant from the norm mandatory for everybody of putting into practice the principles of socialist realism in art. Already in the painting “The 20th Century Mystery” (original—1977, copy—1999) through concrete images he expressed his own conception of the 20th century apocalyptic existence, differing from the officially accepted one [for more detail about this, see: 16].

For research of the content of the paintings of Glazunov and other Russian artists of the second half of the 20th century, we, as has been stated earlier, simultaneously with utilizing Eisenstein’s method of montage analysis, we shall rely upon the method of cognition of the psychology of art created by *Lev Vygotsky*. Its essence, as it is known, consists in the exposure of the composition’s inner conflict, which is expressed in a peculiar “counter-feeling” of the protagonist [to use the term of Vygotsky], with the aid of which the logic of deep strata of human consciousness is revealed. Making use of the concepts of the subject matter and plot, the scholar determined two compositional directions seemingly mutually excluding each other: aspiring to a goal and deviating from it. the first direction being outward, visible. It presents the line of the subject matter, in other words, the event or structure of events [17, p. 75]. The second direction, the inner, seemingly, ciphered, veiling the aspiration to the goal, develops into the plot line, in which the subject

matter receives a certain authorial interpretation [ibid., pp. 188-189]. The collision of the lines of the subject matter and the plot generate dramaturgical “closures.”

Eisenstein was very well familiar with the manuscript of Vygotsky’s book “Psihologia iskusstv” [“The Psychology of the Arts”]¹¹. However, he (not devoid of the influence of Vygotsky’s ideas) created his own “psychology of art,” which is expounded on the pages of works of various years. The core of this conception is comprised by “the transfer from Expressive Motion to the image of the artistic work,” otherwise, “the material in which the ‘inner’ stage of expressive ‘motion’—not as a motive process, but as the process of interaction of the strata of consciousness” [20, p. 188], which makes it possible to provide a *multiplex entry into the image*. Francois Albera writes that on the basis of his study of Degas’ “Bathers” and El Greco’s paintings, which was mentioned earlier, Eisenstein, observing the transfer of the image from one state into another, accentuated the “insertion of the cadres into one another,” the edgings, fragments of objects, the geometry of the edges, the emphasized curving, which has led him to the conclusion “about the simultaneity of rendition, of several dimensions, of a picture with a multitude of entrances into it” [21]. Such a unification of various angles in conjunction with montage of details into something common occurs, as Eisenstein justly supposed, with the active participation of our perception, generating “particularly that generalized image in which the author, and, following him, the viewer, experiences the given theme” [cit. from: 12, p. 11]. And, indeed, according to the producer himself, the force of the montage consists in that “the emotions and intellect of the viewer become involved in the creative process, the viewer is compelled to undertake the same formative path which the author has traversed, while creating the image” [22, p. 77].

¹¹ V. Ivanov wrote that Eisenstein was friendly with Vygotsky [see: 18, p. 519], that Eisenstein, attempting to comprehend the laws of ancient consciousness, created a circle which included his friend A. Luria, Lev Vygotsky, and linguist and cultural historian N. Marr. The object of their activities was the “pre-logical ancient consciousness, preserved in a vestigial manner in every modern human being and during emotional stress once again coming into its own right” [19].

Let us elucidate the main terminological definitions of our analytical apparatus¹².

1. *The character suite*, in Eisenstein's conception, is constructed "from separate large-scale planes appearing before the viewers only for a moment" [9] and complying with the pure motion "of the run of montage thought" [7]. It appeared in Eisenstein's thought back during the days of silent movies as a means for replication of the image of the masses ("Labor Dispute," "Battleship 'Potemkin'"), in which the producer expressed the state of increasing intensified expectation, calling this phenomenon the "'orchestration' of typified images," the intensification of the line of grief given through the large-scale planes in the "mourning for Vakulinchuk" [23, p. 157].

However, subsequently—especially in his sound film "Ivan the Terrible" the character suite became the expresser of emotions not only of a group of persons, but also of one single personality, having received the title of "*contrapuntal*" (об этом речь пойдет ниже). In addition, frequently it appeared not alone, but in projection with other types of montage, which brought in new dynamic features into the work.

Since these has not been any single definition of the character suite formed, let us formulate our own: *the character suite is an extensive demonstration of personified images given in linear montage with the aid of which one single idea and/or definite psychological state is expressed, the latter tinted by one and the same emotion, which in the cases of concretization possesses various gradations.*

2. *Parallel montage presents* "a succession of actions incomplete in terms of the plot, which take place in various places, but at the same time. This type of montage presents the possibility of a mental combination in the viewer's consciousness of two (or several) actions despite the

¹² This approach of systematic research of Western European art, in particular, painting through the prism of the method of Vygotsky [see: 24, pp. 220–274], and also sculpture—from the positions of Eisenstein's analysis of character suite in interaction with Vygotsky's method was first applied in the monograph of Grigoriy Konson [see: *ibid.*, pp. 287–315], and later—to Soviet painting of the 1920s and 1930s in an article (with the participation of D. Dontsov) published in the academic journal "Voprosy psikhologii" ["Questions of Psychology"] [see: 25, pp. 99–108].

temporal or spatial 'dissociation' of the flow of events. Actions may take place simultaneously in real space, or one action occurs in real life, while the parallel action takes place in the hero's imagination, etc." [26, p. 79]¹³.

3. *Associative montage*, which, as it is defined by Dziga Vertov, is "a dance of the producer's thought and a play of his imagination" [cit. from: 28], unites the screenshots rather conditionally. In the main action here "there is an insertion of additional screenshots, which acquire the meaning of comparisons, symbols, metaphors or quite real ones, which, however, alter the meaning of what occurs, disclosing its inner connections.

The details are interpreted in such a manner that they are provided with special unusual signification. The rhythmic succession of screenshots not only help create a special emotional mood, but also achieve a poetical comprehension of the screenshots. The application of this type of montage on the basis of the connection of montage phrases involve not cause-and-effect connections, but associations" [26, p. 82]. For us such a montage is valuable for its inner expression, the demonstration of the authorial "I." Metaphors are important guides for such a montage in cinema. Particularly in them "the authorial implication receives full realization in the viewers' perceptions, acquiring 'material' forms" [ibid., p. 83].

4. *Intellectual montage* is one of the crucially significant addenda in Eisenstein's montage theory, which was conceived during the time of his work on the film "October." The producer considered it "the highest cinematographic form. Intellectual cinema aspired to erase the boundaries between notional and sensual thinking" [14, p. 63]. At the core of such a montage was "the principle of counterpoint of two adjacent screenshots or fragments (two perceptions, two opposites, two forms of depictive material, whether rhythmic, tonal or pertaining to

¹³ Parallel montage as a technique was formed in 1906–1907 in French cinema, where it was used in comedies for demonstration of various actions taking place at the same time. It is customary to assume that parallel montage was created by American film producer D.W. Griffith. But this is a legend. He was the first to use it for dramatic means, to reveal the psychology of the protagonists. The film in which Griffith made use of parallel montage for the first time was "Many Years After," based on Alfred Lord Tennyson's film "Enoch Arden" [see: 27].

other elements). Montage connections helped the producer to arouse an “explosion” within form, to change the structure of logical narration” [26, p. 84].

5. In our analytical apparatus, along with the usage of principles of montage, we shall bear in mind one more phenomenon similar to it, —*collage*, the influence of which in the 20th century was not avoided by any art [29, p. 57]. They are connected by fragmentariness, behind which lurks the authorial protest against the aesthetics of homogeneity, the transgression of which leads to new horizons opening up before its creator. However, montage and its theory is a fundamental scientific and artistic phenomenon, in which collage may also enter as a technique.

In connection with the aforementioned in the analysis of the paintings of Glazunov and his contemporaries we would be interested in the principles of montage thinking, realized:

- 1) during the process of artistic creativity: what is it that is “taken from the phenomenon, and how that which is taken, i.e., montage, is juxtaposed with a conscious selection and contraposition” [20, p. 189] (and, according to Vygotsky, it must be reminded, it is the initial subject matter and its comprehension in the plot.—*G.K.*), as the result of which the idea of the work and the formation are realized;
- 2) in the process of perception of the work of art, as a result of which “the viewer not only sees the depicted elements of the work, but he experiences the dynamic process of emergence and formation of the image in the same way the author experienced them” [22, p. 77].

Let us begin our analysis with the phenomenon of direct coincidence demonstrated in the treatment of the image of Ivan the Terrible, interpretations of whom were, first of all, found in Eisenstein’s drawings. As E. Klopotovskaya writes, they were distinguished by their remarkable capacity of symbol, and only later the image of the tsar was transferred to the screen image [30]. In the cases of both Eisenstein and Glazunov the composition “Ivan the Terrible—the People” and the images of the autocrat of all of Russia are strikingly similar—there is no doubt that the artist draw in his painting a portrait of the protagonist created in

Eisenstein's film by Nikolai Cherkassov. In addition, both portraits of Ivan the Terrible—in the painting and the film—were realized by identical principles: by character suites in the depiction of the people and the tsar connected with the aid of the principle of “parallel montage.”

Figure 5a.

Ilya Glazunov. *Ivan the Terrible*¹⁴

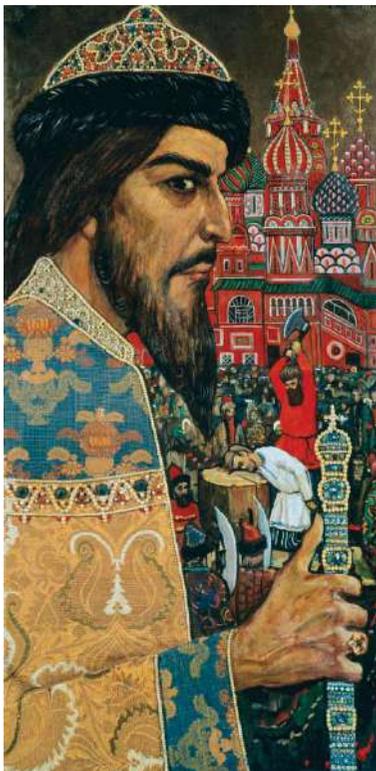


Figure 5b.

Sergei Eisenstein. Screenshot from the film *Ivan the Terrible*



Series 1. 1 hr. 37 min. 47 sec.¹⁵

¹⁴ The source of the image—see:: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1974-ivan-groznyi>.

¹⁵ The film from which the screenshot was made, see link: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=igq6ls867Rw>.

At the basis of both works (the first series of the film came out on the screens in 1945, the second—in 1958, and Glazunov’s picture—in 1974) lies the principle of the “dynamic synchrony” [Sergei Eisenstein] of structural and content-based functions. Such a phenomenon is possible, because painting, similarly to cinema, in the view of the producer, exists “simultaneously under the sign of several different perspectives. In accordance with complex synthesis, connecting in one painting those parts which take the object from below with those which take it from above” [23].

This position is important to us for the reason that one and the same scene may be analyzed on repeated occasions from various points of view. For example, the awaiting for Ivan the Terrible and his subsequent behavior during the appearance of the people, who ask him to be the tsar of Russia, has several penetrations into his image:

1. A typified means of penetration into the image of the people as the context for the image of Tsar Ivan. At its basis lies the principle of demonstrating the masses in a linear perspective. Such a type involves an elaboration of the initial identification-related visual information.
2. A parallel type of penetration into the images of Ivan the Terrible and the people as equivalent participants of the action shown simultaneously in cross-over fashion, chiefly—in their social relations.
3. The character suite of emotions demonstrated in the face of Ivan the Terrible, conveying a broad spectrum of feelings from intensive expectation to complete victory—the realization of himself of the autocrat of all Russia (this presents a higher level of demonstration of the montage-character suite than in the film “Battleship ‘Potemkin’”). This type of suite was written about by Freilikh, bearing in mind the episode of Ivan’s mourning for his deceased wife Anastasia: “While in the silent film the funereal state was conveyed in the array of faces, here it is conveyed in the image of the face of Ivan the Terrible” [9, p. 25]. Considering that in such

a suite Eisenstein saw “the counterpoint of torment and grief” acted out by one and the same person, in our analysis of such a suite we shall dub it the contrapuntal character suite, expressing the individualized sides of the human character.

In Glazunov’s painting such a suite of the characteristic features of Ivan the Terrible are also projected multilaterally. In his profile with the purse lips one can sense how demonism, rage, secretiveness, foul play, vengefulness, threat, and, along with them, fear show through, which are perceived in contrapuntal interaction. All of these qualities are disclosed in the synesthesia level of our perception in the process of scrutinizing his portrait, initiating our everyday-reflexive-spiritual [about this see: 31, p. 230] potential.

4. The associative type, revealing the deep archetype of the protagonist (the images of Tsar Ivan in Eisenstein’s film and Glazunov’s painting are given in an acute demonic profile in which his satanic essence is conveyed¹⁶, and ultimately, there also arise associations with Stalin). Such a similarity of Glazunov’s and Eisenstein’s portrayals of Ivan indicates not only the influence of the great master of cinema on the painter, but also the deep-rooted image of the authoritarian ruler of the state.

5. The intellectual, highest “level” of consciousness—the interpretative, which unseals the political and psychological underpinning in the relations between the tsar and the people. In the film, it is true, the people are shown as already subjugated, coming to the tsar with humble petition, however, in Glazunov’s painting the conflict is shown at its apex—in the public execution of the tsar’s friends.

The enumerated types of analytical penetrations into the image may also be combined with Vygotsky’s image, which, overall, may be conducive to receiving a more complete result of the research. For

¹⁶ The impression is created that the prototype of the outward appearance of Tsar Ivan created by Eisenstein, and then Glazunov, was the image of Mephistopheles in Arrigo Boito’s opera of the same name performed by Feodor Shalyapin.

this end, let us settle upon the most relevant types of subject matter in painting in the post-war years and see how they were manifested in Glazunov's oeuvres in comparison with those of his contemporary artists.

***The second part of the article shall appear in the next issue of the journal
“Nauka televideniya” [“Television Scholarship”]—2019. No. 15.1.***

REFERENCES

1. Skorobogacheva E.A. Obrazy Rusi Pravoslavnoy v mirovozzrenii Ilyi Glazunova. Rodnaya Ladoga [Images of Orthodox Christian Rus in Ilya Glazunov's Worldview. The Native Ladoga]. URL: <http://rodnayaladoga.ru/index.php/iskusstvo/461-obrazy-rusi-pravoslavnoj-v-mirovozzrenii-ili-glazunova> (Access date: 20.11.2018).

2. Zvonov V. Pogovorim o zhivopisi. Ilya Glazunov. [Let us Talk about Painting. Ilya Glazunov] LiveInternet. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3620784/post193695840> (Access date: 24.12.2016).

3. Revzin G. Pobeditel'. Umer Il'ya Glazunov. “Kommersant” [The Winner. Ilya Glazunov died]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3350684> (Access date: 31.10.2018).

4. Misteriya XX veka (Interv'yu A. Vandenko s I. Glazunovym). Itogi. [The 20th Century Mystery (Interview of A. Vandenko with Ilya Glazunov). Results]. 2010. No. 35/742. URL: <http://www.itogi.ru/spetzproekt2/2010/35/156027.html>(Access date: 10.10.2018).

5. Barabash I. Dusha naroda. Chelovek bez granits [The Soul of the People. A Man without Boundaries]. URL: http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/people_soul(Access date: 16.12.2018).

6. Boris Grigoryev “Liki mira” 1929–1931. Opisanie kartiny. Russkij avangard [“Images of the World” from 1929–1931. Description of the Painting. The Russian Avant-garde]. URL: <http://avangardism.ru/boris-grigorev-lik-mira.html> (Access date: 26.11.2018).

7. Kak ustroyeny risunki Eyzenshteyna. Ob'yasnyayem, kak risunki velikogo rezhissera pomagayut ponyat' ego fil'my—i ego samogo [How Eisenstein's Drawings are Made. We Explained how the Drawings of the Great Producer Help Understand his Films—and Himself]. Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (Access date: 28.11.2018).

8. Sergei Eisenstein: Drawings 1931–1948. Alexander Gray Associates. URL: <https://www.alexandergray.com/exhibitions/sergei-eisenstein> (Access date: 06.12.2018).

9. Freylikh S.I. Estetika Eyzenshteyna. Eyzenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah. T. III: Teoreticheskie issledovaniya. 1945–1948 [Sergei Eisenstein's Aesthetics. Selected Works in Six Volumes. Vol. 3. Theoretical Research Works. 1945–1948]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3. (Access date: 05.12.2018).

10. Montazh. Istoriya kino [Montage. The History of Cinema]. URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002002/index.shtml> (Access date: 15.12.2018).

11. Thompson K., Bordwell D. Eisenstein makes a scene: Ivan the Terrible: Part II on the Criterion Channel. David Bordwell's website on cinema. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel> (Access date: 07.12.2018).

12. Yurenev R.N. Eyzenshteyn o montazhe. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein about Montage. Sergei Eisenstein. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 17.12.2018).

13. Hess J.P. The history of the Soviet montage theory. Sergei Eisenstein and Theory of Montage. Filmmakeriq. URL: <https://filmmakeriq.com/lessons/sergei-eisenstein-theory-montage> (Access date: 07.12.2018).

14. Sinel'nikova O.V. Esteticheskaya teoriya S. Eyzenshteyna v dialoge s yavleniyami filosofii i kul'tury razlichnykh epokh [The Aesthetic Theory of Sergei Eisenstein in Dialogue with Phenomena of Philosophy and Culture of Various Epochs]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and the Arts]. 2007. № 2. S. 61–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnyh-epokh> (Access date: 09.12.2018).

15. Sergei Eisenstein. New World Encyclopedia. URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Eisenstein (Access date: 06.12.2018).

16. Misteriya 20 veka. a[A]rt_s[S]hmart. Zhizn' kratka, a iskusstvo dolgo, i v skhvatke pobezhdaet zhizn' [The 20th Century Mystery: a[a]rt_s-s]hmart Life is Short and Art is Long and in Combat Wins over Life]. URL: <https://art-shmart.livejournal.com/7679.html> (Access date: 28.10.2018).

17. Vygotskiy L.S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1968. 576 p.

18. Ivanov V.V. Kommentarii [Commentaries]. Vygotskiy L.S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1968. pp. 499–560.

19. Ivanov Vyach. Vs. Neizvestnyj Eyzenshteyn—hudozhnik i problemy avangarda. Ozornye risunki Eyzenshteyna i "glavnaya problema" ego iskusstva"

[The Unknown Eisenstein—the Artist and the Problems of the Avant-garde. Naughty Drawings of Eisenstein and the “Chief Problem” of his Art”]. Russkaya antropologicheskaya shkola [The Russian Anthropological School]. URL: <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (Access date: 28.10.2018).

20. Eyzenshteyn S.M. Psihologiya iskusstva (neopublikovannye konspekty statyi i kursa lektsiy). Psihologiya protsessov hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Art (Unpublished Summaries of the Article and a Course of Lectures. Leningrad: Nauka, 1980. pp. 173–203.

21. Albera F. Effekt “perevorachivaniya” i pareniya v graficheskom tvorchestve Eyzenshteyna. Kinozapiski [The Effect of “Turning Over» and Soaring in the Graphical Art of Eisenstein. Cinema Notes]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/584> (Access date: 11.12.2018).

22. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage] 1938. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 09.12.2018).

23. Eyzenshteyn S.M. Vertikal’nyy montazh {Eisenstein, Sergei. Vertical Montage}. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 08.12.2018).

24. Konson G.R. Psihologiya tragicheskogo: Problemy konfliktologii (na materiale za-padnoevropejskogo iskusstva) [The Psychology of the Tragic: Issues of Conflict Resolution]. Moscow: Nobel’-press, 2012. 391 p.

25. Konson G.R., Dontsov D.A. Obraz naroda, ego geroev i antigeroev v sovetskoy zhivopisi 1920-1930-h gg. (tema revolyutsii i Grazhdanskoy voyny) {Image of the People, its Heroes and Anti-Heroes in Soviet Paintings of the 1920s and 1930s. (the themes of the Revolution and the Civil War)}. Voprosy psihologii [Questions of Psychology]. 2017, No. 2, pp. 99–108.

26. Utilova N.I. Montazh: ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Montage: a Textbook for Students of Institutions of Higher Education]. Moscow: Aspekt Press, 2004. 171 p.

27. Andreev A.I. Griffit i korotkiy metr. Seans [Griffith and a Short Meter. a Session]. URL: <https://seance.ru/blog/griffith-shorts> (Access date: 08.12.2018).

28. Damer A. Dziga Vertov s kinoapparatom [Dziga Vertov with a Movie Camera]. Proza.ru. URL: <https://www.proza.ru/2007/11/17/443> (Access date: 07.12.2018).

29. Lasho ZH.-M. Kollazh / Montazh [Lachaud J.M. Collage / Montage]. Institut filosofii RAN [Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences]. URL: <https://iphras.ru/page51136758.htm> (Access date: 07.12.2018).

30. Klopotovskaya E.A. Klassicheskoe iskusstvo Yaponii i Kitaya v teoreticheskom naslediya S.M. Eyzenshteyna [The classical art of Japan and China in the theoretical heritage of Sergei Eisenstein]. Zapadno-Vostochnyj ekran: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferencii 12–14 aprelya 2017 goda [The Western-Eastern Screen: Materials of the All-Russian Scholarly-Practical Conference on April 12-14 2017]. Moscow: VGIK im. S.A. Gerasimova, 2017. pp. 121–129.

31. Zinchenko V.P. Soznanie kak predmet i delo psihologii [Consciousness as a Subject and the Affair of Psychology]. Metodologiya i istoriya psihologii: nauchnyj zhurnal [The Methodology and History of Psychology: Scholarly Journal]. 2006., Vol. 1, pp. 207–231. URL: http://mhp-journal.ru/rus/2006_v1_n1_16 (Access date: 07.12.2018).

32. Izmalkovskiy rayon [The Izmalkov Vicinity]. Lipetskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka. Kraevedcheskiy portal [The Lipetsk Regional Universal Scholarly Library. The Regional Studies Portal]. URL: <http://lounb.ru/lipregion/patriotic/okkupatsiya/izmalkovskij-rajon> (Access date: 27.10.2018).

33. Kopytin V. Rossiya Ilyi Glazunova. Zhizn' i sud'ba velikogo hudozhnika [The Russia of Ilya Glazunov. The Life and Fate of the Great Artist]. Life. 2017.09.07. URL: https://life.ru/t/%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/1024927/rossiia_ili_ghlazunova_zhizn_i_sudba_vielikogho_khudozhnika (Access date: 30.10.2018).

34. Zazykova I.V. Ilya Glazunov: monografiya [Ilya Glazunov: a Monograph]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [The Visual Arts], 1973. 160 p.

35. Il'ya Glazunov. Lichnost' v istorii: dokumental'nyj fil'm [Ilya Glazunov. A Personality in History: a Documentary Film]. Rossiya 24 [Russia 24]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qu_J55kcTYg (Access date: 10.10.2018).

36. Voznesenskiy A.A. Gala-retrospektiva Shagala: vst. st. Shagal. Vozvrashchenie mastera. Po materialam vystavki v Moskve "K 100-letiyu so dnya rozhdeniya": al'bom-katalog [Gala-Retrospective of Chagall: Chagall. The Return of a Master. Based on the Materials of an Exhibition in Moscow "Towards the Centennial Anniversary of his Birth": Album-Catalogue. Moscow: Sovetskiy hudozhnik [Soviet Artist], 1989.

37. Vakar L. Tvorchestvo Marka Shagala v kontekste hudozhestvennoy traditsii Belarusi kontsa XIX–nachala XX vekov [The Works of Mark Chagall in the Context of the Artistic Tradition of Belarus of the Late 19th–Early 20th Centuries]. Shagalovskiy sbornik [Chagall Compilation]. Vol. 2. Materialy VI–IX Shagalovskikh chteniy v Vitebske (1996–1999) [Materials of the 6th–9th Chagal Conferences in Vitebsk (1996–1999)]. Vitebsk, 2004. pp. 15–19. URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/82> (Access date: 15.01.2016).

ABOUT THE AUTHOR:

GRIGORIY R. KONSON

Doctor of Sciences in Art History

Professor at the Department of Sociology
and Philosophy of Culture,

Russian State Social University,

129226, Moscow, Wilhelm Pieck street, 4, build. 1,

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

УДК 75 + 791.3 + 159.92
ББК 85.143 (2) + 85.37 + 88.4

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

Российский государственный социальный университет,
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7400-5072,
e-mail: gkonson@yandex.ru

ЖИВОПИСЬ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГИИ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЛЬВА ВЫГОТСКОГО

Аннотация. В настоящей статье впервые предпринята попытка применения методологии Сергея Эйзенштейна и Льва Выготского к анализу живописи Ильи Глазунова, а также ряда его современников. В центре внимания исследователя находится явление типажной сюиты, открытой С. Эйзенштейном в рисунке как «чистый ход бега монтажной мысли». Данный феномен был нацелен на выявление одной и той же эмоции в различных ее оттенках. Многостороннему его раскрытию помогает анализ и других принципов киномонтажа, проявление которых автор статьи также обнаруживает в живописи: параллельного, ассоциативного и интеллектуального. Для выявления сущности рассматриваемых произведений изобразительного искусства в статье используется еще один, коррелирующий с эйзенштейновским метод советского ученого Льва Выготского, исследовавшего в литературе на основе противодействия фабулы и сюжета психологию внутреннего конфликта образов. Совмещение отмеченных интеллектуальных путей познания живописи Глазунова и его современников дает возможность системно рассмотреть «множественное вхождение» в художественный образ, что позволяет прояснить смысл авторских концепций в живописи, включая те картины Глазунова, которые своим мировоззренческим содержанием и образно-композиционным решением вызывают бурные критические реакции.

Ключевые слова: С.М. Эйзенштейн, Л.С. Выготский, И.С. Глазунов, типажная сюита, параллельный, ассоциативный и интеллектуальный монтаж,

метод, портрет, фабула и сюжет, психология искусства, художественные образы, трагическое в кино и живописи.

ЧАСТЬ I

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

В современной отечественной живописи вряд ли можно найти второго такого художника, как Илья Глазунов (1930–2017), который бы вызывал столько споров. Е. Скоробогачева считает Глазунова создателем нового жанра — «картины-мировоззрения», к чему относит его многофигурные масштабные полотна «Вечная Россия» («Сто веков»), «Мистерия XX века», «Разгром храма в Пасхальную ночь», «Раскулачивание». По ее мнению, «историко-философский образ России, созданный Ильей Глазуновым, прост и сложен одновременно. Прост, так как близок и ясен каждому. Сложен, поскольку отражает всю глубину исторических процессов, их философское, религиозное содержание, переплетения и контрасты эпох, событий, личностей прошлого и современности» [1].

В других характеристиках творчества этого художника преобладает негативная оценка. В. Звонов убежден, что «Глазунов закрепил за собой несколько качеств, которые специалистам позволили уверенно отнести его к явлению кича. Стиль слащавый, изображение искусственно приукрашенное, нарядное; одинаковые огромные глаза; очень много компиляций чужих полотен и фотографий; обилие примитивных, легко читаемых политических/идеологических аллегорий, легко сползающих в плакатность; тяга к гигантским полотнам аллегорического свойства при одновременном неумении выстроить многофигурную композицию, превращающуюся в винегрет; демонстративный отказ от решения пластических и живописных задач — в общем пафосная идеологическая клюква, которая, естественно, легче воспринимается девственным сознанием, чем Брак, Кандинский, Дали, Филонов или Фальк» [2].

Что касается идей Глазунова, то они, по мнению А. Шаевича, предстают как «торжествующее имперство, национализм, нена-

висть к либерализму, искреннее убеждение, что нас все обидели и поэтому мы имеем право на месть, представление об истории как о злых сказках, сочиняемых на страх врагу, — стали господствующей сегодня идеологией» [цит. по: 3].

В таких противоречивых оценках творчества Глазунова возникают вопросы:

– действительно ли он явился создателем нового жанра в живописи?

– действительно ли он в своих мистериях отразил всю глубину исторических процессов и их философско-религиозное содержание или его картины представляют собой официозную плакатную живопись, в которой намешаны разрозненные образы?

Для ответа на эти вопросы напомним, что сам Глазунов одну из своих картин назвал «Мистерией XX века» и раскрыл свое понимание ее жанра как «таинство, священнодействие» [4]. Исходя из этого, можно предположить, что и другие, более поздние многофигурные его полотна были созданы в традициях мистерий, характерных для русского искусства первой трети прошлого века. Возрождение этого средневекового жанра, изначально основанного на религиозных мотивах, в России рубежа XIX–XX вв. произошло вследствие мировых катаклизмов и как реакция на угрозу приближения «конца света». Мистериальность стала способом видения мира в литературе (В. Маяковский, А. Блок), живописи (Л. Бакст, М. Чюрленис), музыке (А. Скрябин). У одного из любимых Глазуновым художников *Михаила Нестерова* своеобразными мистериями явились многофигурные полотна **«Святая Русь»** (Государственный Русский музей, 1902) и **«На Руси (Душа народа)»** (Государственная Третьяковская галерея, 1914–1916).

Композиция первой построена как соотношение нескольких групп персонажей. Слева размещены фигуры святых с предстоящим Христом, которые решены в иконописной манере. Персонажи в центральной части картины воссоздают образ народа, пришедшего к Иисусу со своими горестями. Справа выделяется группа женщин,

крайние из которых (их прообразами послужили мать и сестра художника) поддерживают за руки больную девушку. За ними — странствующие монашески. А на удалении — бескрайние зимние просторы архипелага Соловки (где и была написана картина), символизирующие православную Русь.

Рисунок 1 а.
Михаил Нестеров. *Святая Русь*¹



В основе композиции второй картины Нестерова лежит тема раскола Руси, собравшей, однако, в едином Крестном ходе выдающихся отечественных писателей-мыслителей (Л. Толстого и Ф. Достоевского), Царя и Патриарха, представителей народа, из которых на первом плане — слепой солдат и сестра милосердия, а на дальнем — юродивый, наделенный в народе даром пророчества. Несмотря на то, что у каждого к Богу есть свой путь, все они движутся в одном направлении. Впереди — подросток, отрок, как символ чистой народной души. Центром же композиции становится икона Спаса Не-

¹ Источник изображения см.: URL: <http://rusmuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/svyataya-rus/#rmPhoto/0/>.

рукотворного, почерневший цвет которого предсказывает большие потрясения [см.: 5].

Рисунок 1 б.

Михаил Нестеров. *На Руси (Душа народа)*²



Парадоксальным образом с картинами Нестерова с одной стороны и Глазунова с другой — перекликается еще одна многофигурная картина — «**Лики мира**» (Пражская национальная галерея, 1929–1931). Она создана в конце первой трети XX века авангардистом *Б. Григорьевым* (1886–1939), в 1919 году уехавшим за рубеж. В ней скомпонованы образы английского епископа Воордсворта (Wedgwort), американского театрального продюсера Мориса Геста, Вс. Мейерхольда, митрополита Московского и Коломенского Платона, Клода Фаррера, Клары Шеридан, Пере Рара, знаменитой пианистки Ванды Ландовской, а также гармониста (поэта-футуриста В. Каменского), еврейского банкира с ребенком, бретонского рыбака, сеньоры Edwards (Чили), маленького внука М. Горького, матросов, гарсонов, чекиста, похожего на Дзержинского, шотландских волынщиков и др. Во всей этой образной панораме, устремленной к двум самым крупным ликам: «бабушке» русской революции — эсерке Е. Брешко-Брешковской и находящемуся за ней горцу, ассоцииру-

² Источник изображения см.: URL: https://artchive.ru/mikhailnesterov/works/15929~Na_Rusi_Dusha_naroda.

ющемся с образом И. Сталина, очевидны черты политической сатиры³. Объединяющим началом композиции служит идея обличения представителей репрессивной власти, у которых черные руки. Данный цвет в контексте содержания отмеченной картины является маркером образа темных сил и вызывает, в частности, ассоциации с меткой дьявола.

Рисунок 2.

Борис Григорьев. *Лики мира*⁴



По авторскому замыслу, полотно Григорьева должно было изобразить «что-то вроде митинга» [6] — тоже своего рода мистерию, или антимистирию. Это объясняло скученность персонажей и эклектичность их ролевых функций. Но главное — здесь есть центр, который выделен самыми крупными ликами двух монстров революции 1917 года. В данной композиции была «схвачена» семантика драматических событий в судьбах мира, ассоциативно осмысленных здесь в концепции разрушительно-дьяволической сущности исторического процесса.

³ Это монументальное полотно Григорьев посвятил Лиге Наций.

⁴ Источник изображения см.: URL: <http://www.avangardism.ru/boris-grigorev-liko-mira.html>.

Даже после беглого знакомства с подобными картинами становится очевидным, что *жанр многофигурных полотен Глазунова новым никак не является и восходит как минимум к картинам-мистериям русских авторов* первой трети XX века, которые именно в силу мистериального характера оказываются и «картинами-мировоззрениями» [в определении Е. Скоробогачевой]. Тем острее встает второй из поставленных нами вопросов — каково авторское мировоззрение, выраженное посредством масштабных многофигурных композиций, и каким образом его можно выявить.

Рисунок 3.
Сергей Эйзенштейн. Очередь
(фрагмент, РГАЛИ, 1915–1916)⁵



В решении его нам может помочь один, казалось бы, скромный рисунок Сергея Эйзенштейна «Очередь», созданный им в 1915–1916 годах, еще в студенческое время. Изображенную на нем длинную череду персонажей, каждый из которых представляет колоритный типаж, невозможно охватить одним взглядом. Мы можем воспринять целое, лишь постепенно переводя взгляд с одной группы фигур на другую и синтезируя итоговое впечатление с помощью работы нашего мозга. И. Мунипова полагает, что здесь, в сущности, дана «хорошо структурированная (и с четким вектором движения по горизонтали) массовка с чередой маленьких мизансцен внутри» [7].

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein>. Американский ученый Дж. Нойбергер убежден, что рисование С. Эйзенштейна, хотя и остается для многих малоизвестным фактом, «было не менее важным в его творчестве как художника, чем в кинопроизводстве и создании теории кино» [cit. on: 8].

Этот юношеский рисунок будущего гениального режиссера и теоретика кино в действительности явился проекцией в графическом варианте метода, который станет впоследствии одним из его художественных открытий — метода типажной сюиты.

Свое понимание типажной сюиты, реализованной Эйзенштейном уже в кинофильме, дает С. Фрейлих на примере сцены траура по матросу Вакулинчуку из фильма «Броненосец “Потёмкин”». Он характеризует это явление как объединение «отдельных крупных планов людей из толпы, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем. Сцена полифонична. Она расходится и собирается в лицах поющих слепцов и плачущих женщин, в лицах грустных, гневных или безразличных (чтобы подчеркнуть собой все оттенки печали других лиц) — лиц молодых и старых, рабочих и интеллигентов, женщин и мужчин, детей и взрослых. Единый драматический ток создается обнаженным, линейным монтажом, не перебиваемым внутрикадровым действием — ритмический акцент приходится на стык кадров» [9, с. 24].

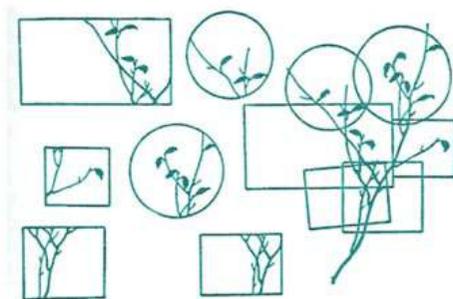
Типажная сюита — частный случай принципа монтажа, разработке которого посвящено большинство трудов Эйзенштейна. Совместно с выдающимися теоретиками кино и деятелями искусства 1920-х годов Л. Кулешовым и В. Шкловским он выдвинул гипотезу о связи феномена монтажа не только с кино, но и с другими видами искусства. Сам Эйзенштейн в ряде работ 1930–1940-х годов, основательно исследовав эту проблему, показал, что киномонтаж является специфической разновидностью общего монтажного принципа, определенного им как родовое, внутренне-обусловленное качество искусства. Исходя из анализа монтажа в разных художественных практиках, режиссер выяснил, что «всякий художественный образ создается монтажно-целенаправленным сочетанием выразительных элементов, создающих новое качество, которым они не обладают, взятые порознь или суммарно» [10].

Еще один вид монтажа, реализуемый как средствами кинематографа, так и живописи, был отмечен К. Томпсон и Д. Бордуэллом.

Эйзенштейн, снимая непрерывные, в первую очередь диалогические сцены, искал в них движение. Главное, что он при этом открыл, — возможность выражения подвижной человеческой психики при внешней статике одних и тех же фигур. (Такую стратегию режиссер ввел в фильм «Иван Грозный».) Детальный анализ подобных сцен на лекциях во ВГИКе он проводил сквозь призму того, что назвал «монтажной единицей», «узлом», в котором была сфокусирована группа снимков, сделанных примерно с одинакового положения. Это явление Эйзенштейн показал также на примере монтажа отдельных сегментов ветки сакуры, изображение которой нашел в японском учебнике по рисованию [об этом см.: 11].

Рисунок 4 а.

Японский учебник по рисованию. Ветка сакуры⁶



В монтаже сегментов рассматриваемой ветки К. Томпсон и Д. Бордуэлл выявили и *коллажный прием*, в связи с чем они заметили перспективу его развития в двух направлениях: в кино, где «коллаж из частично совпадающих фрагментов использован в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный» (1 серия)», и в живописи, ведущей к творчеству английского художника, графика и фотографа, узнаваемого представителя движения поп-арт в изобразительном искусстве 60-х Дэвида Хокни.

⁶ Источник изображения см.: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

Рисунок 4 б.
Коллажная техника в фотографии Дэвида Хокни⁷



Однако заметим, что в европейской живописи подобный прием был открыт еще в начале XX века. Достаточно назвать **«Портрет Амбруаза Воллара»** кисти *П. Пикассо* (Музей изобразительных искусств имени Пушкина, 1910), который сделан по принципу отражения лица в разбитом зеркале. Смысл монтажа проявился в том, что лицо коммерсанта Воллара «собрано» из частичек, как бы отраженных в осколках. В итоге его тяжеловесный, *закрытый* для восприятия кубистский портрет с недовольно сжатым ртом смонтирован из массы деталей, раскрывающих характер несговорчивого предпринимателя.

⁷ Источник изображения см.: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

Рисунок 4 в.

Пабло Пикассо. *Портрет Амбруаза Воллара*⁸



Исходя из сказанного, попробуем предположить, что в масштабных многофигурных картинах Глазунова и его современников отразился монтажный принцип построения композиции, эстетическое осмысление и художественная реализация которого в XX веке происходили в связи с развитием киноискусства и теории кино. Следовательно, чтобы изучить данное явление, необходим междисциплинарный подход к исследованию. Мы предлагаем осуществить его на основе интеграции метода монтажного анализа С. Эйзенштейна⁹ и метода «противочувствия» Л. Выготского (о чем речь пойдет ниже).

Выявление феномена киномонтажа в живописи нам важно как средство раскрытия конфликта, с помощью чего осуществляется динамика и даже некое внутреннее *движение* в картине. О специфике конфликта в монтаже Эйзенштейна писал Дж. Хесс, находя в нем

⁸ Источник изображения см.: URL:https://muzei-mira.com/kartini_iskanskih_hudojnikov/1680-portret-ambruaza-vollara-pikasso-1910.html.

⁹ Р. Юрнев пишет, что на своих занятиях со студентами во ВГИКе Эйзенштейн любил раскрывать принципы композиции в сложных произведениях живописи «путем “раскадровки” и монтажного анализа». Объектом исследования у него были «Тайная вечеря» Леонардо да

настоящего интеллектуала и марксиста, фактически понимавшего монтаж как диалектический конфликт, в котором «тезис или сила действия сталкивается с антитезисом или силой противодействия, для того чтобы создать новое явление, называемое синтезом» [13].

О. Синельникова убеждена, что, «апеллируя к опыту литературы и живописи, Эйзенштейн стремится показать *неизбежность обращения* [курсив наш. — Г.К.] к широко понимаемому монтажному принципу во всех видах искусства, если автор хочет создать образ, а не изображение явления» [14, с. 63]. При этом, несмотря на то, что отдельные проявления монтажного мышления уже встречались в произведениях изобразительного искусства в прошлом времени (например, Гойи, Эль Греко, Сурикова, Серова, Репина), потребность в монтажной обработке материала возросла именно в XX веке, «когда конфликтность внутреннего мира художника достигает той степени напряженности, при которой логическое разрешение его становится невозможным» [там же, с. 68].

Анализ такого монтажного мышления, несомненно, является необычайно перспективным. Даже в оценках деятельности Эйзенштейна, где ценность его творчества проблематизирована и предприняты попытки пересмотра озарений режиссера, как, например, в Новой Всемирной Энциклопедии, теоретическому потенциалу его метода отдается должное: «Довольно часто его [С. Эйзенштейна. — Г.К.] монтаж, хотя, возможно, интеллектуально интересный и перспективный для покадрового анализа и изучения аллюзий и ассоциаций, которые он создает, фактически становится, по иронии судьбы, чем-то меньшим, чем сумма его частей. Хотя монтаж, возможно, был интересным в теории, но слишком умозрительным и хо-

Винчи, «Изгнание торгующих из храма» и «Буря над Толедо» Эль Греко, «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Не ждали» и «Запорожцы» Репина, «Оборона Петрограда» Дейнеки и другие. «Разделяя картину на десятки “кадров” различной крупности и располагая эти “кадры” в определенном смысловом, драматургическом порядке, студенты как бы оживляли картины, превращали зафиксированный в статике момент действия в процесс, развивающийся во времени и пространстве» [12].

лодным, чтобы предложить что-то существенное в реальности. Его фильмы создавались, чтобы служить людям, но фактически они часто являлись не более чем холодной и бездушной пропагандой» [15].

Сама по себе подобная трактовка, однако, достаточно интересна, в связи с чем хотелось бы прояснить возможные ее причины. Эйзенштейна, как и Глазунова, в разные периоды советской истории воспринимали в качестве официозных представителей государственной идеологии. Однако оба они в свое время претерпели уничижительную критику со стороны властей. Эйзенштейну она стоила прекращения профессиональной деятельности и вскоре жизни, а Глазунов в 1979 году был признан инакомыслящим, отклонившимся от обязательной для всех нормы претворения принципов социалистического реализма в искусстве. Уже в картине «Мистерия XX века» (оригинал — 1977, копия — 1999) он через конкретные образы людей выразил свою собственную, отличную от официально принятой концепцию апокалиптического бытия XX века [подробнее см. об этом: 16].

Для исследования содержания картин Глазунова и других отечественных художников второй половины XX в. мы одновременно с использованием метода монтажного анализа Эйзенштейна будем опираться на метод познания психологии искусства, созданный *Л. Выготским*. Суть его, как известно, заключается в выявлении внутреннего конфликта произведения, который выражен в своеобразном «противочувствовании» героя [термин *Л. Выготского*], с помощью чего раскрывается логика глубинных слоев человеческого сознания. Используя понятия фабулы и сюжета, ученый определил два, как бы взаимоисключающих композиционных направления: стремление к цели и уклонение от нее. Первое направление — внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы, то есть событие или состав событий [17, с. 75]. Второе направление — внутреннее, как бы зашифрованное, вуалирующее стремление к цели, складывается

в линию сюжета, в котором фабула получает определенную авторскую интерпретацию [там же, с. 188–189]. Столкновения линий фабулы и сюжета порождают драматургические «замыкания».

С. Эйзенштейн хорошо знал рукопись «Психологии искусства» Л. Выготского¹⁰. Однако он (не без влияния идей Выготского) создал свою собственную «психологию искусства», которая изложена на страницах работ разных лет. Стержень этой концепции составляет «переход от Выразительного Движения к образу художественного произведения», иначе — «материал, в который вклеена “внутренняя” стадия выразительного “движения” — не как двигательного процесса, а как процесс взаимодействия слоев сознания» [20, с. 188], который позволяет обеспечить *множественное вхождение в образ*. Ф. Альбера пишет, что на основе своего изучения «Купальщицы» Дега, картин Эль Греко Эйзенштейн, наблюдая переход образа из одного состояния в другое, акцентировал «вставленность кадров друг в друга», обрезы, фрагменты предметов, геометрию краев, подчеркнутую кривизну, что привело его к выводу «о симультанности прочтения, о нескольких измерениях, о картине со множеством входов в нее» [21].

Такое объединение разных ракурсов в совокупности с монтажом деталей в нечто общее происходит, как справедливо считал Эйзенштейн, при активном участии нашего восприятия, порождая «именно тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему» [цит. по: 12, с. 11]. И действительно, по словам самого режиссера, сила монтажа состоит в том, что «творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ» [22, с. 77].

¹⁰ В. Иванов писал, что Эйзенштейн дружил с Выготским [см.: 18, с. 519], что Эйзенштейн, стремясь понять законы древнего сознания, создал кружок, в который вошли его друг А. Лурия, Л. Выготский, лингвист и историк культуры Н. Марр. Предметом их занятий было «предлогическое древнее сознание, пережиточно сохраняющееся у каждого современного человека и при эмоциональном стрессе снова вступающее в свои права» [19].

Проясним основные терминологические дефиниции нашего аналитического аппарата¹¹.

1. *Типажная сюита*, по замыслу С. Эйзенштейна, составляется «из отдельных крупных планов, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем» [9] и подчиняющихся чистому ходу «бега монтажной мысли» [7]. Она возникла у Эйзенштейна еще в немом кино как средство воспроизведения образа масс («Стачка», «Броненосец “Потёмкин”»), в котором режиссер выразил состояние усиливавшегося напряженного ожидания, назвав это явление «“оркестровкой” типажных лиц», нарастанием линии скорби, данном через крупные планы в «трауре по Вакулинчуку» [23, с. 157].

Однако в дальнейшем — в его звуковом фильме «Иван Грозный» типажная сюита явилась выразителем эмоций не только группы лиц, но и одного-единственного, получив название «*полифонической*» (об этом речь пойдет ниже). Кроме того, она нередко проявлялась не одна, а в проекции с другими типами монтажа, что привнесло в произведения новые динамичные черты.

Поскольку единого определения типажной сюиты не сложилось, сформулируем свое собственное: *типажная сюита — это широкомасштабный показ персонафицированных образов, данных в линейном монтаже, при помощи которого выражается единая идея и/или определенное психологическое состояние, окрашенные одной и той же эмоцией, которая в случаях конкретизации имеет разные оттенки.*

2. *Параллельный монтаж* — «чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время. Этот тип монтажа также предполагает возможность

¹¹ Данный подход системного исследования западноевропейского искусства, в частности, живописи сквозь призму метода Л. Выготского [см.: 24, с. 220–274], а также скульптуры — с позиций эйзенштейновского анализа типажной сюиты во взаимодействии с методом Выготского впервые был применен в монографии Г. Консона [см.: там же, с. 287–315], а позднее — в статье о советской живописи 1920–1930-х годов в статье (при участии Д. Донцова), опубликованной в академическом журнале «Вопросы психологии» [см.: 25, с. 99–108].

мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий вопреки временной и пространственной “разорванности” течения событий. Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное — в воображении героя и т.д.» [26, с. 79]¹².

3. *Ассоциативный монтаж*, как его определяет Дз. Вертов, «танец мысли или игра воображения режиссера» [цит. по: 28], объединяет кадры весьма условно. В основное действие здесь «вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные, но изменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл. Ритмическое чередование кадров помогает не только создать определенное эмоциональное настроение, но и добиться поэтического осмысления кадров. При использовании этого вида монтажа в основе соединений монтажных фраз лежат не причинно-следственные связи, а ассоциации» [26, с. 82]. Для нас такой монтаж ценен своей внутренней экспрессией, проявлением авторского «Я». Важнейшим проводником такого монтажа в кинематографе являются метафоры. Именно в них «авторский подтекст получает полное разрешение в зрительских ощущениях, обретает “материальные” формы» [там же, с. 83].

4. *Интеллектуальный монтаж* — один из принципиально значимых слагаемых в монтажной теории Эйзенштейна, возникший во время его работы над фильмом «Октябрь». Режиссер считал его «высшей кинематографической формой. Интеллектуальное кино стремилось разрушить границу между понятийным и чувственным

¹² Параллельный монтаж как прием оформился в 1906–1907 годах во французском кинематографе, где использовался в комедиях для показа разных действий, происходивших в разных точках в одно и то же время. Принято считать, что параллельный монтаж был создан американским режиссером Д. Гриффитом. Но это легенда. Он первый начинал использовать его в драматических целях, чтобы выявить психологию персонажей. Фильм, в котором Гриффит впервые использовал параллельный монтаж, — «Много лет спустя», снятый по поэме А. Теннисона «Энох Арден» [см.: 27].

мышлением» [14, с. 63]. В основе такого монтажа находился «принцип контрапункта двух рядом стоящих кадров или фрагментов (двух представлений, двух противоположностей, двух форм изобразительного материала, ритмического, тонального и т.д.). Монтажные соединения помогали режиссеру вызвать “взрыв” внутри формы, изменить строй логического повествования» [26, с. 84].

5. В нашем аналитическом аппарате, наряду с использованием принципов монтажа, мы будем иметь в виду еще один, похожий на него феномен, — коллаж, влияния которого в XX веке не избежало ни одно искусство [29, с. 57]. Монтаж и коллаж объединяет фрагментарность, в чем кроется авторский протест против эстетики однородности, с нарушением которой для создателя открываются новые горизонты. Однако монтаж и его теория — это фундаментальное научное и художественное явление, в которое как прием может входить и коллаж.

В связи с вышесказанным при анализе картин Глазунова и его современников нас будут интересовать принципы монтажного мышления, реализующиеся:

- 1) в процессе художественного творчества: что «взято из явления и как сопоставлено взятое, т.е. монтаж: сознательный отбор и сопоставление» [20, с. 189] (а по Выготскому, напомним, — изначальная фабула и осмысление ее в сюжете. — Г.К.), в результате чего реализуется идея произведения и становление образа;
- 2) в процессе восприятия произведения искусства, в результате которого «зритель не только видит изображаемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [22, с. 77].

Анализ творчества Глазунова начнем с феномена непосредственного совпадения, проявившегося в трактовке образа Ивана Грозного, интерпретация которого прежде всего была найдена в рисунках С. Эйзенштейна. Они, как пишет Е. Клопотовская, отличались

удивительной емкостью символа, и только потом лик царя перешел в экранный [30]. У Эйзенштейна и Глазунова композиция «Грозный-народ» и сами лики самодержца всея Руси поразительно похожи — сомнения нет, что художник в своей картине рисовал портрет персонажа, созданного в фильме С. Эйзенштейна артистом Николаем Черкасовым. И решены оба портрета Ивана Грозного — кинематографический и живописный — одинаковыми принципами: типажными скюитами в обрисовке образов народа и царя, соединенными с помощью принципа «параллельного монтажа».

Рисунок 5а.
Илья Глазунов. Иван Грозный¹³

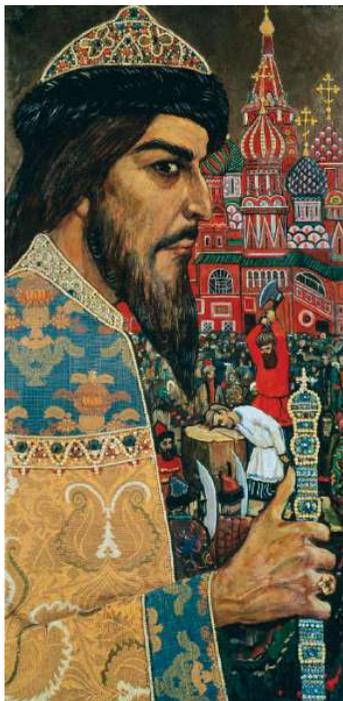


Рисунок 5б.
Сергей Эйзенштейн.
Кадр из фильма Иван Грозный



1 серия. 1 ч. 37 мин. 47 сек.¹⁴

¹³ Источник изображения см.: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1974-ivan-groznyi>.

¹⁴ Фильм, с которого сделан скриншот, см. по ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=igq6ls867Rw>.

В основе обоих произведений (1-я серия фильма вышла на экраны в 1945, 2-я — в 1958, картина Глазунова — в 1974) лежит принцип «динамической синхронии» [С. Эйзенштейн] структурно-содержательных функций. Такое явление возможно потому, что живопись, подобно кино, по убеждению режиссера, существует «одновременно под знаком нескольких разных перспектив. В порядке сложного синтеза, соединяющего в одной картине части, которые берут предмет снизу, с частями, которые берут его сверху» [23].

Положение это нам важно тем, что одна и та же сцена может быть неоднократно проанализирована с разных точек зрения. Ожидание Ивана Грозного, например, и дальнейшее его поведение во время появления народа, просящего его быть царем на Руси, имеет несколько вхождений в его образ:

1. Типажный способ вхождения в образ народа как контекста образа царя Ивана. В основе его лежит принцип показа масс в линейной перспективе. В таком типе происходит обработка первичной идентификационной зрительной информации.
2. Параллельный тип вхождения в образы Ивана Грозного и народа как равноправных участников действия, показанных в одновременности-перекрестно, а главное — в их социальных отношениях.
3. Типажная сюита эмоций, проявленных на лице Ивана Грозного, которые передают широкую гамму чувств от напряженного ожидания до полной победы — осознания себя самодержцем всея Руси (это более высокий уровень проявления монтажно-типажной сюиты, чем в фильме «Броненосец “Потёмкин”»). О подобной сюите писал С. Фрейлих, имея в виду эпизод скорби Грозного по умершей жене Анастасии: «Если в немой картине траур передавался в сюите лиц, то теперь траур передается в сюите лица Грозного» [9, с. 25]. В связи с тем, что в такой сюите Эйзенштейн видел «полифонию терзания и горя», разыгрываемую одним и тем же человеком, мы, анализируя аналогичную сюиту,

будем называть *полифонической типажной*, выражающей индивидуализированные стороны человеческого характера. В картине Глазунова такая скопированная характеристическая черта Грозного тоже проецируется многогранно. В его профиле с поджатыми губами проступают демонизм, злоба, скрытность, коварство, хитрость, мстительность, угроза и вместе с тем страх, которые ощущаются в *полифоническом взаимодействии*. Все эти качества на синестезийном уровне нашего восприятия раскрываются в процессе всматривания в его портрет, иницируя наш бытийно-рефлексивно-духовный [см. об этом: 31, с. 230] потенциал.

4. Ассоциативный тип вхождения в образ, раскрывающий глубинный архетип героя (облик царя Ивана в фильме Эйзенштейна и картине Глазунова дан в заостренном демоническом профиле, в котором передается его сатанинское нутро¹⁵, а в конечном счете возникают ассоциации и со Сталиным). Такое портретное сходство глазуновского царя Ивана с эйзенштейновским говорит не только о сильном влиянии на художника великого мастера кино, но и об устоявшемся образе авторитарного властителя государства.

5. Интеллектуальный, высший «этаж» сознания — интерпретационный, вскрывающий политическую и психологическую подоплеку в отношениях царя и народа. В кино, правда, народ показан уже побежденным, идущим к царю с челобитной, а в картине Глазунова конфликт выражен в самом разгаре — в публичной казни врагов царя.

Перечисленные типы аналитического вхождения в образ могут органично сочетаться и с методом Выготского, что в целом будет способствовать получению более полного результата исследования. Для этого остановимся на наиболее актуальных видах тематики в

¹⁵ Думается, что прототипом созданной Эйзенштейном в рисунках внешности царя Ивана, а затем Глазуновым, явился образ Мефистофеля из одноименной оперы А. Бойто в исполнении Ф.И. Шаляпина.

живописи в послевоенные годы и посмотрим, как они проявились в творчестве Глазунова в сравнении с некоторыми его художниками-современниками.

**Вторую часть статьи см. в следующем номере журнала
«Наука телевидения» — 2019. № 15.1**

ЛИТЕРАТУРА

1. Скоробогачева Е.А. Образы Руси Православной в мировоззрении Ильи Глазунова [Электронный ресурс] // Родная Ладога: сайт. URL: <http://rodnaialadoga.ru/index.php/iskusstvo/461-obrazy-rusi-pravoslavnoj-v-mirovozzrenii-ili-glazunova> (Дата обращения: 20.11.2018).

2. Звонов В. Поговорим о живописи. Илья Глазунов [Электронный ресурс] // LiveInternet: сайт. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3620784/post193695840> (Дата обращения: 24.12.2016).

3. Ревзин Г. Победитель. Умер Илья Глазунов [Электронный ресурс] // Коммерсантъ: сайт. 07.10.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3350684> (Дата обращения: 31.10.2018).

4. Мистерия XX века [Интервью А. Ванденко с И. Глазуновым] [Электронный ресурс] // Итоги. 2010. № 35/742. URL: <http://www.itogi.ru/spetzproekt2/2010/35/156027.html> (Дата обращения: 10.10.2018).

5. Барабаш И. Душа народа [Электронный ресурс] // Человек без границ: сайт. URL: http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/people_soul (Дата обращения 16.12.2018).

6. Борис Григорьев «Лики мира» 1929–1931. Описание картины [Электронный ресурс] // Русский авангард: сайт. URL: <http://avangardism.ru/boris-grigorev-lik-i-mira.html> (Дата обращения: 26.11.2018).

7. Как устроены рисунки Эйзенштейна. Объясняем, как рисунки великого режиссера помогают понять его фильмы — и его самого [Электронный ресурс] / подг. И. Мунипова // Arzamas: сайт. 2016. 16 марта. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (Дата обращения: 28.11.2018).

8. Sergei Eisenstein: Drawings 1931–1948 [Электронный ресурс] // Alexander Gray Associates: сайт. URL: <https://www.alexandergray.com/exhibitions/segei-eisenstein> (Дата обращения: 06.12.2018).

9. Фрейлих С.И. Эстетика Эйзенштейна [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. III: Теоретические исследования. 1945–1948. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3 (Дата обращения: 05.12.2018).

10. Монтаж [Электронный ресурс] // История кино: сайт. URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002002/index.shtml> (Дата обращения: 15.12.2018).

11. Thompson K., Bordwell D. Eisenstein makes a scene: Ivan the Terrible: Part II on the Criterion Channel [Электронный ресурс] // David Bordwell's website on cinema. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel> (Дата обращения: 07.12.2018).

12. Юренев Р.Н. Эйзенштейн о монтаже [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 17.12.2018).

13. Hess J.P. The history of the Soviet montage theory. Sergei Eisenstein and Theory of Montage [Электронный ресурс] // Filmmakeriq: сайт. URL: <https://filmmakeriq.com/lessons/sergei-eisenstein-theory-montage> (Дата обращения: 07.12.2018).

14. Синельникова О.В. Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 2. С. 61–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnyh-eroh> (Дата обращения: 09.12.2018).

15. Sergei Eisenstein [Электронный ресурс] // New World Encyclopedia: сайт. URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Eisenstein (Дата обращения: 06.12.2018).

16. Мистерия 20 века [Электронный ресурс] // a[A]rt_s[S]hmart. Жизнь кратка, а искусство долго, и в схватке побеждает жизнь: Интернет-блог. URL: <https://art-shmart.livejournal.com/7679.html> (Дата обращения: 28.10.2018).

17. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

18. Иванов В.В. Комментарии // Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 499–560.

19. Иванов Вяч. Вс. Неизвестный Эйзенштейн — художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и “главная проблема” его искусства» [Электронный ресурс] // Русская антропологическая школа: сайт. URL: <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (Дата обращения: 28.10.2018).

20. Эйзенштейн С.М. Психология искусства (неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 173–203.

21. Альбера Ф. Эффект «переворачивания» и парения в графическом творчестве Эйзенштейна [Электронный ресурс] // Кинозаписки: сайт. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/584> (Дата обращения: 11.12.2018).
22. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 09.12.2018).
23. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 08.12.2018).
24. Консон Г.Р. Психология трагического: Проблемы конфликтологии (на материале западноевропейского искусства). М.: Нобель-пресс, 2012. 391 с.
25. Консон Г.Р., Донцов Д.А. Образ народа, его героев и антигероев в советской живописи 1920–1930-х гг. (тема революции и Гражданской войны) // Вопросы психологии. 2017. № 2. С. 99–108.
26. Утилова Н.И. Монтаж: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. 171 с.
27. Андреев А.И. Гриффит и короткий метр [Электронный ресурс] // Сеанс: сайт. URL: <https://seance.ru/blog/griffith-shorts> (Дата обращения: 08.12.2018).
28. Дамер А. Дзига Вертов с киноаппаратом [Электронный ресурс] // Проза.ру: сайт. URL: <https://www.proza.ru/2007/11/17/443> (Дата обращения: 07.12.2018).
29. Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж [Электронный ресурс] // Институт философии РАН: сайт. URL: <https://iphras.ru/page51136758.htm> (Дата обращения: 07.12.2018).
30. Клопотовская Е.А. Классическое искусство Японии и Китая в теоретическом наследии С.М. Эйзенштейна // Западно-Восточный экран: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2017. С. 121–129.
31. Зинченко В.П. Сознание как предмет и дело психологии [Электронный ресурс] // Методология и история психологии: научный журнал. 2006. Т. 1. Вып. 1. С. 207–231. URL: http://mhp-journal.ru/rus/2006_v1_n1_16 (Дата обращения: 07.12.2018).
32. Измалковский район [Электронный ресурс] // Липецкая областная универсальная научная библиотека. Краеведческий портал. URL: <http://lounb.ru/lipregion/patriotic/okkupatsiya/izmalkovskij-rajon> (Дата обращения: 27.10.2018).

33. Копытин В. Россия Ильи Глазунова. Жизнь и судьба великого художника [Электронный ресурс] // Life. 2017.09.07. URL: https://life.ru/t/%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/1024927/rossiia_ili_ghlazunova_zhizn_i_sudba_vielikogho_khudozhnika (Дата обращения: 30.10.2018).

34. Языкова И.В. Илья Глазунов: монография. М.: Изобразительное искусство, 1973. 160 с.

35. Илья Глазунов. Личность в истории: документальный фильм [Электронный ресурс] // Россия 24: youtube-канал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qu_J55кTYg (Дата обращения: 10.10.2018).

36. Вознесенский А.А. Гала-ретроспектива Шагала: вст. ст. // Шагал. Возвращение мастера. По материалам выставки в Москве «К 100-летию со дня рождения»: альбом-каталог. М.: Советский художник, 1989.

37. Вакар Л. Творчество Марка Шагала в контексте художественной традиции Беларуси конца XIX–начала XX веков [Электронный ресурс] // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Витебск, 2004. С. 15–19. URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/82> (Дата обращения: 15.01.2016).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНСОН ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ,

доктор искусствоведения,

профессор кафедры социологии и философии культуры,

Российский государственный социальный университет,

129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 4, стр.1,

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

**ФЕНОМЕНЫ
«ВРЕМЯ»
И «ПРОСТРАНСТВО»
В ЭКРАННЫХ
ИСКУССТВАХ
И КУЛЬТУРЕ**

**THE PHENOMENA
OF 'TIME'
AND 'SPACE'
IN VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE**

UDC 78

LBC 85.31 + 76.0

10.30628/1994-9529-2018-14.4-88-122

received 24.08.2018, accepted 21.12.2018

ELKA TSCHERNOKOSHEWA

Europäisch Assoziation Kulturforscher e.V. (ERICarts Network)

Köln, Deutschland

ORCID: 0000-0002-5589-3841

E-Mail: elkahome@gmx.net

IM ZEITALTER DER HYBRIDISIERUNGEN: MUSIKEN — MEDIEN — MINDERHEITEN

Zusammenfassung. Begriffe wie Hybriddichter, Hybridzeit oder Hybride Welten kommen immer mehr ins Zentrum der öffentlichen Debatten über Künstler, Medien, Kunstevents und Kultur im 21. Jahrhundert. Transkulturalität, Crossover und Mixture sind andere Schlagwörter in diesem Kontext.

Im Artikel wird die Frage gestellt, welche Begriffe, Konzepte und Methoden wir in den Kulturwissenschaften haben, damit wir kulturelle Prozesse in der globalen Moderne beobachten und analysieren können. Wie können wir die Bewegungen und Zusammenführungen auf den transkulturellen Feldern der Kultur plausibel beschreiben, ohne wichtige Erfahrungen, Sensibilitäten und Kompetenzen, die mit so einem Leben zusammenhängen, zu ignorieren? Oft reichen hier die traditionellen Konzepte von Kultur nicht aus. Das Konzept der Hybridisierung wurde als eine Antwort auf diese Fragestellung entwickelt. Kein „Entweder-Oder“ Denken, sondern ein «Entweder-Und-Oder» Modell wird hier vorgestellt.

Der Begriff Hybridisierung fokussiert als analytischer Begriff unsere Forschung dorthin, wo wir es mit Differenzen zu tun haben. Das ist das erste Spezifikum der Hybriditäts-Paradigmas. Der Begriff Hybridisierung besagt zugleich etwas über die Beziehung von disparaten Elementen, d.h. der Begriff fokussiert ausdrücklich auf die Beziehung, auf das Aufeinandertreffen des zuvor Geschiedenen. Das ist sein zweites Spezifikum. Schließlich — und das ist das dritte Spezifikum — verschiebt er die Aufmerksamkeit von den Objekten hin zu den Prozessen und deren Bedingungen.

Zentrale Koordinaten für die neue Konzeptionsbildung sind Musik, Minderheiten, audio-visuelle Medien. Das Hybriditätskonzept hat nicht nur eine theoretische, sondern auch eine kulturpolitische Ausrichtung.

Suchbegriffen: Hybrid, Differenzen, Globalisierung, Medien, Alltagskultur, Transkulturalität, Musik, Interkultureller Dialog, Minderheiten, Kultur, Politik.

ELKA TCHERNOKOJEVA

The European Association
of Cultural Researchers e.V. (ERICarts Network)
Cologne, Germany
ORCID: 0000-0002-5589-3841
e-mail: elkahome@gmx.net

IN THE AGE OF HYBRIDIZATION: MUSIC—MEDIA—MINORITIES

Abstract. Such terms as ‘hybrid poet,’ ‘hybrid time’ or ‘hybrid worlds’ find themselves increasingly at the center of public debates about artists, media, art events and culture in the 21st century. Transculturality, crossover and mixture are the other keywords in this context.

The article poses the question about which terms, concepts and methods we have in cultural studies, so that we can observe and analyze cultural processes in global modernity. How can we plausibly describe the movements and confluences in the transcultural fields of culture without ignoring important experiences, sensitivities and competences related to such a life? Frequently the traditional concepts of culture become insufficient in themselves. The concept of hybridization has been developed as an answer to this question. What is presented here is not “either-or” thinking, but rather an “either-and-or” model.

The term “hybridization” as an analytical term focuses our research on where we are dealing with differences. This is the first specific feature of the paradigm of hybridity. The term hybridization also refers to the relationship of disparate elements, i.e. the term explicitly focuses on the relationship, on the encounter of the previously divorced. This is its second characteristic trait. Finally—and this is the third characteristic feature—it shifts attention from the objects themselves to the processes and their conditions.

The central coordinates for the new concept formation are music, minorities, and audiovisual media. The hybridity concept possesses not only a theoretical but also a cultural-political orientation.

Keywords: hybrid, differences, globalization, media, everyday culture, transculturality, music, intercultural dialogue, minorities, culture, politics.

ZUR EINLEITUNG: HYBRIDDICHTER

Michael Chabon gewann im Jahre 2001 den Pulitzerpreis für den Roman „Die unglaublichen Abendteuer von Kavalier & Clay“. Anlässlich seines neuen Romans „Die Vereinigung jiddischer Polizisten“ veröffentlichte die Zeitung „Die Zeit“ am 24. April 2008 einen umfangreichen Artikel über den Autor mit der Überschrift „Der Messias von Zemenhof“. Der Untertitel heißt „Der Hybriddichter“ und der Autor wird so vorgestellt: „Man kann ihn natürlich ganz einfach rühmen für seinen Witz, seine Intelligenz und vor allem seine Sprache, mit der er es schafft, dem Sound unserer Zeit einen eigenen, grell schallenden Ton hinzuzufügen, geformt aus Elementen von Gegenwart und Vergangenheit, aus erfundenem Jiddisch und erfundenen Welten. Er ist der Hybriddichter für unsere Hybridzeit. Chabon lebt in Berkeley/Kalifornien — und fährt ein Hybridauto von Toyota.“¹

Begriffe wie Hybriddichter, Hybridzeit oder Hybride Welten kommen immer mehr ins Zentrum der öffentlichen Debatten über Künstler, Kunstevents und Kultur im 21. Jahrhundert. Dies kann uns nicht verwundern, denn vieles um uns herum trägt Spuren von Vermischung, Überlappung und Zusammenführung von unterschiedlichen kulturellen Bezügen. Dabei geht es nicht nur um Kunstwerke wie moderne Romane, Jazzmusik oder die Collage in der Malerei, wo Vermischungen als Kunstgriff zielbewusst eingesetzt sind und längst zum Genrespezifikum gehören. Es geht vielmehr um den Charakter des Alltagslebens heute, auch um die gesamte Organisation der Gesellschaft: Ein Spaziergang durch die Stadt,

¹ Der Messias von Zemenhof, In: „Die Zeit“, 24. April 2008.

ein Blick in die Auslagen der Geschäfte oder auf Werbeplakate, Zeitunglesen, Radiohören oder Fernsehen zeigen im Vergleich zu den zurückliegenden Jahrzehnten unabweisbar eine ganz erstaunliche Vielzahl kultureller Bezüge.

Zudem ist der Trend, den ich hier hervorheben will, längst kein Phänomen der Metropolen, der Jugend oder der Kunsteliten. Auch in den entlegensten Dörfern der Balkangebirge tragen alte Frauen ihre Handys tagsüber auf den Feldern mit sich, um mit den Kindern und Enkelkindern über Tausende von Kilometern kommunizieren zu können. Dann verfolgen sie die Abendnachrichten im Fernsehen, um zu sehen, wie Wetter, Streiks, Börsenkurse oder andere weltweite Ereignisse sich in das Leben ihren Familienmitgliedern einmischen. Am nächsten Tag besprechen sie das mit den Nachbarinnen und warten gespannt auf den nächsten Telefonanruf. Sie spüren, dass irgendwie alles mit allem zusammenhängt und kein Ereignis für sich allein steht, viel mehr sogar altbekannte Horizonte für Arbeits-, Lebens- und Glückssuche in Bewegung geraten sind und ständig neu definiert werden.

Die Tendenz der Entgrenzung und Pluralisierung von kulturellen Zusammenhängen und individuellen Lebensentwürfen ist das markanteste Zeichen von Kultur in der heutigen Zeit. Diese Feststellung scheint plausibel, und darüber lässt sich kaum ernsthaft streiten. Die Frage, die gestellt werden soll ist aber, welche Begriffe, Konzepte und Methoden wir in der Kulturwissenschaft haben, um diese Prozesse analytisch schlüssig beobachten und beschreiben zu können? Wie können wir die Bewegungen und Zusammenführungen plausibel beschreiben, ohne wichtige Erfahrungen, Sensibilitäten und Kompetenzen, die mit so einem Leben zusammenhängen, zu ignorieren? Oft reichen hier die traditionellen Vorstellungen und Begriffe von Kultur nicht aus. Besonders jene Vorstellungen, in denen die nationale, ethnische oder regionale Kultur als ein homogenes, eigenständiges und stabiles Gebilde gedacht wird. Beispiele für so eine Denkart sind alltäglich in bestimmten Kreisen, in der Presse oder

auch bei politischen Diskussionen zu finden. In einer umfassenden Untersuchung, die ich zu der Frage realisiert habe — wie in der deutschsprachigen Presse über kulturelle Andersheit in der Zeit von 1994 bis 2000 geschrieben wird — konnte ich dies deutlich zeigen [1]. Meine späteren Forschungen haben weitere Belege für das „Reinheitsdenken“ gesammelt und auch die Notwendigkeit von anderen Denkfiguren immer wieder herausgearbeitet.



Bild 1, Fußballtrikots zweier deutscher Nationalspieler, 2017²

² Vgl.: <https://www.visitberlin.de/de/event/kulturkontakte-leben-europa>.

Die Überlegungen über den Bedarf an neuen Kulturkonzepten und Forschungsmethoden haben sicherlich einen allgemeinen theoretischen Charakter, sind aber zugleich Resultat meiner eigener Biographie und wissenschaftlichen Arbeit „in der Fremde“. Es ist meine eigene Migrationsgeschichte und sehr widerspruchsvolle Fremdheitserfahrungen - konkret als eine in Deutschland lebende Frau aus Bulgarien, die bedeutsam hierfür ist. Denn Migrationserfahrungen sind spezifische Erfahrungen, sie beinhalten ein breites Spektrum von alltäglichen Missverständnissen, dann aber auch Missachtungen und Verunsicherungen, tiefgreifende Ängste und weitreichende Zweifeln — kaum fester Boden, sondern gleitender Sand unter den Füßen. Zu den Migrationserfahrungen gehört aber auch eine neue Weisheit, die Weisheit des Ungewissen: das Gefühl ein Lebenskünstler zu sein, die große Freiheit und auch Freude, manchmal jedoch als Zwang erfahrbar, doch immer spürbar was es bedeutet, ein eigenes Leben zu haben. In der Migration zu leben bedeutet, sich ständig neu zu erfinden — und zwar nicht nur im Denken, sondern auch im Handeln. Das alles ist in meiner wissenschaftlichen Arbeit miteingeflossen. Doch für meine konzeptionellen Überlegungen spielt sicherlich noch ein anderer Spagat eine wesentliche Rolle: der fortwährende Spagat zwischen Philosophin resp. Kulturwissenschaftlerin sein und Mutter sein. Was das konkret im Leben bedeutet, wie sich das in der Forschungstätigkeit, aber auch im dichten Beziehungskomplex zu den Kindern, zum Sohn wie zur Tochter immerwährend und immer neu zeigt, das ist ein schlüssiger Aspekt, worüber es sich lohnen würde noch mehr zu reflektieren.

Zudem befand sich mein Forschungsfeld über mehreren Jahren in der Lausitz, also im östlichen Teil von Deutschland, in einer Region, wo die Sorben als slawische Minderheit in Deutschland leben und wo die Grenze zu Polen und Tschechien ganz nah ist. Ebenso nah wie auch eine andere Art von Grenze und Grenzüberschreitung, die wir als politische Wende oder Post-Sozialismus kennen. Es sind die alltäglichen Brüche, Unsicherheiten, gegenseitige Anfeindungen, aber auch diverse neue Solidaritäten, die mich im Prozess der Entwicklung meines Kulturkonzeptes und der Forschungsmethoden begleiten. Die konkrete Forschungsarbeit

im Feld selbst gibt mir Argumente in der gleichen Richtung. So z.B. bei einer umfangreichen empirischen Forschung über sorbische Kultur und Identität, die ich mit Studierenden der Universität Bremen in der Zeit von 1998 bis 2003 durchführte. Bei der Untersuchung von Jugendlichen am Sorbischen Gymnasium in Bautzen wurde folgendes Fazit gezogen: „Letztendlich gewannen wir im Zuge unserer Untersuchungen den Eindruck einer deutlichen Diskrepanz zwischen dem, was von offizieller Seite unter sorbischer Kultur verstanden und besonders im Rahmen von Traditionspflege, Folklorisierung und Sprachpflege hervorgehoben wird, und dem tatsächlichen Alltagsleben der Menschen in dieser Region.“ [1, S.169]

Das Konzept der Hybridisierung ist als eine Antwort auf diese Diskrepanzen zu verstehen. Es wurde entwickelt, um die Prozesse der Entgrenzung, Vermischung und Neukonfigurierung von kulturellen Zusammenhängen und individuellen Lebensentwürfen besser beobachten und analysieren zu können. Es wurde entwickelt, um nah am Leben zu bleiben und dennoch daran nicht zu zerbrechen, vielleicht auch, um die Weisheit des Ungewissen besser aushalten zu können und dabei auch eine neue Zuversicht stringent zu machen.

HYBRIDISIERUNG ALS BEGRIFF UND KONZEPTION

Nun will ich kurz meine Hybriditäts-Konzeption vorstellen: Das Wort Hybridität oder Hybridisierung bedeutet in der Alltagssprache Vermischung. Das ist aber sehr vage und kann zu Missverständnissen führen. Ich würde den Akzent etwas anders setzen. Für mich thematisiert das Wort Hybridisierung als *analytischer Begriff* die Zusammenführung zweier verschiedener, durch die historische Zeit oder durch die soziale Differenzierung getrennter kultureller Phänomene. In diesem Sinne verstehe ich Hybridisierung als eine Art Hegelsche Aufhebung von These und Antithese in der Synthese, ohne jedoch die Synthese (wie in Hegels Konzept) als Harmonie oder Versöhnung der Gegensätze zu fassen, auch ohne hier etwas Stabiles, Dauerhaftes oder Unveränderbares zu imaginieren. Synthese wird jetzt als dynamischer und widerspruchsvoller

Prozess verstanden. Zudem kann die Zusammenführung auch nur einen Augenblick dauern, situativ sein oder zweckbezogen. Somit besagt der Begriff Hybridisierung nicht, dass die Differenzen zwischen den Kulturen verschwinden — was irrtümlicherweise oft unterstellt wird, — sondern dass die Grenzen durchlässig sind und dass neue Konfigurationen möglich sind. Hybridisierung bedeutet Inklusion. Ein Dialog kann entstehen, oder — verschiedene kulturelle Energien können zusammen wirken. Dabei geht es gerade nicht um einen „Einheitsbrei“, wie es den Vertretern des „Melting pot“ vorschwebte, sondern um die offene Anerkennung von Differenz. Bei dem Hybriditätsbegriff wird die absolute Gegenüberstellung und gegenseitige Ausschließung des Differenten in Frage gestellt. Die zentrale konzeptionelle, philosophische Überlegung, die hinter dieser Begrifflichkeit steht, ist die Relativierung und Überwindung der dualistischen Denkweise.



Bild 2, Grafite an einer Schulgebäude in Sofia, 2008,
Foto aus der Archiv der Autorin

Somit kann meiner Ansicht nach mit dem Terminus Hybridisierung erst dann stringent gearbeitet werden, wenn es in der Forschung um solche Phänomene geht, die in gewisser Hinsicht getrennt waren, bzw. die Unterschiede aufweisen. Denn erst dann kann sinnvoll über eine Zusammenführung gesprochen werden. Demnach markiert der Begriff Hybridisierung als analytischer Begriff **Differenzen**, was auch sein *erstes Spezifikum* darstellt. Diese Differenzen können unterschiedlicher Art sein. Sie können Aufteilungen nach sozialen Kategorien oder sozialen Systemen wie Ethnos, Geschlecht, Alter, Beruf, Besitz etc. meinen. Der Begriff thematisiert ebenso Ausdifferenzierungen innerhalb dieser sozialen Kategorien. Nach der Art der Differenzen kann eine Typologie der Hybridisierung erarbeitet werden.

Der Begriff Hybridisierung besagt zugleich etwas über die Beziehung von diesen disparaten Elementen, d.h. der Begriff fokussiert ausdrücklich auf die **Beziehung**, auf das Aufeinandertreffen des zuvor Geschiedenen. Das ist m. E. sein *zweites Spezifikum*. Auch nach der Art und Weise der Beziehung können unterschiedliche Typen von hybriden Räumen und Ereignissen formuliert werden. Eine wichtige Unterscheidung einzelner hybrider Phänomene ergibt sich, wenn wir die Frage nach den Machtverhältnissen stellen. Idealtypisch ist Hybridisierung als Begegnung und Austausch zwischen Gleichberechtigten zu verstehen, in der Realität zeigt sich jedoch oft das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Machtverhältnisse. Es ist z. B. ein kulturelles Phänomen der Zusammenführung, wenn der Opernsänger Luciano Pavarotti mit Freunden aus der Pop- und Rockszene auftritt und somit die kulturellen Welten von Klassischen- und von Rockmusik vereinigt. Die gleiche Macht-symmetrie haben wir auch wenn Goran Bregović zusammen mit Gleichgesinnten wie mit Sezen Aksu (aus der Türkei) und Kayah (aus Polen) singt. Es ist ein ganz anderes Phänomen, wenn der McDonalds-Laden andere Lokale aus dem Straßenbild am „Plostad Slaweikow“ in Sofia vertreibt oder wenn auf bulgarischen Hochzeiten Roma-Musikanten auftreten, sie aber nicht auf der Entscheidungsebenen der Kultur gleichberechtigt mitwirken können. Hier können wir deutliche

Macht-asymmetrien feststellen. Wir dürfen in unseren Forschungen nicht verschweigen, dass es bei einigen Hybridisierungsprozessen oft zu einer Ausbeutung oder Kolonisation von Kulturkräften und Lebenswelten kommt.

Die Frage nach der Verteilung von Macht und der Asymmetrie der Macht — wobei die Frage auf der ökonomischen, politischen oder auch symbolischen Ebene gestellt werden soll — ist eine zentrale Frage bei der Erforschung von Hybriditätsprozessen. Dies muss in der Kulturforschung besonders beachtet werden, denn das Verschweigen der realen Machtverhältnisse in einer Gemeinschaft entzieht der Forschung jegliche soziale Schärfe und macht den Hybriditäts-Begriff sinnlos. Somit geht es bei der Untersuchung von Hybriditätsphänomenen nicht immer um Geschichten des fröhlichen Miteinanders, es handelt sich oft um leidvolle Erfahrungen. Das aktuelle Leben zeigt ein kontroverses Feld, wo es sowohl Gewinner als auch Verlierer in der neuen globalen Zeit gibt. Das ist, worüber wir zu forschen haben.

Schließlich — und das ist m. E. das *dritte Spezifikum* des Begriffs Hybridisierung als analytischer Begriff — verschiebt die Aufmerksamkeit von den Objekten hin zu den **Prozessen** und deren Bedingungen. Es ist das Prozesshafte von Kultur, das Dynamische, somit auch Handlungs- und Kontextbezogene, was hier herausgearbeitet wird. Zudem stellt sich die Frage nach den Akteuren und nach den Verhandlungsprozessen, die immer in einem konkreten sozialen und historischen Raum agieren.

Sogesehen, kann mit dem Terminus hybrid oder besser Hybridisierung evident einerseits über Konstruktion, andererseits über Überschreitung von Grenzen nachgedacht werden. Mit dieser Begrifflichkeit können auch Trends wie die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen oder das lebenslange Basteln an der eigenen Biographie studiert werden. Multikulturelle Städte, neue Medien und Künste, Migrationsgesellschaften und globale Vernetzungen, die Vermischung von geschlechtertypischen Mustern und Rollen oder die Platzverschiebungen in der Jugend- und Alterskultur können so zur Diskussion gestellt werden. Zugleich ist es das Individuum und sein Handeln, was in der Forschung hier von zentralem

Interesse ist, gleichzeitig aber auch die sozialen Bedingungen, unter denen die unterschiedlichen kulturellen und künstlerischen Praxen geformt werden. So gesehen ist das eine kulturwissenschaftliche Beobachtungsperspektive, die eine Option bietet, unser gegenwärtiges Leben besser zu verstehen.

In den Sozial- und Kulturwissenschaften wurden in den letzten Jahren in zahlreichen Debatten starke Argumente für diese Beobachtungsperspektive geliefert. Dazu gehören die Durchsetzung einer konstruktivistischen Auffassung von Kultur, die Systemtheorie, die Globalisierungsdebatte, sehr wichtig ist auch der postkoloniale Diskurs sowie die neuen Minderheiten- und Genderstudien. In dieser Debatte sind schlüssige Fachtermini geprägt worden, wie „The World in Creolisation“ [2], „Fremde sind wir uns selbst“ [3], „Leben im Transit“ [4], „Welt in Stücken“ [5], „der dritte Raum“, „Zwischenraum“ [6], „Transkulturalität“ [7], „Bricolage“ [8], „Melange“ [9], „Heterogenität“ [10], „Synkretismus“ [11], „Hybridisierung“ [12; 13] — um nur einige anzuführen. Diverse Autoren greifen in ihren Überlegungen Ideen von Michail Bachtin auf, welcher mit seiner Theorie hier eine Vorreiterrolle hat.

Bei allen Unterschieden in den Denkfiguren der einzelnen Autoren — was hier im Einzelnen nicht dargelegt werden kann — das Gemeinsame ist, dass sie sich mit den alten Homogenitätsprämissen auseinandersetzen, so dass sie an der Frage der Querverbindungen auf dem Feld der Kultur arbeiten. Es ist „das Zwischen den Kulturen“ was jetzt gezielt ins Zentrum der Forschungsinteressen gerückt und als „der dritte Raum“ genannt wird [14]. Bei jenen Autoren und Konzepten geht es vor allem darum, sich von dem alten Traum von Reinheit zu verabschieden. Das ist sehr wichtig zu verstehen, sonst wird der grundlegende analytische Pathos und die politische Intention des Konzeptes nicht verstanden. So formuliert es z. B. Edward Said: „Meine These ist, dass nur die zweite Perspektive für die Realität der historischen Erfahrung voll empfänglich ist. Alle Kulturen sind, zum Teil aufgrund ihres Herrschaftscharakters, ineinander verstrickt; keine ist vereinzelt und rein, alle sind hybrid, heterogen, hochdifferenziert und nichtmonolithisch.“ [15, S. 30]. Welche

politische und praktische Relevanz der implizierte Anti-Essentialismus des Hybriditäts-Konzepts hat, zeigte Edward Said, als er gemeinsam mit dem Dirigenten und Pianisten Daniel Barenboim das „West-Eastern Divan Orchestra“ gründete. In dem Orchester spielen junge Musiker aus sonst verfeindeten Regionen wie Israel, Palästina, Libanon, Jordan, Tunis und USA zusammen und schaffen in vielerlei Hinsicht hybride Räume. In einem Film über das Projekt und das Konzept in Ram Allah im August 2005 wird deutlich gezeigt, wie so eine Zusammenführung funktioniert und wie „der dritte Raum“ entsteht. Das Projekt des hybriden Orchesters wurde in den Jahren danach zu einer nachhaltigen und prominenten kulturellen Initiative entwickelt. So übertrug der deutsche Fernsehsender 3sat am 18. 08. 2018 das Konzert des Orchesters aus dem Großen Festspielhaus der Salzburger Festspiele. „Daniel Barenboim und das West-Eastern Divan Orchestra. Das West-Eastern Divan Orchestra ist eine real gewordene Utopie. Das israelisch-palästinensische Orchester beweist jeden Tag, dass Frieden im Nahen Osten möglich ist.“³ — so heißt es in der Programmkündigung des Fernsehsenders.



Bild 3, Barenboim und das West-Eastern Divan Orchestra, Konzert, Festspiele, Salzburg 2018, Archiv 3sat

³ Vgl.: <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?datum=20180818&cx=163> (23.08.2018).

SYNKRETISMUS — EINZELKULTUREN — HYBRIDITÄT

Die kulturellen Prozesse der Hybridität sind auf das Engste mit den Komplexen und weltweit beobachteten Prozessen der Globalisierung verbunden. Ich will hier nicht auf den inzwischen ins Unüberschaubare ausgeufernten Diskurs der Globalität eingehen, doch was unsere Problematik betrifft, kann meines Erachtens Hybridisierung als das kulturelle Pendant zu Globalisierung verstanden werden. „Globalisation als Hybridisation“ — so lautet der Titel eines Aufsatzes des bekannten Experten auf dem Gebiet der Globalisierungstheorien Jan Nederveen Pieterse [16, P.302]. Eine andere Frage betrifft die Genese der Hybridität — als kulturelles Phänomen und als Beobachtungsperspektive. Diese Frage ist bis jetzt kaum untersucht worden und es würde sich m. E. lohnen, dies in weiteren Studien — zusammen mit den Kunsthistorikern und Medienwissenschaftler — differenziert zu verfolgen. Das, was ich bereits jetzt sagen kann ist, dass der Begriff Hybridisierung in die kulturwissenschaftlichen Debatte eingeführt wird, um dem Begriff von einer reinen Kultur entgegenzuwirken und die Einschränkungen, die mit der essentialistischen Vorstellung von Kultur verbunden sind, zu überwinden. Somit geht es nicht darum, dass es vorher keinen Kontakt, Vermischungen bzw. Austausch auf dem kulturellen Gebiet gegeben hat, — Belege dafür können wir immer und überall in der Geschichte der Kulturen finden — sondern darum, dass in der Vergangenheit ein Begriff (Konzept) von Kultur entwickelt wurde, der auf Reinheit, Autonomie und Substanz setzte. Und dass diese Vorstellung von Kultur immer noch nicht nur in den Köpfen von einigen Leuten verankert ist, sondern auch in einigen Strukturen der Gemeinschaft weiter getragen wird. Dies zeigt sich, wenn wir z. B. analysieren, was in den Lehrplänen an den allgemeinen Schulen über Minderheitenkulturen gelehrt wird, welche Lieder im Musikunterricht vermittelt werden oder wie die Sammlungen in den ethnographischen Museen aufgebaut sind.

Beispielhaft für die Entwicklung dieses homogenisierenden Konzepts sind einige Ideen von Johann Gottfried Herder (1744–1803). Für dieses Konzept sind besonders drei Momente schlüssig: Erstens

solle **eine Kultur** das Leben des betreffenden Volkes im ganzen wie im einzelnen prägen und jede Handlung und jedes Objekt zu einem unverwechselbaren Bestandteil gerade dieser Kultur machen. Das Konzept ist stark homogenisierend. Zweitens solle Kultur immer Kultur **eines Volkes** sein. Sie stelle „die Blüte“ des Daseins eines Volkes dar. Das Konzept ist volksgebunden. Drittens ergibt sich daraus eine entschiedene Absetzung nach außen: Jede Kultur solle, als Kultur eines Volkes, von den Kulturen anderer Völker spezifisch unterschieden und abgegrenzt sein. Das Konzept ist differenzorientiert, aber **separatistisch** [7, S. 68].

Das, was wir bei Herder finden, steht für die konzeptionellen Bemühungen jener Zeit. Historisch gesehen war dies ein wesentlicher Schritt zur Entwicklung der *société civile*: Es ging um die Überwindung des mittelalterlichen Universalismus und um eine neue Wertschätzung der Differenz der Kulturen.

Etwas vereinfachend ausgedrückt sehe ich die Genese der Kultur und besonders auch die Genese der Beobachtungsperspektive, also der Konzepte über Kultur in Europa in drei Schritten oder drei großen Modellen:

1. Synkretismus (Unausdifferenzierung)
2. Einzelkultur (Ausdifferenzierung, Reinheit, Dualismus)
3. Hybridisierungen (Zusammenführung, Differenz und Similarität)

Damit wir die heutigen Diskussionen auf dem Gebiet der Kultur besser verstehen können, scheint mir lohnenswert, die Entstehung des Modells der Einzelkulturen zu beleuchten. Politisch war das die Zeit der Bildung der Nationalstaaten in Europa. Wirtschaftlich war das die Zeit, in der die Marktwirtschaft die feudalen Strukturen ablöste. Die Vorstellung von Kultur, der Anspruch, was Kultur ist oder sein sollte, war eingebettet in den umfassenden Prozess der „Erfindung der Nation“ oder „Konstruktion der Geschichte“ [17; 18].

Der Prozess der Herausbildung der Nation — der ein wesentlicher Schritt bei der Entwicklung der modernen Gesellschaft in Europa war — verlief bekanntermaßen als Konstruktion einer *Einheit nach*

innen und als Distinktion nach außen. In diesem Prozess wurde das Eigene im Anderssein gesehen und theoretisch verankert. Strategien der Abgrenzung der einen Gruppe von der anderen Gruppe waren da nur folgerichtig. Für das „so“ und „anders als die Anderen“ wurden dann Kriterien, Symbole und Stützen gesucht. Unterschiede in den Sprachen, in der Folklore, in den Traditionen, Religionen u. a. eigneten sich besonders gut, um solche Gegenüberstellungen zu konstruieren und Grenzen zu festigen, sie sollten aber vor allem nach innen nationale Einheit produzieren. Ich nenne nur stichpunktartig einige Aspekte dieser Entwicklung: der Prozess oder Abschluss der Entwicklung einer einheitlichen Schriftsprache, die Codifizierung nationaler Traditionen und einer entsprechenden Geschichtsschreibung, die Einführung eines einheitlichen Bildungssystems. Alles dies mündete schließlich in der später auch bürokratisch verfestigten Vorstellung von einheitlichen Nationalkulturen.

Ich will es deutlich sagen: In diesem sozialen, ökonomischen und politischen Prozess gewannen jene Teile der Kultur an Bedeutung, die Unterschiede von Nachbarn erlaubten, wo sich Grenzen artikulierten, wo also Selektionen nach dem, wie ich es nenne, **Entweder-Oder-Modell** machbar wurden. Jene Teile der Kultur, die eher Ähnlichkeiten über nationale Grenzen hinweg ausdrückten, waren für diesen Prozess kaum relevant, ja sie waren vielmehr kontrovers und störend. Deshalb wurden entsprechende kulturelle Erfahrungen oder Symbole in der Theorie wie in der kulturellen Praxis marginalisiert, als zufällig und nebensächlich postuliert oder ganz geleugnet. Das betrifft solche Ereignisse wie gleiche Musiktraditionen z. B. auf der einen und anderen Seite der deutsch-polnischen Grenze; auch gleiche kulinarische Gerichte oder auch Ähnlichkeiten in der Bauweise. Solche Similarität über die nationalen Grenzen hinweg wurden kaum untersucht, sie wurden nicht für das Modell der nationalen Kultur herangezogen. Auch alles was Differenzen im Inneren der Nation ausdrückte (z. B. Bretonen-Musik in Frankreich, Sorbische oder Roma Musik in Deutschland) war für diese Konstruktion störend, deshalb wurden solche Phänomene marginalisiert.

Die Kategorien Andersheit, Alterität und Ausgrenzung wurden in diesem Prozess der Konstruktion der Nation zentral. Sie führten zu der symbolischen Schaffung eines konstitutiven Draußen. Minderheiten wie die Sorben, die Juden oder die Roma in Deutschland bekamen diesen Platz zugewiesen.

In diesem sozialen Konstruktionsprozess wurde die Denkfigur der Ethnie eingeführt. Die Entstehung und Etablierung solcher Wissenschaftsdisziplinen wie Volkskunde und Ethnologie (mit entsprechenden Lehrstühlen, Zeitschriften, Museen) ist eng damit verbunden. So schreibt z. B. Friedrich Ludwig Jahn — einer der Väter der neuen Disziplin „deutsche Volkstumskunde“ in seiner Schrift „Deutsches Volkstum“ von 1813 „Je reiner ein Volk, desto besser, je vermischter, je bandenmäßiger“ [19, S. 26]. Und Eduard Hoffmann-Krayer formuliert die Grundbestimmungen des Faches in seinem Vortrag von 1902 „Die Volkskunde als Wissenschaft“: „Die stammheitliche Volkskunde sucht die primitiven Anschauungen und volkstümlichen Überlieferungen einer zusammengehörigen Gruppe, einer Gemeinschaft darzustellen. (...) Wesentlich ist hier nur die Verwandtschaft“ [20, S. 17].

Ich kann hier nicht weiter darauf eingehen, doch will ich zwei Punkte unterstreichen. Erstens: Bei dieser Konzeption werden die Begriffe Kultur, Ethnie, Volk, Nation, Staat, individuelle Kultur nicht weiter ausdifferenziert, sondern sie werden gewissermaßen deckungsgleich gesetzt. Denn dieser paradoxe Prozess „of constructed primordialism“, wie ihn Arjun Appadurai nennt, baut kulturell (oder ethnisch) auf folgende Grundprämisse: Homogenität nach Innen und Abgrenzung nach Außen. So ist die eigene Kultur, Ethnie, Volk, Nation, Staat und Individuum — gleichsam „innen“, alles eigen. Und die fremde Kultur, Ethnie, Volk, Nation, Staat und individuelle Kultur — gleichsam fremd, und somit alles fremd. Zweitens: Dieses Denkmodell ist dualistisch aufgebaut: das Fremde ist das, was das Eigene nicht ist. Dabei ist es wichtig hervorzuheben, dass diese dichotome Optik, dieses Entweder-Oder-Denkmodell von Ethnizität im Zusammenhang mit anderen Dualismen steht: sie entstehen zusammen, stützen sich gegenseitig,

geben sich gegenseitig Kraft, ja sie sind Teile eines historischen Prozesses. Solche Dualismen sind: beispielweise Rationalität vs. Emotionalität, Geist vs. Körper, Gut vs. Böse, ebenso wie Rein vs. Vermischt, Männlich vs. Weiblich, Bildung vs. Unterhaltung, Kunst vs. Prosa E-Kunst vs. U-Kunst usw. Dabei wurde nur die eine Seite dieser Dichotomien positiv besetzt, und hier heißt positiv rein, authentisch, ursprünglich: reine Kunst, reiner Geist, reines Volk; oder auch authentische Sitten, Bräuche, Trachten, Lieder, ungebrochene Traditionen. Das ist das Vokabular des homogenisierenden Kulturbegriffs.

Um die Denkfigur der Homogenität am Leben zu halten, wurden selektive Methoden in der Kulturforschung etabliert. Es wurde nach Reinheiten gesucht und Reinheiten wurden dann auch gefunden. Die selektiven Methoden waren zuerst in romantische Denk-Konzepte und humanistische Visionen, später aber auch in restriktive politische Strukturen eingebaut. So gründen sich auf dieses Denkmuster auch die Verfassungslehre und die Staatsbildungspraxis, ja die Vorstellung von Demokratie, wie sie in Deutschland maßgeblich von Carl Schmitt zu Anfang des 20. Jahrhunderts konzipiert wurde. Er formuliert es wie folgt: „Jede wirkliche Demokratie beruht darauf, dass nicht nur Gleiches gleich, sondern mit unvermeidlicher Konsequenz, das Nichtgleiche nicht gleich behandelt wird. Zur Demokratie gehört also notwendig erstens Homogenität und zweitens — nötigenfalls — die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogene“ [21, S. 13 f.].

Was die Rolle der einzelnen Genres der Kunst im Prozess der Durchsetzung der Vorstellung dieser Einzelkulturen (reine oder nationale Kultur) betrifft, so übernehmen besonders der Roman sowie die Zeitungen, hier eine Vorreiterrolle. Sie haben jenen Wandel in den grundlegenden sozialen Wahrnehmungsformen von Raum und Zeit ermöglicht, innerhalb dessen sich das Nationen-Konzept ansiedeln konnte: die Vorstellung eines sozialen Organismus, einer festen Gemeinschaft, die lineal und eingeleisig durch die Zeit fortschreitet. Wie z. B. der Dualismus Eigen - Fremd im englischsprachigen Roman bzgl. der Abgrenzung zum Orient konstruiert und ins Zentrum der britischen Identität gerückt wurde —

das hat Eduard Said in seinen Werken „Orientalismus“ (1981) und „Kultur und Imperialismus“ (1994) ausführlich beschrieben.

Zusammen mit dem Roman und den Printmedien wurden die Bildung und das Bildungsbürgertum zu zentralen Bewegungskräften der nationalen Moderne. In einer aufschlussreichen Untersuchung der Entwicklung der „deutschen Bildungsidee“ beschreibt Aleida Assmann diesen Prozess: „Die Legierung von Bildung, Bürgertum und Besitz schuf eine neue soziale Formation. Nachdem Schulzwang und Militärpflicht das ihre zur Homogenisierung der Bevölkerung beigetragen hatten, musste Bildung als sozialer Kitt für die unterschiedlichen bürgerlichen Gruppierungen herhalten. Finanz- und Wirtschaftsbürgertum, akademisches und Kleinbürgertum trafen sich unter dem gemeinsamen Dach der Bildung. Durch Bildung identifizierten sich die heterogenen einzelnen als Mitglieder der staatstragenden Schicht“ [22, S. 65].

Das Hybriditätskonzept stellt diese Grundsatzprämissen der Reinheit in Frage und entwickelt ein, wie ich es nenne, **Entweder-Und-Oder-Modell** von kultureller Differenz. Zentral für diese Denkweise ist der Versuch, das Besondere und das Universelle zu betrachten, Differenz und Similarität zusammenzubringen. In diesem Sinne knüpft dieses dritte Modell an das erste Modell des Synkretismus an (z. B. antiker Kunstsynkretismus, mittelalterlicher Universalismus), beachtet aber die historische Ausdifferenzierung in Europa (Künste, Religionen, Nationen — samt ihren Institutionen) und thematisiert die Synthese auf einer neuen Ebene. Sicherlich, wir könnten die aktuellen Prozesse in der Kultur auch mit anderen Begriffen beschreiben. Es gibt keine „falschen“ oder „richtigen“ Begriffe. Dennoch, wenn wir einen Begriff verwenden und nicht einen anderen, so ordnen wir uns in den einen oder in einen anderen Diskurs ein. Wenn wir Hybridisierung sagen, so denken wir den Prozess der Genese mit: Wir beachten die historische Entwicklung angefangen von der synkretischen, unausdifferenzierten Formen der Kultur oder der Künste (z. B. Synkrese zwischen Musik und Feldarbeit, oder zwischen musikalischen und darstellenden Elementen). Gehen dann über die Ausdifferenzierung der einzelnen Künste bzw. nationalen Kulturen,

Religionen etc., wie wir das aus der Zeit der nationalen Moderne wissen (in der Soziologie wird der Termine „erste Moderne“ genützt). Von hier aus geht es zu den aktuellen Zusammenführungen auf dem Gebiet von Kunst und Kultur (in der Soziologie wird diesbezüglich mit den Begriffen „Postmoderne“, „zweite“ bzw. „globale Moderne“ gearbeitet).



Bild 4, Farblithographie von Maja Nagel, „gebärde“ (empfangend), 1993

GRUNDKOORDINATE DES HYBRIDITÄTSPARADIGMAS

In der Zeit der „globalen Moderne“ (ich arbeite mit diesem Begriff — im Unterschied zu der sogenannten „nationalen Moderne“) lässt sich das Paradigma der homogenen Einzelkultur schwer halten. Denn Globalisierung meint eben — globale Zirkulation von Waren, Dienstleistungen, Zeichen und Informationen, Mobilität von Menschen, Virtualität von Welten, allgegenwärtige Präsenz von elektronischen Medien. An der Stelle der alten Gewissheiten — was immer das sein mag — brechen diverse Unsicherheiten, Ambivalenzen, Entweder-Und-Oder-Konstellationen hervor. Immer mehr hängt alles mit allem zusammen. Unsere Zeit ist die Zeit des „Und“. Es bilden sich nicht nur weltweite

Netzwerke, sondern die lokalen und personalen Erfahrungshorizonte werden aufgebrochen. Das eigene Leben wird mehr und mehr verändert durch Ereignisse, die auf der anderen Seite der Erde geschehen. Umgekehrt haben lokale Lebensstile weltweite Auswirkungen, finden weltweite Verbreitung. Dabei ist zu beachten, dass Globalisierung und Lokalisierung zwei Seiten eines Prozesses sind. Es bilden sich neuartige Macht- und Konkurrenzverhältnisse, Konflikte und Überschneidungen zwischen nationalstaatlichen Einheiten und Akteuren einerseits, transnationalen Akteuren, Identitäten, sozialen Räumen, Lagen und Prozessen andererseits.

Für die Entwicklung eines neuen Kulturverständnisses, die der Pluralisierung und der Entgrenzung von kulturellen Zusammenhängen und individuellen Lebensentwürfen Rechnung trägt, haben m. E. drei Phänomene modellhaften Charakter. Sie sind sowohl treibende Kraft der neuen Kulturprozesse, stellen aber auch Grundkoordinate des Hybriditätsparadigmas dar und haben so eine avantgarde Bedeutung für die Theorie und für die Praxis.

1. MUSIK

So wie in der Zeit der nationalen Moderne der Roman und die Schriftkultur den Geist der Zeit wesentlich entsprachen und entschieden mitgestalteten, ja mitkonstruierten, so ist es heute die Musik, die die Vorreiterrolle übernimmt. Mit den Jugendrevolten der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts trug die angloamerikanische Popkultur und besonders die Popmusik als Medium des jugendlichen Ausdrucks ein neues Lebensgefühl über die ganze Welt und schuf so eine neue Gemeinschaft. Das Verbale, was in der schöngestig Literatur als eine Ausgrenzung fungieren kann, spielt bei der Popmusik eine sekundäre Rolle, so dass hier leichter Solidaritäten und Gemeinsamkeiten über die nationalen resp. sprachlichen Grenzen hinweg erfahren — gelebt, getanzt, gesungen werden konnten. Heutzutage zeigt sich auch ein neuer Boom auf der Ebene der Folk-Musik, so dass Regionen, Interessen und Zugehörigkeiten neu konfiguriert werden. Ethno-Pop und Welt-Musik,

Tschalga und Brass-Orchester oder auch Festivals wie Balkan Fever in Wien liefern interessantes Material für das Studium unserer Problematik. Und selbst die klassische Musik ist in diesen Trend miteinbezogen, so dass alte Trennungen zwischen „ernster“ und „unterhaltender“ Musik relativiert werden und Virtuosen wie Nigel Kennedy auf allen Arten von Bühnen spielen können.

2. MINDERHEITEN

Die soziale Gruppe, wo Prozesse der Hybridisierung sich am markantesten zeigen, ist die Gruppe der Minderheiten. Sie sind die wahren Vorreiter des neuen Paradigmas, denn ihr kulturelles Leben lässt sich gar nicht mit den alten Begriffen und Vorstellungen von Kultur fassen. Das betrifft sowohl die kulturellen Erfahrungen der „alten Minderheiten“ — wie die Sorben in Deutschland oder der Roma in Bulgarien, als auch die der „neuen Minderheiten“ — wie Einwanderer aus der Türkei in Deutschland oder aus Ex-Jugoslawien in Österreich. Das Besondere bei den Minderheiten ist, dass sie mehr als einsprachig sind. So z. B. sprechen die Sorben in Deutschland Sorbisch und Deutsch. Aber es geht nicht nur um die Sprache. Sie vereinen in ihrem Alltag disparate Elemente, bewegen sich zwischen kulturellen Äußerungen der Mehrheitsgesellschaft und der eigenen Minderheitenkultur. Wir können dies als Leben im Spagat bezeichnen. Diese Leute führen unentwegt ein mehrfaches Leben. Die mehrfache Perspektivität — d. h. die Möglichkeit ein Problem aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus zu betrachten, somit auch mit unterschiedlichen „kulturellen Softwareprogrammen“ an dem Problem zu arbeiten — gehört hier zum Alltag. Zudem gibt es reiche Erfahrungen damit, was es bedeutet Anders zu sein und doch in einer Gemeinschaft mit Andersseienden zu leben. Vergleichbares gilt auch für Migranten. Sie bewegen sich nicht nur von einem Ort zu einem anderen, sondern entwickeln auch eine doppelte, ja mehrfache Perspektivität. Sie lernen Sprachen und Verhaltensweisen, sammeln Kenntnisse und Erfahrungen, erleben Zuschreibungen und Zuordnungen, bewegen sich in mehreren Berufs- und Freundeskreisen, nehmen teil an verschiedenen

Wirklichkeiten. So entwickeln sie ihre spezifische Stereosicht. Wenn wir etwas über diese Lebensweisen und Strategien der Lebensbewältigung studieren und verstehen wollen, so reichen hier die traditionellen Vorstellungen und Konzepte von einer homogenen bzw. statischen Kultur nicht aus. Denn das Besondere an einer Migration ist nicht nur, dass der Mensch sich von einem Ort zu einem anderen bewegt, sondern, dass er in seinem Leben diese verschiedenen Orte — und was alles dazu gehört — vereinigt. Und diese Erfahrung — Unterschiedliches zu vereinen, Brüche auszuhalten und mit Bruchstücken das eigene Leben zu gestalten — wird immer mehr zur Grunderfahrung für alle Leute in der Zeit der globalen Moderne.

3. AUDIO-VISUELLE MEDIEN

Die audio-visuellen Medien wie Fernsehen und Internet sind eng mit diesen kulturellen Prozessen verbunden. Die audio-visuellen Medien spiegeln Wirklichkeiten nicht einfach wieder, sondern sie organisieren unsere Vorstellung von Welt und Wirklichkeit, sie schaffen buchstäblich neue Welten. „Mit dem Fernsehen öffnet sich kein Fenster zur Welt, sondern ein Fenster zu unserer Kultur.“ — auf diese prägnante Formulierung hat es der bekannte deutschsprachige Philosoph und Medienforscher Siegfried J. Schmidt gebracht. [23]

Siegfried J. Schmidt, dessen Namen mit der Entwicklung der Radikalen Konstruktivismus eng verbunden ist vertritt folgende Einsicht: Wir können gar nicht anders, als Wirklichkeit zu konstruieren. Mehr noch: Das menschliche Gehirn operiert funktional autonom. Es spricht also nur seine eigene Sprache. Die daraus notwendig resultierende Konstruiertheit individueller Wirklichkeiten, so Schmidt, ist geradezu die *conditio sine qua non* für die Existenz des Menschen als freies, von seiner Umwelt nicht vollends determiniertes Wesen.⁴

Die philosophischen, aber auch die naturwissenschaftlichen Belege für die funktionale Autonomie des Subjekts, so lautet die

⁴ Vgl. Guido Zurstiege, In: <http://blexkom.halemverlag.de/siegfried-j-schmidt> (23.08.2018).

konstruktivistische Prämisse, sind geradezu überwältigend. Es kann daher kaum ein Zweifel daran bestehen, dass wir kognitiv autonom in der Welt leben und von dieser in geradezu existenzieller Weise geschieden sind. Wie aber kann es vor dem Hintergrund dieser geradezu erdrückenden geistesgeschichtlichen Beweislage sein, dass wir zugleich über so stabile operative Fiktionen verfügen wie die der Wahrheit, der Wirklichkeit, des Guten und des Schlechten? Wie kommt all dies zustande? Dies ist die zentrale Frage, um die es im Konstruktivismus geht. Nicht Willkür, nicht Lüge und nicht Erfindung sind dafür verantwortlich, so lautet das Argument. Verantwortlich sind vielmehr kollektiv geteilte, sozialisatorisch erworbene Schematisierungen und Konventionalisierungen. Kognitive Autonomie erfordert soziale Orientierung — so eine Grundthese von Schmidt [24].

In diesem Sinne wendet sich Schmidt in seiner Theorie den Medien zu. Die Medien, speziell auch das Fernsehen erfüllen eine zentrale gesellschaftliche Funktion als eben jene Instanzen, die an der Konstruktion stabiler kollektiver Wirklichkeiten zentral beteiligt sind. Die konstruktivistische Medien- und Kommunikationsforschung befasst sich nicht mit dem Verhältnis von Wahrheit und Wahrnehmung, nicht mit der Differenz von individueller Wirklichkeit und tatsächlicher Realität. Sie setzt sich angesichts der Unbeantwortbarkeit dieser Beziehungsfragen über solche Dualismen hinweg und zielt darauf ab, den Voraussetzungen und den Anschließbarkeitskriterien kollektiver Wirklichkeiten auf die Schliche zu kommen. Hier Schmidt: „Mit dem Fernsehen öffnet sich kein Fenster zur Welt, sondern ein Fenster zu unserer Kultur. Fernsehen macht die Komplexität sozialer Erfahrungen überschaubar und suggeriert, auch funktional differenzierte Gesellschaften seien noch 'einheitlich beobachtbar'“ [24, S. 277].

Mit dem Fernsehen werden räumliche Distanzen verflüssigt, verschiedensten kulturellen Lebenswelten werden so gleichzeitig verfügbar gemacht und in das soziale Konstrukt „unseren Welt“ miteinbezogen. Mit dem Internet und den anderen neuen Informations- und Kommunikationstechnologien werden weitere

Grenzüberschreitungen ermöglicht, so dass sich eine neue Vorstellung von Raum, von Zeit wie auch von Gemeinschaft durchsetzt. Das Charakteristische dieses neuen kulturellen Prozesses ist nicht mehr der abgrenzbare Raum und nicht mehr eine lineare Vorstellung von Zeit, sondern die Netzwerke, die Vernetzungen und Web-welten.

Vieles entsteht gerade vor unseren Augen: Internetforen, wo Nähe über Entfernung hergestellt wird, second life-Portale, wo Identitäten und Lebensgeschichten ausgetauscht werden wie Kleider — spielerisch, aber nicht willkürlich, eher bedeutungsvoll, intentional. Selbst der menschliche Körper wird nun offenbar in einen Strudel von Auflösung und Neukombination hineingezogen, so dass sich neben einer Enträumlichung zugleich eine neue Wertschätzung des Körperlichen immer mehr zeigt. Das „Hier und Jetzt“ gewinnt an Bedeutung. Generell lässt sich sagen, dass das eigene Leben eine neue Gewichtung bekommt.

In den Medien und den Kommunikationswissenschaften, besonders aber unter den systemtheoretischen Prämissen, die sich mit dem Namen Niklas Luhmann verbinden, wird die Frage nach Kultur und Kommunikation neu gestellt. Nach Luhmann geht jetzt die Diskussion über die Konstruiertheit von Wirklichkeit und über die Rolle der Medien als Instrument dieser Konstruktion weiter: Beispielhaft finde ich hier die Arbeiten von Siegfried J. Schmidt über „Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus — Empirie — Wissenschaft“ (1998) und „Mediengesellschaften: Systeme operativer Fiktionen?“ (2000). Dort zeichnet Schmidt die Vorstellung über die Konstruiertheit unserer Wirklichkeit und die Entwicklung der wirksamsten Konstruktionsinstrumente (z. B. dem Fernsehen) und bannt so den Weg für Fragen der über den Platz der Kulturwissenschaft in dieser Welt. Hier verweisen ich weiterhin auf die Werke von Mike Sandbothe [25; 26], der die Frage nach einer Sozialtheorie des Internets ausführlich nachgegangen ist. Auch mit Blick auf das Internet hebt Manfred Fassler in seinem Buch „Netzwerke“ hervor, dass: „die Gesprächslage über Medien von der Fixierung auf das *politisch-publizistische System* der Meinungsbildung und Informationsverarbeitung hin zur **sozial-konstitutiven Rolle** der

elektronischen, programmierten Netzwerke verlegt wird“. Und Volker Grassmuck geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt: „Es macht Sinn, jetzt das Soziale von den Netzen her zu denken“ [27, S. 239].

HYBRID-AUTO UND DREI FORSCHUNGSEBENEN FÜR DIE MUSIKWISSENSCHAFT

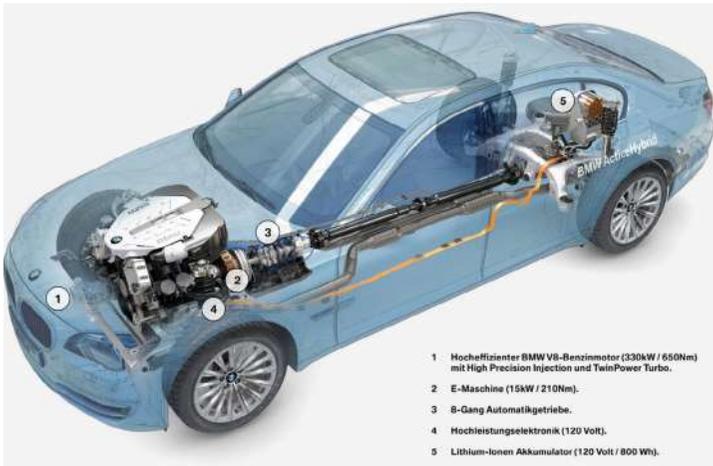


Bild 5, Hybrid Auto von BMW, Werbeflyer 2014

Die aktuelle Diskussion um Hybridität und Hybridisierung als kulturelle Phänomene ist eine sehr komplexe Debatte. Aber es gibt auch einfache Bilder die helfen können, uns die so komplizierten und komplexen Prozesse und Fragen zu verdeutlichen. So denke ich hier an das Hybrid-Auto, was nicht nur Hybrid-Dichter wie unser anfangs erwähnter Pulitzerpreisträger Michael Chabon das Auto fährt. Ein Hybrid-Auto ist ein Auto, das sowohl mit Benzin als auch mit Elektrizität fährt. Dieses Auto hat zwei Antriebssysteme, sprich zwei Motoren. Diese zwei Motoren bringen aber ein Auto in Bewegung. Die zwei Motoren ergänzen sich, sie springen abwechselnd an, so dass das Auto besser, leichter, effizienter fahren kann. Also es geht nicht um eine Vermischung, sondern um das Doppelte, ja Mehrfache. Das ist der entscheidende Punkt für mich. Hier

will ich es ganz einfach sagen: Ein hybrider Mensch ist ein Mensch, der mit zwei oder mehreren Energien sein Leben führt, lebt und gestaltet. Eine hybride Gesellschaft wäre demnach jene Gesellschaft, die mit den Energien, - also mit den Erfahrungen, Sensibilitäten und Kompetenzen der differenten in ihr vorhandenen kulturellen wie sozialen Gruppen fährt. Wo alle kulturellen und sozialen Gruppen sichtbar sein dürfen, Anerkennung finden und gleichberechtigt an der Gestaltung des gemeinsamen Lebens teilhaben können. Das ist eine große, beinahe utopische Vision. Doch jegliche Abgrenzungen, Monoansprüche und Reihheitssträume sind in der heutigen Zeit — besonders angesichts der neuen audio-visuellen Medien und der weltweit umspannten Vernetzungen nur mit äußerster Gewalt und nur kurzfristig zu halten.

Für die Musikwissenschaft ist m. E. das Konzept des Hybriden mindestens auf dreifacher Weise relevant:

1. Auf der Ebene der Musik: Die Musikforschung erforscht, wie die Musik selbst, die Musiker und die gesamte Musikproduktion beschaffen sind. Hier können einzelne Genres der Musik, Stile und Formen, Instrumente, Repertoire und die Musikanten selbst analysiert werden. Es ist Fakt, dass die Musikwissenschaftler auf dieser Ebene bereits viele interessante Untersuchungen realisiert und Probleme der Hybridisierung thematisiert haben. Beispielfhaft finde ich die Konferenzen der ICTM Study Group Music and Minorities“ in Varna und den daraus folgenden umfangreichen Band „The Human World and Musical Diversity“ [28]. Auch weitere Veröffentlichungen der ICTM Study Group unter der Leitung von Ursula Hemetek [29] (Wien) haben hier neue Forschungshorizonte skizziert.
2. Auf der Ebene der Rezeptionforschung: Hier analysiert die Musikwissenschaft, wie die gegenwärtige Musik-Rezeption im Alltag der Leute verläuft. Wir können die Frage stellen, welche Art von Musik, wann und warum die Jugendlichen hören — ganz egal ob am Sorbischen Gymnasium in Bautzen, in Sofia oder Wien? Genauso verhält es sich in anderen Gruppen und Schichten.

Darüber hinaus ist die Frage zu stellen, wie sich Musik im Leben des Einzelnen — von Folkmusik über Rock und Pop bis hin zur klassischen Musik — situiert und sich einmischt. Denn Musik spielt im Leben der Jugendlichen — aber nicht nur bei ihnen — eine besondere Rolle. Wenn Jugendliche sich kennenlernen, ist eine der ersten Fragen, die sich gegenseitig stellen: „Welche Musik hörst du? Welche Bands magst du am liebsten?“ Bei der Beantwortung dieser Fragen wird die Person schnell eingeschätzt und mögliche Nähe, Interessiertheit oder Distanz entschieden. Musik hat eine spezifische gruppenbildende Wirkung. Für eine zeitgemäße Kulturforschung finde ich deshalb von zentraler Bedeutung, das Soziale jetzt von der Musik her — vergleichbar wie Manfred Fassler es für die Netze es vorgeschlagen hat — neu zu definieren.

3. Auf der Ebene der Gesellschaft: Die Musikwissenschaftler können fragen, in wie weit die Musikpraktiken von Minderheiten und anderen Subkulturen bzw. Randgruppen in den etablierten Strukturen der Gesellschaft präsent sind. Wir können fragen: Ist die Musik und sind die Musiker der sorbischen, der türkischen oder der Roma-Gemeinschaft integraler Teil der Kultur in Deutschland? Wie ist der Status der „schwarzen Musik“ in Großbritannien? Wie sind die Kenntnisse über diese Musik in der gesamten Gesellschaft? Ist diese Musik präsent in Schulen, in öffentlichen Medien, ist sie Bestand von Rundfunksendungen, wie wird sie im Fernsehen gezeigt? Ist die „nationale Kultur“ inklusiv für die Erfahrungen, Werte, Bestrebungen der Leute ethnischer Minderheiten?

Hinterfragt Musikforschung diese Fragen so, kann sie einen wesentlichen Beitrag in der so wichtigen Diskussion über den Umgang mit Differenz leisten. Forscherteams der ICTM Study Group um Ursula Hemetek (Wien) leisten hier Pionierarbeit. Auch Forschungen von ERICarts bzw. ECURES liefern dazu schlüssiges Material. Denn Hybridität ist letztlich eine neue Vision der menschlichen Gesellschaft. Die Frage ist, in wie weit und von wem diese Forschung auch realisiert wird. Da

ich selbst keine Musikwissenschaftlerin bin ist es mir bewusst, dass hier Forschungen notwendig sind, die nur die Musikwissenschaft machen kann. Dabei sollten Musikwissenschaftler interdisziplinär mit Philosophen, Kulturwissenschaftler Soziologen und besonders auch Politikwissenschaftler arbeiten. Es ist wichtig, dass die Musikwissenschaftler ihre Forschungen im Zentrum der großen sozialen und politischen Debatten über Sinn und Charakter der Organisation des menschlichen Lebens in der heutigen Gesellschaft stellen, was sicherlich eine neue Herausforderung darstellt. Es ist Fakt, dass innerhalb der Politik wie der Politikwissenschaften Kenntnisse zur Musik und Musikforschung sehr marginal sind. So lange sich hier nicht etwas ändert, werden sich alte Konzepte über separate, um das literarische Wort zentrierte, sich linear und eindimensional entwickelten nationalen Kulturen weiter reproduzieren, obwohl mit solchen Konzepten das heutige Leben nicht mehr verstanden, auch nicht mehr organisiert werden kann. In dieser Herausforderung sehe ich eine spezifische Chance, wie auch eine neue Verantwortlichkeit, die vor der heutigen Musikwissenschaft stehen.

Hybriditätsbestrebungen auf dem Gebiet der Kultur nicht entschärft. Er hat sich angesichts der neuen politischen Konstellationen und Auseinandersetzungen eher zugespitzt. Der aktuelle Trend zur Populismus, den wir in den Staaten Europas, aber auch darüber hinaus beobachten können, zwingt uns dringlich dazu, dass wir uns in der Kulturforschung diesbezüglich deutlicher positionieren. Denn vieles wird davon abhängen, welche Konzepte und welche Strategien beim Umgang mit Differenzen sich in der Gesellschaft durchsetzen werden.

„Kommen wir abschließend zum Einfluss weltweiter Digitalisierung bzw. Computerisierung auf den traditionellen Umgang mit Dichotomien. Die Entwicklung von Hypertexten und Möglichkeiten der Hybridisierung; die Möglichkeit der Transformation elektronischer Gegebenheiten in verschiedene Oberflächen (Texte, Bilder, Töne); die Auflösung des Werkbegriffs in der Medienkunst; die Abkopplung der Datenflüsse vom menschlichen Körper, von Raum und Zeit haben unser Verhältnis zu

Objekten und Identitäten, zu Geschwindigkeit und Ort, zu Gedächtnis und Erinnern substantiell verändert. Soziale Netzwerke transformieren Vorstellungen und Praktiken individueller wie sozialer Identitätsmanöver, Vorstellungen und Praxen von Privatheit wie von Öffentlichkeit. Traditionelle Unterscheidungs- und Dichotomie- „Spiele“, die auf saubere Trennungen Wert legten, werden allmählich abgelöst von allen möglichen Varianten der „Un-Reinheit“ von Synkretismus und Heterogenität — bis zu Indifferenz.

Pluralismen und Proliferationen sind in nahezu allen Bereichen so unübersehbar geworden, dass ihre Anerkennung noch nicht einmal Toleranz voraussetzt, sondern nur noch das Internet und ein Laptop bzw. ein entsprechend hochgerüstetes Handy. Kontingenz kann man heute ganz verschieden buchstabieren, als Wikipedia genau so gut wie als Web 2.0 oder Facebook. Seitdem unsere kognitive wie soziale Identitätsbricolage sich intensiv der Medien bedient, gehört schon ein großes Maß an Borniertheit dazu, die Dichotomie Wir/die Anderen einseitig zu interpretieren und zu bewerten.

Jedoch nicht auf dieser Ebene liegt aber das Problem, sondern auf der Ebene der Einsicht in die universale Kontingenz sowie der Bereitschaft, nach dieser Einsicht kontinuierlich zu handeln. Zu verführerisch sind die Verheißungen rabiater Komplexitätsreduktion durch die dichotomische Zerteilung der Welt, die einen beruhigenden Fundamentalismus eröffnet. Zu abschreckend wirkt der Verlust tröstlicher Evidenzen, die psychisch stabilisieren im unsicheren Spiel mit Pluralitäten und Differenzen [30, S. 54].

Um es nochmal mit Schmidt zu sagen: Der Konflikt ist noch nicht entschieden. Vielleicht gibt uns das etwas Hoffnung.



Bild 6, Kit Hammonds, Charlie Dark, Grime Tunes, „The Mothership Kollektive“, 2006, Foto aus der Archiv von K. Hammonds, Transkultura 2008, Krakow

LITERATUR

1. Allkämper U., Schatral, S. Schulzeit. Jugendliche einer zehnten Klasse des Sorbischen Gymnasiums in Bautzen. Auf der Suche nach hybriden Lebensgeschichten. Theorie — Feldforschung — Praxis. (Hybride Welten, 3), Tschernokoshewa E., Pahor M. J. (HG.) Münster: New York: München: Berlin. Waxmann Verlag GmbH., 2005. S. 149–191.
2. Hannerz U. The World in Creolisation. Africa 1987. Aus. 57 № 4, S. 546–559.
3. Kristeva J. Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt/Main. Edition Suhrkamp, 1990. 212 S.
4. Löfgren O. Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive. Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag. 1995. Aus. 3, № 3, S. 349–363.
5. Geertz Cl. Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts, Wien. Passagen-Verl, 1996. 96 S.
6. Bhabha H. K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 408 S.

7. Welsch W. Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. Schneider I., Thomsen W. (Hrsg.) Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln: Wienand Verlag, 1997. S. 67-90.

8. Greverus I.-M. Anthropologisch Reisen. Hamburg, [U. A.], 2002. 404 S.

9. Köstlin K. Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migrationen. Chiellino C. (Hg.) Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler VLG, 2000. 536 S.

10. Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy. Williams P., Chrisman L. (Hg.). Colonial Discourse and Post Colonial Theory. New York. Publisher: Columbia University Pr., 1994. 570 p.

11. Siller H. P. (Hg.) Suchbewegungen. Synkretismus — kulturelle Identität und kirchliches Bekenntnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. S. 145-149.

12. Hall S. Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze. Bronfen E. Marius B., Steffen T. (Hg.). Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen, 1997. S. 219–246.

13. Nederveen P. J. Globalization and culture: global mélange. Littlefield, Oxford, 2004. 236 p.

14. Bhabha H. K. Verortung der Kultur. Bronfen E., Marius B., Steffen M. (Hg.). Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen, ETH, 1997, S. 68–73.

15. Said E. W. Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Frankfurt/Main, S. Fischer Vlg., 1994. 476 S.

16. Nederveen Pieterse J. Globalization as Hybridization. Durham M. G., Kellner, D. M., eds. Media and Cultural Studies. Oxford: Blackwel Pub., 2006. S. 658–680.

17. Anderson B. Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/Main: Campus Bibliothek, 1992. 308 S.

18. Gellner E. Nationalismus und Moderne. Berlin: Verlag Rotbuch, 1991. 300 S.

19. Jahn Fr. L. Deutsches Volkstum. Leipzig: W. Rein, 1813. Aus. 1. 459 S.

20. Hoffmann-Krayer E. Die Volkskunde als Wissenschaft. Zürich: F. Amberger. 1902. 34 S.

21. Schmitt C. Die geschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus. Berlin, 1923. 90 S.

22. Assmann A. Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Frankfurt/Main: Pandora, 1993. 116 S.

23. Schmidt S. J.: Medien, Kultur: Medienkultur. Ein konstruktivistisches Gesprächsangebot. (hrsg.): Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Vlg, 1992. S. 425–450.

24. Schmidt S. J. Kognitive Autonomie und soziale Kontrolle. Frankfurt/Main. Suhrkamp, 1994. 362 S.

25. Sandbothe M. Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin. Zeitalter des Internet. Weilerswist, 2001. 240 S.

26. Sandbothe M. Medien — Kommunikation — Kultur. Grundlagen einer pragmatischen Kulturwissenschaft. Jaeger Fr. und Liebsch B. Hr Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1, Stuttgart: Weimar: Metzler, 2004. S. 257–271.

27. Fassler M. Netzwerke: Einführung in Netstrukturen. München: Fink, 2001. 324 S.

28. Statelova R., Rodel A., Peycheva L. u. a. The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group “Music and Minorities” in Varna, Bulgaria 2006. Sofia: Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, 2008. 407 p.

29. Hemetek U. The Music of Minorities in Austria: Conflict and Intercultural Strategies. Harrison K., Mackinlay E., Pettan S. (Hrsg.) Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches. Cambridge Scholars Publishing, 2010. S. 182–199.

30. Schmidt S. J. Dichotomisierung — ein fatales Instrument der Komplexitätsreduktion. Tschernokoshewa, E., Jacobs F. Über Dualismen hinaus. Regionen — Menschen — Institutionen in hybridologischer Perspektive. Hybride Welten Bd. 6. Münster: New York: München: Berlin, 2013. S. 45–55.

REFERENCES

1. Allkämper U., Schatral, S. Schulzeit. Jugendliche einer zehnten Klasse des Sorbischen Gymnasiums in Bautzen [School. a youth from the tenth grade of a sorbian gymnasium in bautzen]. Auf der Suche nach hybriden Lebensgeschichten. Theorie — Feldforschung — Praxis. (Hybride Welten, 3) [On the search for hybrid life stories. theory — field research — practice (hybrid worlds, 3) Tschernokoshewa E., Pahor M. J. (HG.) Münster: New York: München: Berlin. Waxmann Verlag GmbH., 2005. S. 149–191

2. Hannerz U. The World in Creolisation. Africa 1987. Aus. 57 № 4, s. 546–559.

3. Kristeva J. Fremde sind wir uns selbst [Alien we are to ourselves]. Frankfurt/Main. Edition Suhrkamp, 1990. 212 s.

4. Löfgren O. Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive [Life in transit? identity and territoriality in historical perspective]. Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag [Historical anthropology. culture. company. everyday life]. 1995. Aus. 3, № 3, s. 349-363
5. Geertz Cl. Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts [The world in pieces. culture and politics at the end of the 20th century], Wien. Passagen-Verl, 1996. 96 s.
6. Bhabha H. K.: Die Verortung der Kultur [The localization of culture]. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 408 s.
7. Welsch W. Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen [Trans-culturalism. towards the end of the state of today's culture]. Schneider I., Thomsen W. (Hrsg.) Hybridkultur. Medien, Netze, Künste [Hybrid culture, media, net, the arts]. Köln: Wienand Verlag, 1997. S. 67–90.
8. Greverus I.-M. Anthropologisch Reisen [Anthropological voyages]. Hamburg, [U. A.], 2002. 404 s.
9. Köstlin K. Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migrationen [Culture in the process of migration and the culture of migration]. Chiellino C. (Hg.) Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch [Intercultural literature in germany. a handbook]. Stuttgart/Weimar: Metzler VLG, 2000. 536 s.
10. Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy. Williams P., Chrisman L. (Hg.). Colonial Discourse and Post Colonial Theory. New York. Publisher: Columbia University Pr., 1994. 570 p.
11. Siller H. P. (Hg.) Suchbewegungen. Synkretismus — kulturelle Identität und kirchliches Bekenntnis [Search movement. syncretism — cultural identity and church consciousness]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Scientific book society], 1991. S. 145–149.
12. Hall S. Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze [When was “post-colonialism”?]. Bronfen E. Marius B., Steffen T. (Hg.). Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte [Hybrid cultures. articles about the anglo-american multiculturalist debate]. Tübingen, 1997. S. 219–246.
13. Nederveen P. J. Globalization and culture: global mélange. Littlefield, Oxford, 2004. 236 p.
14. Bhabha H. K. Verortung der Kultur [The location of culture]. Bronfen E., Marius B., Steffen M. (Hg.). Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte [Hybrid cultures. articles about the anglo-american multiculturalism debate]. Tübingen, ETH, 1997, S. 68–73.

15. Said E. W. Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht [Culture and imperialism. imagination and politics in the age of power]. Frankfurt/Main, S. Fischer Vlg., 1994. 476 s.

16. Nederveen Pieterse J. Globalization as Hybridization. Durham M. G., Kellner, D. M., eds. Media and Cultural Studies. Oxford: Blackwell Pub., 2006. S. 658–680

17. Anderson B. Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts [The generation of the nation. towards the career of an outreaching concept], Frankfurt/Main: Campus Bibliothek, 1992. 308 s.

18. Gellner E. Nationalismus und Moderne [Nationalism and modernity]. Berlin: Verlag Rotbuch, 1991. 300 s.

19. Jahn Fr. L. Deutsches Volkstum [The german tradition]. Leipzig: W. Rein, 1813. Aus.1. 459 s.

20. Hoffmann-Krayer E. Die Volkskunde als Wissenschaft [Folklore as a science]. Zürich: F. Amberger. 1902. 34 s.

21. Schmitt C. Die geschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus [The historical situation of today's parliamentary government]. Berlin, 1923. 90 s.

22. Assmann A. Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee [Work on national memory. a short history of the german educational idea]. Frankfurt/Main: Pandora, 1993. 116 s.

23. Schmidt S. J.: Medien, Kultur: Medienkultur. Ein konstruktivistisches Gesprächsangebot [Media, culture: media culture. a constructivistic conversation selection]. (hrsg.): Kognition und Gesellschaft: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2 [Cognition and society. a discourse of radical constructivism 2]. Frankfurt/Main: Suhrkamp Vlg, 1992. S. 425–450.

24. Schmidt S. J. Kognitive Autonomie und soziale Kontrolle [Cognitive autonomy and social control]. Frankfurt/Main. Suhrkamp, 1994. 362 s.

25. Sandbothe M. Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin [Pragmatic media philosophy. foundation for a new discipline]. Zeitalter des Internet [The age of the internet]. Weilerswist, 2001. 240 s.

26. Sandbothe M. Medien — Kommunikation — Kultur. Grundlagen einer pragmatischen Kulturwissenschaft [Media — communication — culture. Foundation for a pragmatic cultural science]. Jaeger Fr. und Liebsch B. Hr Handbuch der Kulturwissenschaften [A handbook for cultural science], Bd. 1, Stuttgart: Weimar: Metzler, 2004. S. 257–271.

27. Fassler M. Netzwerke: Einfuehrung in Netstrukturen [Networks: an introduction into net structures]. München: Fink, 2001. 324 s.

28. Statelova R., Rodel A., Peycheva L. u. a. The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group "Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006. Sofia: Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, 2008. 407 p.

29. Hemetek U. The Music of Minorities in Austria: Conflict and Intercultural Strategies. Harrison K., Mackinlay E., Pettan S. (Hrsg.) Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches. Cambridge Scholars Publishing, 2010. S. 182–199.

30. Schmidt S. J. Dichotomisierung — ein fatales Instrument der Komplexitätsreduktion [Dichotomization — a fatal instrument for reduction of complexity]. Tschernokosheva, E., Jacobs F. Über Dualismen hinaus. Regionen — Menschen — Institutionen in hybridologischer Perspektive. Hybride Welten Bd. 6 [About dualism out there. Regions — people — institutions in hybridological perspective. Hybrid world. Volume 6]. Münster: New York: München: Berlin, 2013. S. 45–55.

ÜBER DEN AUTOR:

ELKA TSCHERNOKOSHEWA

Mitbegründer und Mitglied der Europäisch Assoziation

Kulturforschern e.V. (ERICarts Network)

Ulmenallee 24a, D-50999 Köln, Deutschland

PhD

ORCID: 0000-0002-5589-3841

E-Mail: elkahome@gmx.net

ABOUT THE AUTHOR:

ELKA TCHERNOKOJEVA

Co-founder and Member of the European Association

of Cultural Researchers e.V. (ERICarts Network)

Ulmenallee 24a, D-50999 Cologne, Germany

PhD

ORCID: 0000-0002-5589-3841

e-mail: elkahome@gmx.net

**СТРУКТУРА
И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE
AND PLOT
IN VISUAL
ART WORKS**

УДК 791.2
ББК 85.38

DOI: Тарасовой 10.30628/1994-9529-2018-14.4-124-145
received 05.11.2018, accepted 21.12.2018

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

ПОНЯТЬ, ПРОЧУВСТВОВАТЬ И ПРИСВОИТЬ: ЮЖНОКОРЕЙСКИЙ СЕРИАЛ «ЛУННЫЕ ВЛЮБЛЕННЫЕ — АЛЫЕ СЕРДЦА: КОРЁ» В ОБСУЖДЕНИЯХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

Аннотация. Статья посвящена некоторым аспектам рецепции южнокорейских сериалов русскоязычными зрителями. Одним из результатов «корейской волны» стала растущая популярность корейских телесериалов во всем мире. В качестве источника для изучения был выбран форум русскоязычного сайта ДорамаTV, на котором уже почти три года обсуждается сериал «Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё». Этот сериал (сочетание фэнтези, любовного романа и исторического повествования) не имел большого успеха в Республике Корея, зато завоевал любовь интернациональной зрительской аудитории. Вовлеченность русскоязычных зрителей может показаться парадоксальной, поскольку сериал был адресован не им и требовал от них обширных познаний в области корейских культурных традиций и истории. Но пользователи смогли преодолеть препятствия историко-культурного характера, благодаря уже имеющемуся у них опыту просмотра корейских исторических сериалов и координации усилий по поиску недостающей информации. Больше всего они оценили способность повествования вызывать у них сильные чувства — и радость, и слезы;

«чуждость» персонажей не помешала искреннему сопереживанию, индивидуальному и коллективному. Разочарованные низкими зрительскими рейтингами в Корее, пользователи старались приложить все усилия к тому, чтобы донести свое мнение до съемочной группы телесериала и до руководства телеканала, включая участие в онлайн-голосованиях и подписание петиций с просьбой продлить сериал на второй сезон. И хотя надежды на продолжение не оправдались, пользователи все равно сохранили в основном восторженное отношение к сериалу, который в итоге стал восприниматься как нечто, принадлежащее им в той же степени, что и корейскому зрителю.

Ключевые слова: «корейская волна», телевидение, телесериал, дорама, интернет-форум, сообщество, эмоциональная реакция, достоверность, способ просмотра, присвоение, менталитет, контекст.

ALEXANDRA V. TARASOVA

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

TO UNDERSTAND, TO FEEL AND TO APPROPRIATE: THE SOUTH KOREAN TELEVISION SERIES “MOON LOVERS— SCARLET HEART: RYEO” IN DISCUSSIONS OF RUSSIAN—SPEAKING VIEWERS

Abstract. The article aims to explore some aspects of the reception of South Korean serials by Russian-speaking viewers. One of the results of the “Korean wave” has been the growing popularity of Korean Television Series around the world; there are plenty of online resources today which allow viewers abroad to watch them and participate in discussions of them—in different languages, including Russian. The main source for this study is the users’ forum on the Russian site DoramaTV, where “Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo” has been discussed for almost three years. This television

series, (a mixture of fantasy, love story and historical narrative) did not have much success in the Republic of Korea, but won the love of an international audience. Analysis of the discussion of the television series on the forum makes it possible for us to discern some of the characteristics of their involvement. Viewers were able to overcome the historical and cultural obstacles as the result of their previous experience of watching Korean historical series and to their coordinated efforts to find the information they needed. Most of all, the fans appreciated the power of the story to evoke strong feelings in them—both joy and tears; the “foreignness” of the characters did not provide a drawback for the viewers to sincere empathy, both on an individual and a collective level. Disappointed by the low viewing figures in Korea, the viewers attempted at every opportunity to make their voices heard by the crew and the television channel management; they participated in online voting and signed petitions to extend the show for a second season. And although their hopes for continuation were frustrated, the viewers still retained a mostly enthusiastic attitude toward the series, which they eventually came to regard as something to which they had at least the same rights as the Korean audience, as something that was “their own.”

Keywords: “Korean wave,” television, television series, k-drama, online forum, community, emotional reaction, authenticity, mode of viewing, appropriation, mentality, context.

Феномен популярности сериалов, произведенных в Республике Корея рассматривается исследователями в контексте «корейской волны», начиная с 1997 года, когда в Китае с большим успехом прошел показ южнокорейского сериала «Что такое любовь?» (1991–1992) [1, с. 86], хотя к этой дате часто добавляют 2002 и 2003 годы — период триумфального шествия «Зимней сонаты» и «Жемчужины во дворце» по телеэкранам мира [2, с. 16; 3, с. 405]. Среди факторов, которые привлекли к южнокорейским сериалам зрителей азиатского региона, они сами называли увлекательные сюжеты, сочетающие в себе элементы разных жанров, возвышенный и чувствительный характер любовных линий, искусное сочетание традиционных ценностей с современным антуражем, высокое техническое качество

продукции, красоту корейских пейзажей и — не в последнюю очередь — внешнюю привлекательность актеров [4, с. 51–52]. Но зритель из Европы и Северной Америки при попытке познакомиться с дорамами, на первый взгляд, должен был столкнуться с немалыми трудностями. В среднем более экспрессивная манера актерской игры, очень неторопливое развертывание повествования, включение в него набора стандартизированных жестов, мизансцен и сюжетных ходов, непривычных и не всегда понятных для аудитории «западной» — все это должно было бы перевесить зрелищную сторону. Однако все перечисленное не помешало южнокорейской телепродукции обрести многочисленных поклонников и на Западе.

Поскольку доступ к азиатским сериалам в остальном мире оказался затрудненным (далеко не везде их можно было смотреть легально и с субтитрами на понятном зрителю языке¹), в поисках выхода зрители массово обратились к возможностям сетевых «обширных серых зон закона и обычного права» [5, с. 58], существование которых обусловлено природой Интернета. И в этих «зонах» сформировалась со временем сложная структура сообществ, занимающихся изготовлением и переводом субтитров, распространением информации о новых сериалах и самих сериалах, их обсуждением, участием во всевозможных онлайн-голосованиях и изготовлением фан-арта — структуры, свидетельствовавшей о высоком уровне солидарности и способности к кооперации у поклонников сериалов-«дорам»² [6].

Неудивительно, что в центре внимания исследователей, обратившихся к изучению телевизионной составляющей «корейской волны», часто оказываются именно зрители дорам. Предметом рассмотрения становится, разумеется, корейская аудитория: например,

¹ С сериалом «Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё», в частности, позволял познакомиться на условиях платной подписки Интернет-ресурса DramaFever, приобретавший лицензии на трансляцию телешоу у правообладателей, но в середине октября 2018 года этот ресурс закрылся.

² Производное от английского «drama», вошедшее в японский язык для обозначения телесериала; используется как общее название сериалов, выпущенных странами Восточной Азии.

влияние привычной для нее конфуцианской идеологии на сюжеты дорам [7] или то, как в телешоу отражаются новые представления о гендерных ролях [8]. Но и аудитория «внешняя» не остается без внимания: применительно к ней изучается воздействие корейских сериалов на язык своих иностранных поклонников [9] и их поведенческие практики. Анализируется специфика восприятия сюжетов зрителем, далеким от социальных и политических проблем Южной Кореи: западная аудитория в силу недостаточной осведомленности не улавливает в дорамах злободневные намеки — и их «аполитичность» и «нейтральность» превращается в фактор, побуждающий к просмотру зрителя, желающего отвлечься от происходящего в собственной стране [2, с. 48]. И, разумеется, исследуется эмоциональное воздействие корейских сериалов на зрителей (особенно зрительниц) [10]. Так, вопрос о вкусах западных любителей дорам вводит нас в более широкий круг проблем — какие запросы аудитории в таком случае не удовлетворяет современная западная телепродукция, чего недостает в ней ее же целевой аудитории? Именно поэтому и в данном исследовании мы хотели бы сконцентрироваться прежде всего на некорейской (в нашем случае — русскоязычной) аудитории и на примере ее отклика на один из корейских сериалов попытаться выделить характерные черты коллективного восприятия дорам западными зрителями.

Сериал «Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё»³ был поставлен по мотивам романа китайской писательницы Тонг Хуа⁴ «Поразительное на каждом шагу», а поскольку еще в 2011 г. вышла китайская телеверсия этого произведения под названием «Алое

³ Режиссер Ким Гю-гхэ, автор сценария Чо Юн-ён, в главных ролях Ли Чжи-ын (или IU(АйЮ)) — это псевдоним, под которым актриса выступает в качестве певицы — поп-«айдола»), Ли Джун-ки [11].

⁴ Настоящее имя популярной писательницы — Жэнь Хейян, но она известна под псевдонимом Тонг (или Тун) Хуа. В КНР ее произведения неоднократно экранизировались; последний на данный момент сериал по ее роману в жанре фэнтези «Звездная ночь, звездное море» вышел в 2017 г. Поэтому появление корейской версии романа «Поразительное на каждом шагу» должно было сразу обратить на себя внимание и огромной китайской аудитории.

сердце», корейскую версию часто называют ее ремейком⁵. Сериал транслировался телеканалом SBS с 29 августа по 1 ноября 2016 г. Главная героиня его — наша современница Го Ха-чжин, душа которой удивительным образом перенеслась в тело одной из прежних своих инкарнаций, оказавшись в Корё X века⁶. Теперь для других людей она — знатная девушка по имени Хэ Су, живущая при королевском дворе, но для нее самой все вокруг незнакомо, и ей приходится приспособливаться к чуждым обществу и обстановке, попадая порой в неловкие ситуации. К героине начинают проявлять интерес многочисленные сыновья правящего монарха, один из которых — Ван Со — становится в итоге ее избранником, но перипетии борьбы за власть в Корё не оставляют им надежды на совместное будущее⁷. В финале Хэ Су умирает, тем самым возвращая дух героини в ее прежнее тело, в Сеул XXI века, а ставший правителем (ваном) под именем Кван-чжона⁸ Ван Со уповает на возможность новой встречи с ней в одной из будущих жизней. Зрители Республики Корея отнеслись к новому сериалу достаточно спокойно, но у международной (в том числе китайской) аудитории он имел огромный успех, не в последнюю очередь благодаря которому сериал получил приз K-Culture Pride на церемонии Korea Brand Awards, а исполнитель роли Ван Со

⁵ Хотя большинство южнокорейских телесериалов — полностью оригинальная продукция, однако выпуск (по лицензии) ремейков сериалов, созданных в других азиатских странах, не представляет собой вопиющего исключения из правил: см., например, сериал «Мама», снятый на основе одноименного японского и с большим успехом показанный зимой–весной 2018 года на телеканале TvN. Появляются и ремейки сериалов, произведенных в США (например, «Мыслить как преступник», TvN, 2017) и Великобритании («Жизнь на Марсе», OCN, 2018).

⁶ Название средневекового государства на Корейском полуострове (935–1392 гг.).

⁷ Сюжет сериала, строго говоря, достаточно близок тому, что в литературе принято именовать «дамским» или «розовым» романом (за практически полным вычетом эротического компонента, поскольку в среднем южнокорейская телепродукция весьма целомудренна).

⁸ Как и многие другие персонажи сериала, Кван-чжон (Кванджон) — лицо историческое, правитель-реформатор (950–975), которому в заслугу ставятся, в частности, внедрение системы государственных экзаменов на чин (что открыло незнатным людям доступ к государственным должностям) и кампания по розыску и освобождению незаконно обращенных в невольники простолудинов [12, с. 128–129].

актер Ли Джун-ки — специальную награду Hallyu Star, присуждаемую за успехи в распространении «корейской волны» по миру. И сегодня сериал продолжают обсуждать. Так, на форуме англоязычного Soompi.com, который позиционирует себя в качестве крупнейшего ресурса, посвященного корейской популярной культуре [13], тред по «Лунным влюбленным» насчитывает 2235 страниц по 20 «постов» на каждой (всего около 44 700 «постов»), и последняя на данный момент запись относится к 3 декабря 2018 года [14].

Армию поклонников «Лунных влюбленных — Алых сердец» пополнили и пользователи русскоязычных ресурсов, в частности, популярного сайта ДорамаTV⁹ [15]. На форуме этого ресурса размеры треда по сериалу [16], на первый взгляд, кажутся скромными — 52 страницы по 15 «постов», всего 773 «поста», последний из которых относится к 14 октября 2018. Но ближайший «соперник» его, тред по сериалу «Токкэби», отстает от него на 20 страниц, в то время как обычно обсуждение даже самых популярных сериалов редко достигает двух десятков страниц. В большинстве же случаев содержание тредов сводится к отдельным репликам, не требующим ответа от других посетителей, и ограничивается несколькими страницами. На этом фоне «Алые сердца» с 52 страницами треда, 106 любительскими рецензиями, сотнями комментариев на странице каждой из серий¹⁰ [17] и до сих пор занимаемой третьей позицией в топ-листе самых популярных телешоу на главной странице сайта представляют собой исключение.

В своем классическом исследовании, посвященном зрительской аудитории «Далласа», Йен Энг отмечает «реалистичность» сюжетных коллизий и персонажей как весьма важное достоинство сериала в глазах его поклонников [18, с. 34], а ее отсутствие — как ключевой недостаток с точки зрения ненавистников («Dallas-haters»).

⁹ На этом сайте, как и в Рунете в целом, сериал более известен как «Алые сердца» или просто «Алые», либо АС.

¹⁰ Ресурс дает возможность выкладывать видео, поэтому сериалы там не только обсуждают, но и смотрят.

И хотя позже она поясняет, что речь идет об особом «эмоциональном реализме» (за повествованием о ссорах и интригах в семье нефтяного магната зрители на коннотативном уровне видели нечто, живо перекликающееся с их собственным эмоциональным опытом [18, с. 45]), все же принадлежность американской аудитории к тому же времени и той же культуре во многом обуславливала ее вовлеченность в просмотр. Иностранцы же поклонники «Лунных влюбленных — Алых сердец», в том числе и русскоязычные, оказались в совершенно ином положении: повествование относилось к иному времени, иной культуре, его действующие лица говорили на ином языке, и, что важнее всего, — сами зрители вообще не принадлежали к целевой аудитории сериала. Насколько это могло повлиять на эмоциональное восприятие сюжета, и каким образом поклонники-иностранцы справлялись с преодолением многопланового культурного разрыва между собой и персонажами истории?

В ходе анализа дискуссии на ДорамаTV мы и сосредоточились на различных аспектах осознания дистанции между русскоязычными зрителями и повествованием, происходящим из другой страны со своей историей, культурными традициями и современной культурой (которую и представляет сериал), а также на проблеме формирования собственных взаимоотношений с произведением, созданным для аудитории корейской. Всего в обсуждении на данный момент поучаствовало 487 пользователей, но из них 419 ограничилось одной репликой, дважды отметились 28 человек, трижды — 13, четыре и пять реплик — у 6 и 7 человек соответственно, шесть — у троих. Больше десяти раз приняли участие в разговоре всего пять человек, среди которых с огромным отрывом лидирует пользователь с 55 ответами.

Таким образом, о формировании в тред-сообществе поклонников сериала говорить не приходится, хотя в отдельных случаях между пользователями завязывались и эмоциональные споры, и обмен вопросами-ответами. В тред-сообществе не представлен фан-арт, но выкладывались стихи собственного сочинения (в том числе

— в форме полшутливого стихотворного диалога) и фанфик-продолжение в нескольких выпусках (незавершенный), а также ссылки на любительские видеоролики, посвященные сериалу. Но в основном участники обсуждения ограничивались высказыванием своего мнения относительно сериала или актеров и обменом информацией, которая была сочтена полезной для более полноценного восприятия сюжета.

С самого начала обсуждение (а первый «пост» датируется 6 января 2016 г.) выдает в участниках людей, уже сформировавших для себя некий образ будущего сериала, весьма для них привлекательный, поскольку они знакомы и с большинством актеров, и с жанром исторического сериала («сагыка»)¹¹: «Какой актерский состав! Обожаю АйЮ, а про остальных молчу... Загляденье. Описание интригующее... Люблю такой жанр... Фэнтези, романтика и еще и исторический» [16, с. 1]¹²; «Исторический сюжет, непередаваемая красота корейской архитектуры, яркая одежда тех времен, восхитительные пейзажи — картинка будет радовать, это 100%. Ну и, конечно же, акт. Этот пункт стоит отдельного внимания. Нам Джу-хёк, Жи Су, АйЮ, Хон Чжон-хён, Ли Джун-ки, Кан Ха-ныль, БёнБэк-хён в главных ролях...» [там же, с. 2].

По всей видимости, корейским языком посетители треда совершенно не владеют или владеют самым поверхностным образом, но это не воспринимается как преграда между сериалом и зрителями, поскольку у них есть возможность смотреть его в любительском переводе. Более того, некоторых участников обсуждения сериал увлек настолько, что они готовы были смотреть новые серии в оригинале — так велико было нетерпение: «Ух! Это настоящий шедевр, но я поняла лишь 1/5 всего сказанного! Буду ждать субтитров...» [там же, с.

¹¹ Обсуждая «Алые сердца», участники упомянули более пятидесяти других известных им сериалов-«дорам» корейского и китайского производства, а также несколько полнометражных фильмов.

¹² Поскольку в ходе эмоциональной дискуссии грамматические нормы русского языка соблюдались далеко не всегда, некоторые из цитат были подвергнуты небольшой правке. Примеч. автора. — А.Т.

3]; «Вот чего я его смотрю сейчас без субтитров и озвучки? Ни черта ж не понимаю, а залипла! Крутой сериал!» [там же, с. 7]; «Последнюю серию смотрела на корейском, потому что терпения не хватило дожидаться перевода. Языка не знаю, но актеры, их игра, мимика и речевые интонации были настолько превосходны, что заставили ощутить всю трагичность происходящего» [там же, с. 22]; «Единственная дорама, которую я смотрела на корейском, с учетом того, что не знаю языка (я это к тому, что драма зацепила)» [там же, с. 44].

С первых же серий русскоязычные зрители в целом продемонстрировали и способность воспринимать сериал именно как «исторический», осознавая, что действие разворачивается не только в иной стране, но и в ином времени с его иными нравами. За попытками в чем-то упрекнуть персонажей с позиции современного мировоззрения (почему небольшие шрамы на лице Ван Со оцениваются как огромная проблема? Почему обсуждается брак кровных брата и сестры, «нормально» ли это? Почему принц так холоден со своим маленьким сыном?) следует объяснение, иногда в виде подробного экскурса в историю, иногда в виде краткой отсылки к иному менталитету («Всем, кому не нравится все, что тут произошло, могу ответить: тут все произошло правильно, учитывая менталитет, время и гендер. Да, это суровый мужской мир» [там же, с. 29]).

Источниками сведений, на которые опираются объясняющие, порой оказывается Википедия, а порой — другие корейские же телесериалы или документальные фильмы: «Так интересно было посмотреть видео от SBS, где подробно объяснялись особенности культуры Корё, а то мне действительно было непонятно, как девушка, ударившая принца головой, дальше могла спокойно жить [...] Да и вообще, я посмотрела больше сотни дорам, а о Корё практически ничего не знаю: будет очень интересно посмотреть, как эта страна была создана [...], ведь как она была разрушена, я уже знаю из драмы “Шесть летящих драконов”» [там же, с. 3].

Но в целом аудитория склонна видеть за любовно-историческим сюжетом некий фон, многое в этом сюжете обуславливающий и сам

по себе чрезвычайно интересный. Обсуждаются даже, казалось бы, незначительные подробности: практикуемые в былые времена способы определения болезни или изготовления мыла; внимание на себя обращают и такие мелкие детали, как женские наряды из ткани в «горошек». Некоторые пользователи даже разочарованы недостаточно четко обозначенной дистанцией между днем сегодняшним и X веком: привыкшая к современному комфорту героиня должна была бы более явно реагировать на его отсутствие, а музыка даже не пытается быть аутентичной: «Еще неимоверно бесит, что вместо традиционной корейской музыки фоном идет унылая попсытина, которая никак не сочетается с историческим жанром. Инструменталки тоже не продуманы, неоднократно в саундтреке звучит фортепиано, но какое может быть фортепиано в Корё? Где традиционные инструменты и настоящая аутентичная музыка? Музыка должна создавать атмосферу эпохи, а не выдергивать из нее» [там же, с. 18].

Периодически среди пользователей попадают люди менее искушенные или сам вопрос оказывается слишком сложным. И тогда в треде появляется просьба помочь сориентироваться в многочисленных принцах или пояснить перевод китайского стихотворения, прозвучавшего в одной из серий, и призыв не остается без ответа. Причем, если в первом случае дело ограничилось копированием фрагмента из Википедии, то во втором — последовало сразу два построчных разбора стихотворения поэта Лю Юйси из цикла «Песни о ветке бамбука» (с подчеркиванием двойной роли, которую оно играет, одновременно и «погружая в эпоху», и служа для одного из принцев способом намекнуть героине на свои чувства) [там же, с. 6, 7].

Такого рода подробные объяснения вызывают самую благодарную реакцию: «Большое спасибо за такое интересное литературное исследование, очень приятно, что фанаты дорам такие знающие интеллектуалы, так приятно, что делитесь своими знаниями с нами!» [там же, с. 7]; «Огромное спасибо за тот потрясающий акцент на драме, который ты сделала, ознакомив всех нас, поклонников, с транслитерацией стихотворения Лю Юйси. Ты внесла ту самую не-

обходимую каплю жизни в историческую драму, сделав её для нас более неотразимой и понятной...» [там же, с. 8]. При этом участники обсуждения не слишком чувствительны к проблеме достоверности предлагаемой им информации. Снабженный подробным комментарием литературный сборник в жанре учебного пособия [19] воспринимается как нечто почти равноценное другой драме или неясному интернет-источнику, и все вместе видится как нечто весьма надежное: «Писали здесь уже не раз про историческую правду [выделено мной. — А.Т.] о принцах — будущих императорах Корё. Не поленитесь и пролистайте все десять страниц комментариев к драме — много интересного и достоверного почерпнете» [выделено мной. — А.Т.] [16, с. 10]. Тред, таким образом, имеет для поклонников сериала высокую ценность как вместилище совместно собранных сведений, благодаря которым мир, предстающий на экране, уже не кажется столь чуждым.

Но наиболее важной является возможность рассказать кому-то об острых переживаниях, сопровождающих просмотр каждой из серий. Как показывает содержание треда, ощущению «эмоционального реализма» иной язык и иная культура ничуть не препятствуют, а сами описания эмоциональных реакций вполне соотносятся с той «трагической структурой чувства», которая, по словам Энг [18, с. 46], так важна для получения полноценного удовольствия от сериального повествования: «После просмотра вам гарантировано ощущение вселенской боли от вырванного живого сердца. Драма бьет ножом в спину, вообще не стесняясь. Если вы можете себе представить чувство после перерезания вашей глотки маньяком, или ощущение, будто горло ногтями выцарапывают изнутри, и становится невозможно дышать, то либо вы пережили жуткие события, либо посмотрели «Алые сердца». Убийственная, жестокая, наносящая кровоточащую рану раз за разом, заставляющая связки бессильно хрипеть вместо крика, но безумно красивая, поражающая до глубин души, незабываемая история о битвах, чести и долге, родственных узах, а также безудержной, сумасшедшей любви. Спасибо, было круто» [16, с. 40].

«Эта дорама — ПРОСТО БОМБА, взрыв эмоций от переизбытка чувств. Каждый раз перед просмотром новой серии твое сердце замирает в предвкушении. Как только картинка на мониторе начинает двигаться, мир Корё полностью тебя поглощает. Ты почти забываешь дышать...» [там же, с. 11]. «Я сижу в четвертом часу утра, в темноте, кусаю кулаки и рыдаю» [там же, с. 13]. «Скажу просто: я рыдала» [там же, с. 23]. «Во время просмотра испытала множество эмоций. Большинство раз пускала слезы ручьем, в каждой серии, но и также прыгала от радости, когда главные герои были счастливы» [там же, с. 32]. «Признаюсь, что не ожидала такого эффекта, что буду так поглощена происходящим на экране, что забуду про сон, что пролью столько слез, что буду так искренне переживать за каждого персонажа, что меня покорит эта, на мой взгляд, трагичная история» [там же, с. 50]. «Я не особо впечатлительный человек, но плакать начала уже с 6-й серии. А дальше — больше. Знаете это чувство, когда плачешь настолько сильно, что издаёшь непонятные истошные звуки и не можешь равномерно дышать, жадно глотая воздух? Вот в таком состоянии я провела последние серии» [там же, с. 50]. «Я жду, чтобы прошло время, и я опять смогла бы пересмотреть эту дораму. Но не получается. Вроде уже прошло столько месяцев, но начинаю смотреть, знаю, что будет дальше, и сердце щемит» [там же, с. 43].

В обсуждении находится место и для более спокойной и взвешенной оценки: «даже такому циничному нелюбителю романтических историй и слишком предвзятому критику исторических драм было на что посмотреть и чему сопереживать. Если это и технологии, то умело использованные. Снято с большим уважением к зрителю» [там же, с. 44]. Изредка в реплике участника обсуждения даже ощущается добродетельная ирония: «Если уж искать причину того, для чего дева попала в прошлое, так можно сказать, что для того, чтобы парнишка пережил одну-единственную любовь, остался ей верен и больше не отвлекался на такие безделицы, а последовательно и неукоснительно занимался строительством государства, без всяких неконтролируемых порывов, и не попадая под влияние своих сердечных привязан-

ностей» [там же, с. 48]. В последнем случае есть основания вспомнить о том «ироническом» способе просмотра, который, по мнению Энг, уже в 2000-е годы претендовал на лидерство у англоязычной аудитории [10, с. 5], и который, таким образом, в дискуссии вокруг «Алых сердец» тоже представлен. Но все же в данном случае пользователи с подобными подходами к повествованию находятся в меньшинстве, как и те, у кого сериал вызвал исключительно негативные ощущения.

По мере выхода серий у посетителей тредя появилась еще одна тема для экспрессивных обсуждений: рейтинги «Алых сердец» в Республике Корея оказались не столь высоки, как того хотелось бы русскоязычным зрителям¹³. Некоторые, недовольные сериалом, истолковали это как подтверждение своей правоты: «Это тот редкий случай в моей практике дорамщицы, когда я на все 100 согласна с корейцами. Сюжет скомпилирован из десятка различных дорам (лучших, кстати, хитрецы сценаристы), актёры те же, что и везде, и играют также. АйЮ люблю, она правда милая, но играет, действительно, как айдол¹⁴, а не как актриса. Картинка красивая, но не более. Корейцы не поведутся на эту мишуру» [16, с. 8]; «Корейцам такую лажу как шедевр не подсунешь, вот отсюда и низкий рейтинг в Корее, а соседям норм[ально], главное — чтобы страсти-мордасти были» [там же, с. 49].

Большинство же пользователей восприняло эти известия с огорчением — от степени популярности сериала зависели и возможные награды, и надежды на его продолжение. Для поклонников сериала весьма желательно было бы и первое, и тем более — второе, но

¹³ «... не понимаю я корейских дорамщиков, как можно не любить такую прекрасную драму...» [16, с. 8]; «Удивительно, как в Корее могут быть низкие рейтинги у такого чудесного фильма!» [там же, с. 34]; «Единственный вопрос после дорамы: почему такие средние рейтинги в Ю. Корее на фоне такой бешеной популярности?» [там же, с. 27].

¹⁴ Англицизмом «айдол» (собственно, «идол»), вошедшим в употребление около двадцати лет назад, обозначаются поп-певцы «корейской волны», связанные с крупными агентствами. Отличительными чертами «айдола» являются высокий технический уровень исполнения и песен, и танцев (в сочетании с достаточно типовой, безликой манерой выступления), внешняя привлекательность (достигаемая в том числе с помощью пластической хирургии), молодость (после сорока лет музыкальную карьеру продолжают немногие). Обычно «айдолам» противопоставляются независимые исполнители, не столь совершенные технически, но более оригинальные.

они ничем не могли повлиять на ситуацию, в отличие от зрителей корейских, неоценивших сериал. И в треде стали появляться весьма резкие отзывы о вкусах целевой аудитории сериала: «Это корейцы-то не ведутся на мишуру? Ха-ха-ха! Даже смешно! Чем больше смотрю дорам, а в последнее время — еще и интересуюсь рейтингами и просмотрами, тем больше убеждаюсь, что в последнее время они как раз только этим и занимаются!» [там же, с. 9]; «Удивительно, что такая хорошая и целостная дорама не получила должной поддержки у корейского зрителя. Это еще раз доказывает, что корейцы падки на все ванильно-мармеладное с тупыми образами героинь и героев, которые даже 2+2 сложить не могут» [там же, с. 13].

Примечательно, что показатели сериала были невысокими, но все же вполне достойными: корейских зрителей осуждают, по сути, за то, что они отнеслись к сериалу с недостаточным энтузиазмом, не обеспечили сериалу некоего экстраординарного успеха, которого он, по мнению русскоязычных поклонников, заслуживал. И это заставляет рассматривать относительную неудачу «Алых сердец» в Республике Корея как катастрофу.

Немного утешиться помогают ссылки на ресурсы, где можно хотя бы оставить благодарственный комментарий съемочной группе («Пусть знают, что в России их любят и ждут, несмотря на корейские рейтинги!» [там же, с. 9]), а также сведения о количестве просмотров на ДорамаTV — сериал еще не завершился, а оно уже приближалось к трем миллиону — и в мире, где сериал на тот момент посмотрело более двух миллиардов зрителей. Поскольку, как уже говорилось, на главной странице ДорамаTV находится топ-лист наиболее популярных сериалов, пользователи тред пристально следили за продвижением «Алых сердец» к вершине и восприняли первое место как свое достижение (хотя звучали и голоса скептиков)¹⁵.

¹⁵ «Еееееееее! АС на первом месте!!!!!» [16, с. 25]; «Не разделяю всеобщей эйфории от присутствия Алых Сердец в топе. Там такое жуткое соседство от “Золушка и четыре рыцаря” до “О, моя Венера”» [там же, с. 26]; «Я вообще недавно поняла, что в Топ попадают просто драмы, которые больше всего посмотрели, а не лучшие» [там же, с. 27].

Уже по завершении сериала перед участниками обсуждения представилась еще одна возможность донести свое мнение до руководства телеканала SBS — с помощью петиций за продление сериала на второй сезон (так как финал многим показался и слишком печальным, и недостаточно ясным, да и у более ранней китайской телеверсии этой истории было продолжение): «Привет всем тем, кто просто влюбился в эту дораму и хочет её продолжения. Я только что подписал(а) петицию “SBS: Make “Scarlet Heart: Ryeo-Season 2” possible!” на Change.org. Это важно» [16, с. 41]; «Подписалось уже больше 94000! Может, SBS услышит нас» [там же, с. 47].

Однако эти надежды не оправдались, хотя для принятия своего разочарования некоторым поклонникам сериала понадобилось довольно много времени: «Не услышат. Более 100 тыс. уже было. Корейским каналам плевать, что тут хотят или не хотят, им важен домашний рейтинг, там у дорамы очень низкий он был» [там же, с. 47]; «Рыдала как ненормальная! Очень надеялась на 2-й сезон. Но уже 2018-й, видимо, увы» [там же, с. 50]; «Всё ещё надеюсь на 2-ой сезон..., но, вероятнее всего, зря...» [там же, с. 50]; «Что ж. Второго сезона не будет. Все новости о нем — фейки. Будем радоваться, что у нас есть это» [там же, с. 51].

Однако в вопросе о наградах русскоязычным пользователям (как и поклонникам сериала из других стран) все же удалось сказать свое слово. Вскоре после его завершения в треде написали об онлайн-голосованиях, которые определяют, кому достанутся некоторые из призов¹⁶. И в первый день наступившего 2017 года появился ликующий пост: «Ну, вот. Свершилось. Сегодня на церемонии награждения на [...] SBS DRAMA AWARDS в Сеуле на красной дорожке лицезрели Ли Джун-ки и Ли Жи-ын(IU). В результате Джун-ки получил

¹⁶ «Как вы знаете, в Корею идет подведение итогов 2016 года и голосования. БЕЗ РЕГИСТРАЦИИ Вы можете проголосовать за лучшую из всех корейских драм, показанных в 2016 году. Голосование идет с 1 декабря 2016 года 00:00 (KST) до 30 декабря 2016 года 23:59 (KST)»; «Началось голосование за лучшую пару из драмы SBS в 2016 году. Сроки голосования 9–30 декабря 2016 года. Наши фавориты — LEEJOONGI and LEEJIEUN (Scarlet Heart Ryeo)» [16, с. 35].

приз за лучшую роль, они оба с АйЮ — приз за лучшую пару, АйЮ получила приз как лучший айдол¹⁷ и Джун-ки получил приз — звезда Халлю! Бек-хён получил приз как самая молодая звезда, Кан Ханыль получил приз за лучшую роль второго плана. Также получила такой же приз Со-хён. Я от всей души поздравляю наших любимчиков. Очень рада за них всех. **Наши** [выделено мной. — А.Т.] “Лунные сердца” доказали всем, что они достойны всяческих наград» [там же, с. 37].

Отношение к гражданам страны, подарившей участникам обсуждения «Алые сердца», до самой последней страницы остается неоднозначным — в дискуссии отображены и острая досада на зрителей, не уделивших сериалу достаточного внимания, и недовольство телеканалом, проигнорировавшим зрительские петиции. Предмет восхищения и причина разочарования пришли из одной и той же страны, были порождением одного и того же общества. И это противоречие, по всей видимости, так и осталось не только неразрешенным, но даже и неотрефлексированным. О производителях корейских сериалов в целом могут отозваться скептически, однако встречаются и высказывания комплиментарного характера в их адрес: «как и у подавляющего большинства корейских дорам, у этой — захватывающее начало: оно предвкушает, затягивает и обещает, что дальше так и будет. Но те, кто в теме, знают, что дальше не бывает также интересно и “хорошо” почти во всех корейских дорамах ...» [16, с. 11]; «Вот умеют же корейцы исторические сериалы снимать: и история страны тебе, и любовная линия шикарная, и посмеяться можно, и поплакать, да что там поплакать — рыдать как ниагарский водопад» [там же, с. 41].

Но при этом самосуществование корейской зрительской аудитории представляется, скорее, обстоятельством, обуславливающим слабые места корейской телепродукции: «просто замечу по поводу недостатков драмы. Все они для корейского сериального кинемато-

¹⁷ Поп-певцы — «айдолы», снимающиеся в сериалах, иногда выделяются в специальную категорию в актерских номинациях на призы.

графа не недостатки, а рамки, за которые создателям не рекомендуется выходить, если они хотят иметь приличные рейтинги» [там же, с. 44]; «Создатели не враги себе, они делают то, что привлечет максимум аудитории» [там же, с. 47].

Пользователи треда, таким образом, вполне осознавая, что сериал делался не для них, что в повествование вовлечены чуждые им культурные традиции¹⁸, что значение происходящего, возможно, им не всегда доступно («... вполне вероятно, мы просто многого не понимаем, многие смыслы от нас просто ускользают» [там же, с. 28]), обнаружили способность к синтезу уже имеющейся у них информации и коллективному поиску недостающих сведений, чтобы, насколько возможно, воссоздать для себя контекст, в котором повествование следует воспринимать. Наличие некоторых трудностей, которые приходилось преодолевать совместными усилиями, даже расценивалось, похоже, как достоинство сериала, который иначе был бы обычной любовной историей на «историческом» фоне. Опыт коллективного обсуждения дорамы, тем более совместного переживания возникающих эмоций стал как минимум для некоторых пользователей, по их признанию, уникальным, что говорит и о высоком уровне потребности в сериалах, позволяющих приобрести подобный опыт. Сам же сериал «Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё», оказавшись в какой-то степени «изъятым» у своего корейского зрителя (оставшись при этом корейским телепродуктом, в котором отразились корейские история и культура) и «присвоенным» полюбившей его аудиторией, превратился для пользователей треда на форуме ДорамаTV в нечто «свое», «наше».

ЛИТЕРАТУРА

1. Lee S. The Korean Wave: The Seoul of Asia The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications. 2011. Vol. 2, № 1, pp. 85–93.
2. Tuk W. The Korean Wave: Who are behind the success of Korean popular culture? [Электронный ресурс] Leiden University Faculty of humanities: сайт.

¹⁸ Эту способность четко осознавать принадлежность дорам корейской культуре исследователи, разумеется, фиксируют не только у русскоязычных поклонников жанра [20, с. 368].

URL: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/20142> (Дата обращения: 03.12.2018).

3. Jin D.Y. An Analysis of the Korean Wave as Transnational Popular Culture: North American Youth Engage Through Social Media as TV Becomes Obsolete International Journal of Communication. 2018. № 12, pp. 404–422.

4. Briandana R., Ibrahim I.S. Audience interpretation on Korean TV drama series in Jakarta Jurnal Komunikasi Borneo. 2015, Vol 4, pp. 45–55.

5. Croteau D., Hoynes W. Media / Society: Technology, Industries, Content, and Users. L.A; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melbourn: SAGE Publications Inc., 2018. 488 p.

6. Li X. Transnational Audiences and East Asian Television [Электронный ресурс] Spreadablemedia: сайт. URL: <http://spreadablemedia.org/essays/li/#.W9yV1NUzaUk> (Дата обращения: 03.12.2018).

7. Jackson B. Confuciansim and Korean Dramas: How Cultural and Social Proximity, Hybridization of Modernity and Tradition, and Dissimilar Confucian Trajectories Affect Importation Rates of Korean Broadcasting Programs between Japan and China Auctus. VCU's Journal of Undergraduate Research and Creativity. Social Sciences. 2017. №5.

8. Praptika Y. The Representation of Masculinity in South Korean Reality Show «The Return of Superman» / Praptika Y., Manggala G., Putra N. Allusion. 2016. Vol. 05, № 02, pp. 155–172.

9. Touhami B., Al-Abed Al-Haq F. The Influence of the Korean Wave on the Language of International Fans: Case Study of Algerian Fans Sino-US English Teaching. 2017, Vol. 14, № 10, pp. 598– 626.

10. Ang I. Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective Critical Studies in Television. 2007. Vol. 2, № 2, pp.18–30.

11. Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё: страница сериала на сайте телеканала SBS [Электронный ресурс] URL: <https://programs.sbs.co.kr/drama/scarletheart> (Дата обращения: 03.12.2018).

12. Ли Г.Б. История Кореи: новая трактовка. М.: Русское слово — РС, 2000. 464 с.

13. Soompi.com: сайт, посвященной азиатской популярной культуре [Электронный ресурс] URL: <https://www.soompi.com/> (Дата обращения: 03.12.2018).

14. Тред сериала «Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё» [Электронный ресурс] Soompi.com: форум. URL: <https://forums.soompi.com/>

com/en/topic/378975-drama-2016-moon-lovers-%E2%9D%A4-scarlet-heart-ryeo-%EB%8B%AC%EC%9D%98-%EC%97%B0%EC%9D%B8-%EB%B3%B4%EB%B3%B4%EA%B2%BD%EC%8B%AC-%EB%A0%A4-0-soompi-kdrama-2016-winner/?page=1 (Дата обращения: 03.12.2018).

15. ДорамаTV: сайт [Электронный ресурс] URL: <http://doramatv.ru> (Дата обращения: 03.12.2018).

16. Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё: тред сериала [Электронный ресурс] ДорамаTV: форум. URL: <https://grouple.co/forum/posts/list/200741.page> (Дата обращения: 03.12.2018).

17. Лунные влюбленные — Алые сердца: Корё: страница сериала на DoramaTV [Электронный ресурс] URL: http://doramatv.ru/moon_lovers__scarlet_heart_ryeo (Дата обращения: 03.12.2018).

18. Ang I. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London; NewYork: Routledge, 1993. 160 p.

19. Сто китайских стихотворений. М.: АСТ; Восток-Запад, 2008. 224 с.

20. Schulze M. Korea vs. K-dramaland: the culturalization of K-dramas by international fans *Acta Koreana*. 2013. Vol. 16, № 2, pp. 367–397.

REFERENCES

1. Lee S. The Korean Wave: The Seoul of Asia. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. 2011. Vol. 2, № 1, pp. 85–93.

2. Tuk W. The Korean Wave: Who are behind the success of Korean popular culture? Leiden University Faculty of humanities. URL: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/20142> (Access date: 03.12.2018).

3. Jin D.Y. An Analysis of the Korean Wave as Transnational Popular Culture: North American Youth Engage Through Social Media as TV Becomes Obsolete. *International Journal of Communication*. 2018. No. 12, pp. 404–422.

4. Briandana R., Ibrahim I.S. Audience interpretation on Korean TV drama series in Jakarta. *Jurnal Komunikasi Borneo*. 2015, Vol 4. pp. 45–55.

5. Croteau D., Hoynes W. *Media / Society: Technology, Industries, Content, and Users*. LA; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melbourne: SAGE Publications Inc., 2018. 488 p.

6. Li H. Transnational Audiences and East Asian Television. *Spreadablemedia*. URL: <http://spreadablemedia.org/essays/li/#.W9yV1NUzaUk> (Access date: 03.12.2018).

7. Jackson B. Confucianism and Korean Dramas: How Cultural and Social Proximity, Hybridization of Modernity and Tradition, and Dissimilar Confucian

Trajectories Affect Importation Rates of Korean Broadcasting Programs between Japan and China. *Auctus. VCU's Journal of Undergraduate Research and Creativity. Social Sciences*. 2017. No.5.

8. Praptika Y. The Representation of Masculinity in South Korean Reality Show "The Return of Superman." Praptika Y., Manggala G., Putra N. *Allusion*. 2016. Vol. 05, No. 02, pp. 155–172.

9. Touhami B., Al-Abed Al-Haq F. The Influence of the Korean Wave on the Language of International Fans: Case Study of Algerian Fans. *Sino-US English Teaching*. 2017, Vol. 14, No. 10, pp. 598–626.

10. Ang I. Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. *Critical Studies in Television*. 2007. Vol. 2, No. 2, pp.18–30.

11. Lunnye vlyublennye—Alye serdtsa: Koryo: stranitsa seriala na sayte telekanala SBS [Moon Lovers—Scarlet Heart: Ryeo: a Page from the Series on the Website of the SBS Television Channel]. URL: <https://programs.sbs.co.kr/drama/scarletheart> (Access date: 03.12.2018).

12. Li G.B. *Istoriya Korei: novaya traktovka* [A History of Korea: a New Interpretation]. Moscow: *Russkoe slovo* [The Russian Word]—RS, 2000. 464 p.

13. *Soompi.com: sayt, posvyashchennoy aziatskoy populyarnoy kul'ture* [soompi.com: a website devoted to Asiatic popular culture]. URL: <https://www.soompi.com/> (Access date: 03.12.2018).

14. Tred seriala "Lunnye vlyublennye—Alye serdtsa: Koryo" [The Thread of the Series: "Moon Lovers—Scarlet Heart] *Soompi.com: forum*. URL: <https://forums.soompi.com/en/topic/378975-drama-2016-moon-lovers-%E2%9D%A4-scarlet-heart-ryeo-%EB%8B%AC%EC%9D%98-%EC%97%B0%EC%9D%B8-%EB%B3%B4%EB%B3%B4%EA%B2%BD%EC%8B%AC-%EB%A0%A4-0-soompi-kdrama-2016-winner/?page=1> (Access date: 03.12.2018).

15. *DoramaTV: sayt* [DoramaTV: website]. URL: <http://doramav.ru> (Access date: 03.12.2018).

16. Lunnye vlyublennye—Alye serdtsa: Koryo: tred serial [Moon Lovers—Scarlet Heart: Ryeo: a Thread Serial]. *DoramaTV: forum*. URL: <https://grouple.co/forum/posts/list/200741.page> (Access date: 03.12.2018).

17. Lunnye vlyublennye—Alye serdtsa: Koryo: stranitsa seriala na DoramaTV. [Moon Lovers—Scarlet Heart: Ryeo: a Page from the Series on DoramaTV]. URL: http://doramav.ru/moon_lovers__scarlet_heart_ryeo (03.12.2018).

18. Ang I. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London; New York: Routledge, 1993. 160 p.

19. Sto kitayskih stihotvoreniy [A Hundred Chinese Poems]. Moscow: AST; Vostok-Zapad [East-West], 2008. 224 p.

20. Schulze M. Korea vs. K-dramaland: the culturalization of K-dramas by international fans. Acta Koreana. 2013.Vol. 16, No. 2, pp. 367–397.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и теории культуры
факультета культурологии
Российского государственного
гуманитарного университета,
г. Москва, Миусская площадь, д. 6
ORCID: 0000-0003-1248-9336
e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR:

ALEXANDRA V. TARASOVA,
PhD in History,
Associate Professor of the Department
of History and Theory of Culture,
Department of Culturology,
Russian State University
for the Humanities,
Miuskaya sq. 6, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-1248-9336
e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

**REPRESENTATION
OF THE IMAGE OF
THE CONTEMPORARY
HERO
ON THE SCREEN**

УДК 791.2

ББК 85.374 (3)

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-148-166

recieved 17.04.2018, accepted 21.12.2018

МАРИЯ АНДРЕЕВНА ДЕЗОРЦЕВА

Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет

Челябинск, Россия

ORCID: 0000-0002-0975-893X

e-mail dezortseva_m@bk.ru

ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ ХИЛАРИ МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ КАК ОСНОВА ДЛЯ ЭКРАНИЗАЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕСЕРИАЛА «WOLF HALL» BBC

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу литературного текста и экранизации двух исторических романов английской писательницы Хилари Мантел «Волчий зал» («Wolf Hall», 2009) и «Внесите тела» («Bring up The Bodies», 2012). Оба произведения привлекают внимание не только отечественных и зарубежных литературоведов, но и представителей кинематографа. «Wolf Hall» — исторический телесериал, основанный на одноименном романе Х. Мантел и его продолжении «Внесите тела», снятый режиссером Питером Козмински для канала BBC (2015). В статье приводятся разные точки зрения авторитетных ученых на возможность передачи идейно-художественного смысла книги через кино. Автор обращает внимание на то, каким образом воплощается концепция режиссера, соответствует ли она исторической концепции автора и средствам ее воплощения на уровнях пространственно-временной организации, идеи и мотива, актерской игры, воссоздания декораций и костюмов, речевого портрета персонажей. В ходе сравнительного анализа рассмотрен вопрос расшифровки идейно-художественного замысла литературного произведения

посредством кино: писатель реализует одну задачу — раскрыть свою идею в тексте, кинорежиссер в экранизации художественной литературы решает две — выявить концепцию автора и отразить собственное видение произведения. В результате исследования делается вывод, что телеадаптация рассматриваемого художественного текста в большей степени акцентирует внимание на его ключевых позициях, изображая их под иным углом, но при этом сохранив уникальность исходного произведения.

Ключевые слова: кинокартина, художественное взаимодействие, экранизация, художественное произведение, исторический роман, Хилари Мантел, «Волчий зал», Томас Кромвель, «Внесите тела».

MARIA A. DEZORTSEVA

South Ural State Humanitarian-Pedagogical University
Chelyabinsk, Russia

ORCID: 0000-0002-0975-893X

e-mail dezortseva_m@bk.ru

HILARY MANTEL'S HISTORICAL NOVELS ABOUT THOMAS CROMWELL AS THE BASIS FOR FILM ADAPTATION: BY THE EXAMPLE OF THE TELEVISION SERIES "WOLF HALL" BBC

Annotation. This article is devoted to the study of the similarities and differences between the literary text and the film version of two historical novels by English writer Hilary Mantel "Wolf Hall" ("Wolf Hall", 2009) and "Bring up The Bodies" ("Bring up The Bodies", 2012). These works attract the attention not only of literary scholars in Russia and other countries, but also of representatives of cinema. Wolf Hall is a historical television series based on the novel by Hilary Mantel and his sequel "Bring the Body", directed by Peter Kosminsky for the BBC 2 (2015). The article presents various points of view of authoritative scientists on the possibility of transmitting the ideological and artistic meaning of the book by means of the cinema. The author pays attention to how the concept of the director

is embodied and whether it corresponds to the historical concept of the author—editing techniques, the play of actors, the re-creation of scenery and costumes, and the speech portrait of the characters. In the course of a comparative analysis, the question of decoding the ideological and artistic intent of a literary work by means of cinema was considered: the writer, according to his own conception, is guided by the idea that is revealed in the text, and the film director solves a double task in screening fiction—to convey the concept of the author to the viewer and reflect his own vision of the work. It is concluded that the televised adaptation of this artistic text focuses more on its key positions, depicting them from a different angle, but at the same time retaining the uniqueness of the original work.

Keywords: motion picture, artistic interaction, film adaptation, artwork, historical novel, Hilary Mantel, “Wolf Hall”, Thomas Cromwell, “Bring up to the bodies”.

Изучение взаимовлияния различных видов искусства — перспективная тенденция не только в искусствоведении, но и в литературоведении. Одна из наиболее распространенных в социокультурной ситуации форм взаимодействия такого рода — экранизация художественной литературы. Кинофильм изучается как многомерный и многоплановый объект различными науками — лингвистикой, литературоведением, эстетикой, переводоведением. На протяжении всего развития кинематографа существует спорный вопрос: возможно ли через экранизацию литературного произведения прийти к пониманию его идейно-художественного своеобразия, невзирая на то, что в киноверсии текст в любом случае претерпевает определенные изменения?

Несмотря на огромное количество экранизаций литературных произведений, критики, пытаясь дать четкий ответ по данному вопросу, продолжают сталкиваться с проблемой соотношения произведений кинематографа и литературного первоисточника, а также оценки их художественных достоинств и недостатков. С одной стороны, исследователи утверждают, что современная экранизация является интерпретацией произведения с точки зрения современности, «вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии» [1, с.

41]. С другой — о невозможности кинематографа «полноценно перенести на экран литературные произведения, в которых присутствует внутренний монолог и подтекст» [2, с. 69]. А между тем сами писатели, например, Эрнест Хэмингуэй и Энтони Берджес, негативно высказывались насчет вышедших экранизаций их произведений. По наблюдению В. Шкловского, перевод литературного произведения на язык кино — непростая задача, так как невозможно перевести язык текста на язык другого искусства, поскольку «всякий “пересказ” есть порождение нового произведения» [3, с. 110].

Анализ киноверсии книги часто является непростой задачей из-за синтеза разных видов искусства, каждый из которых обладает собственной системой понятий и представлений: «“языком” или “кодом”, на котором “говорит” художник» [2, с. 206].

Особое внимание мирового кинематографа приковано к историческим событиям, поэтому с частой периодичностью мы можем наблюдать работу над экранизациями исторических романов. И если исторический сюжет известен широкому кругу людей, то та или иная интерпретация событий, расстановка акцентов в изображении исторических личностей, совпадение точек зрения режиссера с точками зрения писателя нередко делает исторические фильмы предметами острой полемики. Полнота воплощения писательского замысла, выразительность характеров исторических персонажей, способность создать атмосферу, многосторонне отражающую эпоху, являются наиболее решающими критериями в оценке качества фильма, снятого по историческому произведению.

Период Английской Реформации всегда привлекал внимание не только историков, но и прозаиков, драматургов, художников. Особую популярность эпоха правления короля Генриха VIII обрела и в кинематографе. Впервые тюдоровская Англия была показана в кинофильме «Частная жизнь Генриха VIII» («The Private Life Of Henry VIII», 1993) английского режиссера Александра Корда. Также в XX веке выходят посвященные этому историческому времени кинофильмы «Принц и нищий» («The Prince and the Pauper», 1937),

«Малышка Бесс» («Young Bess», 1953), «Человек на все времена» («A Man for All Seasons», 1966), «Анна на тысячу дней» («Anne Of The Thousand Days», 1969), «Шесть жен Генриха VIII» («The six wives of Henry VIII», 1970), «Генрих VIII и его шесть жен» («Henry VIII and his six wives», 1972). В наши дни, помимо полнометражных фильмов «Еще одна из рода Болейн» («The Other Boleyn Girl», 2003 и 2008), период Реформации Англии отображается в такой разновидности телепередач, как телевизионные сериалы. С 2003 по 2010 годы выходят телесериалы «Генрих VIII» («Henry VIII», 2003) и «Тюдоры» («The Tudors», 2007–2010). В 2015-м основой для телевизионного мини-сериала из шести эпизодов «Wolf Hall», снятого для телеканала BBC Two (Великобритания и США), становятся исторические романы английской писательницы Хилари Мантел о временах правления короля Генриха: «Волчий зал» («Wolf Hall», 2009) и «Внесите тела» («Bring up The Bodies», 2012).

Историческая диалогия Хилари Мантел с момента своего появления стала объектом пристального внимания не только читательской аудитории, но и критиков, высоко оценивших художественные качества произведения. Об этом свидетельствует тот факт, что Х. Мантел — единственная писательница, удостоившаяся дважды Букеровской премии (Booker Prize 2009, 2012), Национальной премии ассоциации литературных критиков (2010), премии Коста (англ. Costa Book Award) в двух номинациях — лучший роман и книга года (2012). В своих романах о тюдоровской Англии Х. Мантел сместила фокус повествования с персонажей, которые уже продолжительное время привлекали к себе внимание историков, культурологов и литературоведов, таких как король Англии Генрих VIII, его вторая жена Анна Болейн или гуманист Томас Мор, на Томаса Кромвеля — английско-го государственного деятеля и помощника Генриха VIII. В концепции Мантел Кромвель — не жестокий помощник короля, как его привыкли изображать литераторы и историки, а главный идеолог Реформации, основоположник британской идеи независимости и творец государственности.

Романы Х. Мантел стали объектом изучения в научных трудах русских и зарубежных ученых, которые исследуют ее произведения в разных научных плоскостях. Одни — в сфере жанра. Р. Ариас определяет роман как неоисторический, требующий изучения и оценки прошлого сквозь призму настоящего. По мнению Ариас, в дилогии о Кромвелле автор предпринимает попытки показать, как фантазийно работает человеческая память: «в прыжках», «петлях», «вспышках» [4]. С. Коткар определяет жанр романов о Томасе Кромвелле как жанр исторической фантастики, наделенной множеством культурных и языковых элементов, несущих развлекательную функцию и помогающих в создании виртуальной исторической реальности [5]. Т. Бэйкер впервые делает вывод о том, что национальный миф является важной составляющей романов Мантел, так как Кромвель, деконструируя и реконструируя национальный миф, в целях получения или сохранения политической власти использует его в качестве инструмента манипуляции [6].

Другие ученые ведут изыскания в области междисциплинарных наук. Работа С. Джонг содержит в себе исследования на стыке лингвистики, теории коммуникации, сравнительного литературоведения, семиотики и социологии. Автор рассматривает способы переноса культурных и исторических отсылок к изображаемому времени в официальном переводе «Волчьего зала» на нидерландский язык [7].

А. Альгамди, опираясь на анализ связи описания внешности персонажа с его внутренним миром, занят изучением психологической проблемы — выявлением в романе психологического хронотопа [8].

Однако при всей многоаспектности изучения дилогии Мантел (литературоведческой, культурологической, лингвистической) сравнительный анализ литературного произведения и его экранизации в зарубежной научной литературе не проводился.

В отечественном литературоведении творчество Хилари Мантел наиболее обстоятельно освещено в научных работах И. Кабановой, Б. Проскурнина, В. Кухаренко. В ряде работ внимание уделяется особенно романам «Волчий зал» и «Внесите тела». Одной из первых

стала работа В. Кухаренко, посвященная развернутому литературно-стилистическому анализу первой части дилогии на русском языке [9].

И. Кабанова на примере произведений о Кромвеле рассматривает зарождение и развитие кризиса старого национального сознания и становление нового, обращается к религиозной проблематике романов [10]. Анализируя панораму Английской Реформации, Кабанова также исследует усвоение постмодернистского наследия в жанре исторического романа современной английской литературы при тенденции возврата к формам классического исторического романа [11]. Изучая образ главного героя, она приходит к выводу, что Мантел в Кромвеле воплощает идеи рационального контроля социальных рисков, эволюции характера героя путем отказа от личных выгод в пользу государственных [12]. Особая заслуга данного исследования состоит в раскрытии мастерства Мантел как психолога.

Б. Проскурнин, анализируя жанровую специфику «Волчий зал» и «Внесите тела», определяет новшества, произошедшие в жанре современного исторического романа, рассматривает сочинения Хилари Мантел в контексте истории и современного состояния жанра. Автор исследует, как значительный объем английской истории воссоздается через его существование в сознании главного героя [13]. Также показывает мастерство писательницы в использовании костюма как средства, помогающего погрузить читателя в историко-культурный контекст и подчеркнуть некоторые особенности внутреннего мира героев, настроение и социальный уровень [14].

Все существующие работы, в которых авторы обращаются к дилогии Мантел «Волчий зал» и «Внесите тела», направлены либо на рассмотрение модификаций современного исторического романа, либо сосредоточивают свое внимание на образе главного персонажа дилогии — Томаса Кромвеля. Особенность же настоящей статьи заключается в том, что в ней рассматриваются способы взаимодействия экранизации и романной первоосновы, предпринимается попытка ответить на вопрос: каким способом и насколько успешно реализуются в экранизации романов Х. Мантел идеи, лежащей в основе дилогии.

Телесериал, основанный на романах «Волчий зал» и «Внесите тела» (сценарист Питер Стрган), поставлен режиссером Питером Козмински. В главных ролях: ... » Марк Райлэнс (Кромвель), Дэмиан Льюис (Генрих VIII), Клэр Фой (Анна Болейн), Энтон Лессер (Томас Мор) и др. Премьера телесериала состоялась в середине января 2015 года на телеканале BBC Two. В России не было официального выхода сериала на телеэкраны, однако любой желающий может найти его в Интернете в любительском переводе или с субтитрами.

В многочисленных интервью Х. Мантел говорила, что плотно сотрудничала со сценаристом, так как переживала за точность экранизации: «Важно было работать с людьми, которые разделяют мои ценности и думают, что более чем возможно совместить хорошее историческое произведение и драму — одно другому не противоречит. Понимание этого жизненно необходимо, это должно быть в основе работы. Потому что как только вы посчитаете, что зрителям будет слишком сложно или история — это неудобная форма, вы скатитесь в каскад ошибок, который приведет к бессмыслице» [15]. Режиссер Питер Козмински и актер Дэмиан Льюис, играющий Генриха VIII, в своем интервью выражали согласие с писательницей: «Она правомерно высказала обеспокоенность тем, что с ее книгами могли бы обойтись неправильно. Но именно в этот проект вовлечены такие люди, что волноваться ей не стоит. Это по-настоящему политическая книга, не будет никакого разгула и буффонады, она такого не писала, а мы — не снимали» [16].

Таким образом, писательнице, режиссеру и актерам в переводе литературного произведения на язык кино было важно максимально сохранить его идейный замысел. В этом нам поможет сравнительный анализ художественного произведения и его экранизации, который мы проведем по следующим литературоведческим критериям: пространственно-временная организация, тип повествования, система мотивов, сюжет, образы героев, костюм, атмосфера и речь персонажей, ключевые сцены в сюжете.

При анализе литературного произведения и его экранной адаптации в первую очередь обратим внимание на пространственно-временную организацию. Вслед за историческим романом место действия в телесериале — Англия XVI века во времена правления короля Генриха VIII. На экраны проецируется конфликт интересов Томаса Мора, противника англиканства, и Томаса Кромвеля, считающего обособление Англии верным путем развития государства, а также Генриха VIII, желающего развестись с Екатериной Арагонской и жениться на Анне Болейн, но знающего, что скандальный развод вызовет ссору между королем и церковными властями.

В пространственно-временной организации читателя ориентирует эпиграф к роману «Волчий зал». Это абзац главы «О театре» из трактата «Десять книг об архитектуре», написанного римским архитектором Марком Витрувием около 27 г. до н. э.: «Сцены бывают трех родов: во-первых, так называемые трагические, во-вторых — комические, в-третьих — сатирические. Декорации их несходны и разнообразны» [19, с. 7]. Эпиграф предопределяет, что трагические сцены будут происходить во дворце, комические и сатирические — дома или на улицах. Застольные разговоры английского философа, писателя-гуманиста и юриста Томаса Мора и его соратников чередуются с кулуарными беседами английского государственного деятеля Кромвеля и Генриха VIII в саду, массовые сцены праздников перемежаются со сценами казни. Кроме того, характерной особенностью исторического хронотопа романа является постоянное смещение временных пластов, их «переключение» в сознании главного героя, в потоке его мыслей. Современная действительность в романе пересекается с воспоминаниями Кромвеля. Изображая в сериале постоянные перемещения в пространстве и времени, режиссер использует прием параллельного монтажа. Хронометраж рассчитывается таким образом, чтобы воссоздать неторопливое течение времени, изображенное в литературном источнике, направляющее всех героев к их целям.

Тип повествования. В обеих частях дилогии Мантел Кромвель не выступает в роли повествователя, о нем говорится в третьем лице

— «он», но все события, происходящие на страницах диалогии, читатель видит сквозь призму сознания Кромвеля. Если воспользоваться термином фокализация, предложенным Ж. Женеттом (повествование — оптический прибор, который настраивается на точку зрения того или иного персонажа) [17, с. 48], то можно сказать, что используется ее внутренний режим повествования, когда все события передаются через осторожное, умное, прагматичное сознание Кромвеля. Чтобы воплотить в кадре эффект присутствия читателя в мыслях Кромвеля, режиссер Козминский не следует за телевизионными клише, раскрывая мысли Кромвеля через голос за кадром. Вместо этого он использует прием субъективной камеры. Зритель глазами Кромвеля видит происходящее вокруг, воспоминания и мечты как бы в реальном времени — вот способ показать, «что это его внутренняя история, но без его голоса, который мы имеем в книгах» [18].

Мотивы. В отличие от романов Мантел, где центральным мотивом поведения Кромвеля становится идея реформирования государства, Питер Строган решил несколько переключить внимание на идею мести Кромвеля тем, кто привел к гибели его наставника — кардинала Вулси. Такая конкретизация, по его мнению, поможет понять мотивы игры Томаса Кромвеля, уступки и моральные компромиссы, на которые он идет. Действие в телесериале тянется размеренно, так как перед зрителем постепенно и неторопливо разворачивается история человека, просчитывающего каждый шаг. Именно эта неспешность в демонстрации кадров наилучшим образом раскрывает мотивы Кромвеля: зритель успевает обратить внимание на его взгляды, малейшие телодвижения, что способствует пониманию хода его мыслей и замыслов. Кромвель «наблюдает и вычисляет, пока все остальные болтают и исповедуются» [6, с. 76].

Образы. Образы героев — одна из сильных сторон телесериала. Образ Кромвеля во многом схож с литературным оригиналом. Кромвель, как и задумывалось у Мантел, показан не как злодей, а как человек с внутренней идеей, переживаниями и драмой. Как и книжный персонаж, герой Марка Райленса больше размышляет,

чем разговаривает. Именно поэтому игра актера сдержанна, и каждый взгляд, движение его и мускулов на лице становятся значимыми. Кромвель постоянно следит не только за обстановкой при дворе, но и всматривается внутрь себя, анализирует свои поступки. Его внимательный взор будто разглядывает только важные в определенной ситуации человеческие признаки. Райленсу удалось воссоздать образ из романов Мантел — человека умного, приспособляющегося к обстоятельствам, и сдержанного, преданного своему делу. Например, в сцене, где Кромвель из-за лихорадки теряет двух своих дочерей, актер почти не проявляет эмоций, позволяя себе проронить только пару слез. Но, несмотря на внешнюю его сдержанность, читатель проникается к Кромвелю положительными чувствами, благодаря вставкам (как и у Мантел) сцен из прошлого, например, сцены, где отец избивает маленького Томаса.

Дэмиану Льюису, несмотря на неполную внешнюю схожесть с литературным Генрихом, удалось передать образ человека, являющегося узником своего положения, но идущего в угоду своим человеческим слабостям. Генрих, «человек желания», в его исполнении получился несколько скованным и сдержанным, однако в то же время способным прислушаться к мудрому совету. Анна Болейн в исполнении Клэр Фой — явно отрицательный персонаж: властная, хитрая, готовая на все ради своих целей, но зритель все равно сопереживает ее судьбе. Анна в сериале ведет себя как игрок, который понимает, что «ее тело — ее валюта» [20, с. 148]. Она осознает, что за ней наблюдают, потому что она заложница сложной ситуации, в которой все, что имеет значение, — это «иллюзия ее девственности и появление наследника» [20, с. 146]. Важную роль играют сцены общения Анны и Кромвеля. Два игрока признают силу друг друга, но в итоге победит сильнейший — эта мысль отражается в сцене, где Кромвель в своих фантазиях гладит шею Анны. Его мечтания могут трактоваться и как эротическая фантазия, и как угроза.

Отдельного внимания заслуживает образ Томаса Мора, сыгранного Энтоном Лессером, так как в своих романах Мантел изменила

традиционное изображение прославленного гуманиста. Мор, как в романе, так и в сериале, жесток, лишен душевной теплоты, бестактен, что подробно показано в сценах с гостями или в диалогах с собственной женой. Режиссер, следуя за идеей писателя, показывает зрителю противостояние двух гуманистов, один из которых открыт для всего нового, а второй — нежелающий оторваться от старого. Даже смерть Мора, показанная мрачно и скупно, не вызывает у зрителя сочувствия. В целом актеры достойно справились со своей задачей: воплотили авторскую точку зрения на исторических персонажей, при этом создав сложные и многогранные образы главных героев.

Костюмы и декорации. С особой точностью и даже дотошностью созданы костюмы и декорации. Б. Проскурнин считает, что в романах Мантел костюм является «средством, помогающим погрузить читателя в образ мысли, в историко-культурно заостренное мировидение героя, выпукло и зримо изобразить его внутренний мир, систему ценностей и представлений» [14, с. 86]. Декорации безукоризненно продуманны — от гобеленов при дворе и ухоженных садов, в которых встречаются Кромвель и Генрих, до элементов костюмов и предметов, часто используемых героями. В традициях исторического романа автор вырисовывает множество деталей быта изображаемой эпохи, в результате чего он приобретает документированные черты. По мнению И. Кабановой, исторический роман становится «исследованием обыденной жизни людей ушедших поколений, ценностной оценкой сферы повседневности» [12, с. 196]. Особое внимание с целью передачи социокультурных и экономических реалий уделяется костюмам: «Анна тоже в галерее. На ней платье узорчатого дамаста, такого плотного, что узкие белые плечи будто поникли под тяжестью ткани» [19, с. 348]. Костюмеры киноверсии романа не оставили без внимания детали, а режиссер заострил внимание зрителя на них с помощью съемки крупным планом.

Свет. Воссоздавая реальную картину жизни народа XVI века, художники по свету решили, что действия практически все время будут разворачиваться в полусумраке. Этот эффект достигается с помощью

мерцания свечей, естественного освещения неба, солнечных лучей, через стекла проникающих в мрачные покои. Особой яркостью и наполненностью светом отличаются сцены, изображающие время Кромвеля, проведенное в кругу семьи. Мантел в романах подчеркивает важность для него семьи, в сериале же это передается с помощью света. Одна из самых светлых сцен с участием Кромвеля — обед в присутствии жены у себя дома (однако линия взаимоотношений Кромвеля и жены в сериале, на наш взгляд, раскрыта не полностью).

Музыкальные элементы картины создают своеобразную атмосферу Средневековья. Особое назначение музыкального сопровождения в сценах с участием Кромвеля — это усиление драматической ситуации (например, сцена падения Генриха с лошади, в которой звучат струнные и флейты), а иногда — характеристика героя (например, сцена, в которой Кромвель встречает лютневого игрока, развлекающего леди Анну).

Анализ **речевого поведения** позволяет прийти к выводу, что такая особенность романа, как полилингвизм, используемая для маркирования «своего» и «чужого» персонажа, переходит и в сериал. Но не все фразы произносятся актерами на иностранных языках и сопровождаются субтитрами, а только фразы на латыни, что, по нашему мнению, сужает количество «чужих» персонажей. Получается, что в сериале Кромвель не признает своими только Мора и его почитателей, говорящих на латыни, хотя в романе используются также французский, немецкий, итальянский, валлийский и другие языки.

Ключевые сцены. Для исторического телесериала, как и для исторического романа, очень важен показ политических и исторических событий, как, например, коронация или казнь. Так, Б. Проскурнин, анализируя произведения в контексте жанра исторического романа, пишет, что «создавая подобную живописную и полную культурных реалий «картинку», писательница «помещает» нас в число зрителей, наблюдающих за коронационной процессией Болейн. Она едва ли не сценографически выстраивает эпизод, выписывая в том числе и пространственную перспективу — как горизонтальную, так

и вертикальную» [13, с. 81]. С трагическим пафосом в романе описывается и сцена казни Анны Болейн. В минуты шествия по эшафоту Анна представляется как актриса, за действиями которой наблюдает толпа: «мрачная процессия движется», «один или два раза королева замедляет шаг», «королева не выглядит грозным врагом Англии, но внешность обманчива», «глядя куда-то поверх толпы, начинает говорить» [21, с. 398]. Отличие характера сцены казни в телевизионной версии от литературного источника состоит в том, что он не такой напряженный, как в романе. Снижение напряжения реализовано за счет того, что эпизоды процессии перемежаются с фрагментами воспоминаний Кромвеля о событиях последних нескольких часов: воспроизводимый в памяти разговор с палачом и путь Анны к эшафоту идут как бы параллельно.

Еще одно отличие литературного текста от адаптации заключено в отсутствии комментария короля Генриха по поводу происходящего действия. В романе он, конечно, также не присутствует во время казни, но о его заинтересованности в происходящем говорит диалог Кромвеля и Брайана: «Что, Фрэнсис? — Мне поручили, как только ее голова слетит с плеч, скакать с новостью к королю и мистрис Джейн» [21, с. 378]. Этот же эпизод в телеверсии заканчивается тем, что Кромвель идет по длинному коридору, чтобы приветствовать короля, который встречает его с улыбкой и обнимает. В телеверсии очень заметен контраст между усталым, безжизненным выражением лица Кромвеля и праздничной усмешкой короля. Зритель понимает, что король не в восторге от смерти Анны, но очень рад, что он свободен от трудностей, которые принесли годы попыток узаконить союз с ней, и может открыто представить новую возлюбленную. Убрав упоминание о короле во время церемонии казни и показав только этот финальный образ Генриха, режиссер телеверсии представляет зрителю его как хладнокровного героя, думающего, что Анна была лишь препятствием, которое нужно было устранить. В романе же мы видим чувство раскаяния в необъяснимых событиях, которые привели к этим судьбоносным обстоятель-

ствам: «Генрих почти не говорит о ней, — сообщает Фрэнсис Брайан. — Только недоумевают, как такое могло с ним случиться. Оглядываясь на прошедшие десять лет, он не понимает, что на него нашло» [21, с. 378]. Из этого следует, что в изображении ключевых сцен истории очевидна некая вольность сценариста с целью фокусирования внимания зрителя на том, как данные события воспринимаются Кромвелем, в убыток масштабности действия.

Итак, в итоге предпринятого нами сравнительного анализа становится ясным, что режиссер П. Козмински действительно стремился воплотить идею перенесения идейно-художественного замысла романов Хилари Мантел на телеэкран, сохранив сюжет, пространственно-временные рамки и образы героев произведений. Однако в экранизации все же были сделаны некоторые отступления от оригинального замысла писательницы и воплощения их на страницах произведения: внутренние монологи центрального персонажа романов Кромвеля в телеверсии не воспроизводятся, что приводит к исчезновению такой характерной черты романа, как индивидуальный взгляд главного героя на происходящие события; отсутствует прием «многоязычия», который в романе не только изображал многонациональную галерею действующих лиц, но и маркировал отношение Кромвеля к говорящему персонажу (и нации в целом). При передаче образа короля Генриха акцент сделан на его безучастии в делах, касающихся казни Анны Болейн, а мотивы поступков Кромвеля несколько искажены в сторону личной мести. Однако в целом в кинокартине присутствуют доподлинное изображение эпохи, успешные попытки раскрытия характеров, передачи событий через призму восприятия главного героя, внимание к деталям, сохраняется романное чередование эпизодов прошлого и настоящего. В итоге мы приходим к выводу, что экранизация романов Хилари Мантел режиссером П. Козмински представляет собой результат тщательной переработки и анализа оригинального материала, то есть не просто передачи фабулы, но и идеи, лежащей в основе каждой части диалогии, и, что самое главное, — полноценной замены текстовых средств кинематографическими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. М., 2003. 155 с.
2. Вартанов А.О. Четвертый род литературы // Экранные искусства и литература: звуковое кино. М., 1994. С. 50–71.
3. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин: Рус. универ. изд-во, 1923. 59 с.
4. Arias R. Exoticising the Tudors: Hilary Mantel's Re—Appropriation of the Past in *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* // *Exoticizing the Past in Contemporary Neo—Historical Fiction*, 2014. № 11. P. 115–118.
5. Kotkar S. Revisiting British history: a study of Hilary Mantel's *Wolf Hall* // *Epitome: International Journal of Multidisciplinary Research*, 2016. № 4. P. 42–45.
6. Baker T.R. Beneath every history, another history: History, Memory, and Nation in Hilary Mantel's *Wolf Hall* and *Bring up The Bodies* // Graduate program in English Literature. Calgary: Alberta, 2015. 352 p.
7. Jong S. The Translation of Cultural References in Historical Fiction: A Case Study of Hilary Mantel's *Wolf Hall* // Master thesis. Leiden University. The Netherlands, 2015. 239 p.
8. Alghamdi A. Hilary Mantel: Embodying Thomas Cromwell and Redefining Historical Fiction through 'Women's Writing' // *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*. 2018. № 1. Vol. 2. P. 117–134.
9. Кухаренко В.А. Генрих VIII и его двор: Хилари Мантел, «Вулф Холл» // *Записки з романо-германської філології*. 2011. № 2 (27). С. 116–124.
10. Кабанова И.В. Религиозная проблематика в романах Хилари Мантел о Томасе Кромвелле // *Философия и культура*. 2013. № 2 (32). С. 119–122.
11. Кабанова И.В. Английский исторический роман после историографической метафизики: Хилари Мантел // *Жанр. Стиль. Образ: актуальные вопросы современной филологии: межвузовский сборник статей*. Киров, 2014. С. 194–201.
12. Кабанова И.В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвелля в исторической прозе Хилари Мантел // *Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия: Филология. Журналистика*. 2013. Т. 13. № 1. С. 49–57.
13. Проскурнин Б.М. Историческая диалогия Хилари Мантел и «Память Жанра» // *Филологический класс*. 2016. № 2. С. 77–83.
14. Проскурнин Б.М. *Costumes and creation in the novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell* // *Мировая литература в контексте культуры*. Перм-

ский государственный национальный исследовательский университет. 2016. Вып. 5 (11). С. 85–99.

15. Kean D. Hilary Mantel says final Wolf Hall book likely to be delayed [Электронный ресурс] // The Guardian: сайт. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/05/hilary-mantel-says-final-wolf-hall-book-unlikely-to-come-out-in-2018-as-planned> (Дата обращения: 08.08.2018).

16. Watson L. Damian Lewis: We will not abuse Wolf Hall [Электронный ресурс] // The Telegraph: сайт. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/11164760/Damian-Lewis-We-will-not-abuse-Wolf-Hall.html> (Дата обращения: 13.11.2017).

17. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

18. Lazarus S. Hilary Mantel: BBC's Wolf Hall must learn from The Tudors' mistake [Электронный ресурс] // RadioTimes: сайт. URL: <https://www.radiotimes.com/news/2014-10-13/hilary-mantel-bbcs-wolf-hall-must-learn-from-the-tudors-mistakes/> (Дата обращения: 12.08.2017).

19. Мантел Х. Волчий зал. М.: АСТ: Астрель, 2011. 672 с.

20. Hitchens Ch. The Men Who made England: Hilary Mantel's Wolf Hall. Rev. of Wolf Hall, by Hilary Mantel. Arguably. Toronto: Signal; McClelland & Stewart, 2011. Pp. 146–151.

21. Мантел Х. Внести тела. М.: АСТ: Астрель, 2015. 478 с.

REFERENCES

1. Arutyunyan S.M. Ekranizatsiya literaturnyh proizvedeniy kak specificheskii tip vzaimodeystviya iskusstv: dis. ... kand. filoz. nauk [Adaptation for the Cinema of Literary Works as a Specific Type of Interaction for the Arts: Diss... Cand. Phil. Sci.]: 09.00.04. Moscow, 2003. 155 p.

2. Vartanov A.O. Chetvertyi rod literatury. Ekrannye iskusstva i literatura: zvukovoe kino [The Fourth Variety of Literature. The Cinematic Arts and Literature: Sound Films]. Moscow, 1994. pp. 50–71.

3. Shklovskiy V.B. Literatura i kinematograf [Literature and Cinematography]. Berlin: Rus. univer. izd-vo [Russian Universal Press], 1923. 59 p.

4. Arias R. Exoticising the Tudors: Hilary Mantel's Re—Appropriation of the Past in Wolf Hall and Bring Up the Bodies. Exoticizing the Past in Contemporary Neo—Historical Fiction, 2014. No. 11, pp. 115–118.

5. Kotkar S. Revisiting British history: a study of Hilary Mantel's Wolf Hall. Epitome: International Journal of Multidisciplinary Research, 2016. No. 4, pp. 42–45.

6. Baker T.R. Beneath every history, another history: History, Memory, and Nation in Hilary Mantel's *Wolf Hall* and *Bring up The Bodies*. Graduate program in English Literature. Calgary: Alberta, 2015. 352 p.

7. Jong S. The Translation of Cultural References in Historical Fiction: A Case Study of Hilary Mantel's *Wolf Hall*. Master thesis. Leiden University. The Netherlands, 2015. 239 p.

8. Alghamdi A. Hilary Mantel: Embodying Thomas Cromwell and Redefining Historical Fiction through 'Women's Writing'. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*. 2018. № 1, Vol. 2, pp.117–134.

9. Kuharenko V.A. Genrih VIII i ego dvor: Hilari Mantel, "Vol'f Holl". *Zapiski z romano-germans'koy filologiy* [Henry VIII and his court: Hilary Mantel, "Wolf Hall." Notes from Roman-German Philology]. 2011, No. 2 (27), pp. 116–124.

10. Kabanova I.V. Religioznaya problematika v romanah Hilari Mantel o Tomase Kromvele. *Filosofiya i kul'tura* [The religious problem range in the novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell. Philosophy and culture]. 2013. No. 2 (32), pp. 119–122.

11. Kabanova I.V. Anglijskiy istoricheskiy roman posle istoriograficheskoy metafiksii: Hilari Mantel [The English historical novel after historiographic metafiction]. *Zhanr. Stil'. Obraz: aktual'nye voprosy sovremennoy filologii: mezhvuzovskij sbornik statey* [Genre. Style. Image: Relevant Questions of Contemporary Philology: Inter-University Compilation of Articles]. Kirov, 2014. pp. 194–201.

12. Kabanova I.V. Otsenshchik riskov: obraz Tomasa Kromvelya v istoricheskoy proze Hilari Mantel [The evaluator of risks: the image of Thomas Cromwell in the historical prose of Hilary Mantel]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya Seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [News of the Saratov University. New Series. Series: Philology, Journalism]. 2013. Vol. 13, No. 1, pp. 49–57.

13. Proskurnin B.M. Istoricheskaya diligiya Hilari Mantel i "Pamyat' Zhanra" [The historical dilogy of Hilary Mantel and the "memory of the genre." *Filologicheskij klass*. 2016. No. 2, pp. 77–83.

14. Proskurnin B.M. Costumes and creation in the novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. Permskiy gosudarstvennyy natsional'nyy issledovatel'skiy universitet* [World Literature in the Context of Culture. The Perm State National University for Research]. 2016. Vol. 5 (11), pp. 85–99.

15. Kean D. Hilary Mantel says final *Wolf Hall* book likely to be delayed. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/05/hilary-mantel-says-final-wolf-hall-book-unlikely-to-come-out-in-2018-as-planned> (Access date: 08.08.2018).

16. Watson L. Damian Lewis: We will not abuse Wolf Hall. The Telegraph. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/11164760/Damian-Lewis-We-will-not-abuse-Wolf-Hall.html> (Access date: 13.11.2017).
17. Genette G. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on Poetics]. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovyh [Sabashnikovs' Press], 1998. 944 p.
18. Lazarus S. Hilary Mantel: BBC's Wolf Hall must learn from The Tudors' mistake. RadioTimes. URL: <https://www.radiotimes.com/news/2014-10-13/hilary-mantel-bbcs-wolf-hall-must-learn-from-the-tudors-mistakes/> (Access date: 12.08.2017).
19. Mantel H. *Volchiy zal* [Wolf Hall]. Moscow: AST: Astrel, 2011. 672 p.
20. Hitchens Ch. The Men Who made England: Hilary Mantel's Wolf Hall. Rev. of Wolf Hall, by Hilary Mantel. Arguably. Toronto: Signal; McClelland & Stewart, 2011. pp. 146–151.
21. Mantel H. *Vnesti tela* [Bring up the Bodies]. Moscow: AST: Astrel, 2015. 478 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

МАРИЯ АНДРЕЕВНА ДЕЗОРЦЕВА,
аспирант кафедры литературы
и методики обучения литературе,
Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет.
Челябинск, пр. Ленина, 69
ORCID: 0000-0002-0975-893X
e-mail dezortseva_m@bk.ru

ABOUT THE AUTHOR:

MARIA A. DEZORTSEVA,
Post-graduate Student at the Department
of Literature and Methodology of Teaching Literature
South Urals State
Humanitarian-Pedagogical University
69, Lenina st., Chelyabinsk, Russian Federation,
ORCID: 0000-0002-0975-893X
e-mail dezortseva_m@bk.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL
MEDIA**

УДК 75

ББК 85.103 (3) + 71.05

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-168-190

recieved 10.05.2018, accepted 21.12.2018

АННА ЕВГЕНЬЕВНА НИКИФОРОВА

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8661-0955

e-mail: anna_nikiforova@list.ru

ЭКРАННОСТЬ МАГИЧЕСКОГО ЗЕРКАЛА В ПОЭМЕ А. ТЕННИСОНА «ЛЕДИ ИЗ ШАЛОТТ» И ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Аннотация. В статье анализируются взаимосвязи экранной культуры с образами поэмы Альфреда Теннисона «Леди из Шалотт», а также иллюстрациями и картинами прерафаэлитов к поэме. Образ героини воплощает собой тотальную зависимость от магического «экрана», каким, по сути, является зеркало. Автор обращает внимание на то, что героиня-волшебница ведет себя как исключительно зависимая персона, пассивный воспринимающий индивид, типичный, скорее, для эпохи доминирования массмедиа. В финале умирающая героиня садится в лодку и «отправляет» себя в большой мир как послание, имеющее название-имя, начертанное на борту ладьи. В статье проанализированы иллюстрации и картины художников-прерафаэлитов Данте Габриэля Россетти, Джона Эверетта Миллеса, Уильяма Холмана Ханта, транслирующие эпизоды поэмы, в разной степени учитывающие образ зеркала. Большое внимание уделено Генри Пичу Робинсону, испытавшему влияние прерафаэлитов и создавшему постановочную фотографию «Леди из Шалотт», напоминающую кадр чёрно-белого фильма. Иллюстрации же и картины прерафаэлитов в чем-то гораздо более традиционны, нежели образы поэмы Теннисона. Образ зеркала в иллюстрациях отходит на второй план. Только на рисунках и полотнах Ханта мы можем хорошо рассмотреть этот магический предмет. А вот нити распустившегося го-

белена, опутавшие леди на картинах Ханта и Джона Уильяма Уотерхауза — наиболее удавшийся живописцам визуальный образ, связанный с поэмой. Иллюстрации, ставящие в центр женский образ и почти игнорирующие образ Ланселота, подчеркивают взаимосвязь предэкранных мотивов с темой женского самоутверждения и кризиса романтической маскулинности.

Ключевые слова: визуальная культура, предыстория медиа, экран, Теннисон, Леди из Шалотт, прерафаэлиты, зеркало, фотография, кино, телевидение, зависимость, гендер.

ANNA E. NIKIFOROVA

State Institute of Art Studies,

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8661-0955

e-mail: anna_nikiforova@list.ru

THE SCREEN EFFECT OF THE MAGIC MIRROR IN ALFRED LORD TENNYSON'S POEM "THE LADY OF SHALOTT" AND PRE-RAPHAELITE ILLUSTRATIONS

Annotation. The relation between screen culture and imagery in Alfred Lord Tennyson's poem "The Lady of Shalott" as well as in Pre-Raphaelite illustrations and paintings to the poem are analyzed in the article. The image of Lady depicts the total dependence on a magical "screen", which, in itself, is a mirror. The author draws attention to the fact that a fairy behaves like a dependent human being, a passive perceiving individual, more typical for the mass media era. The works by Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais and William Holman Hunt, which transmit the poem's episodes and consider to different extents the image of a mirror similar to a screen are studied. The author also analyzes Henry Peach Robinson's staged photography "The Lady of Shalott" which resembles closely a black-and-white film frame. The Pre-Raphaelite illustrations and paintings are in some ways more traditional than the images in Tennyson's poem. The image of the mirror fades into insignificance. Only in Hunt's drawings and paintings we can see this magic

object clearly. However, the threads of a tapestry wound around the Lady's body in the paintings by Hunt and John William Waterhouse present the most successful visual image associated with the poem. Illustrations with the predominance of female figures and disregard for Lancelot's image highlight the connection between the pre-screen motifs with the theme of female self-affirmation and crisis of romantic masculinity.

Keywords: visual culture, screen prehistory, Tennyson, the Lady of Shalott, the Pre-Raphaelites, mirror, photography, film, addiction, gender.

Элементы кинематографического видения существовали задолго до кинематографа и могут быть обнаружены в разных искусствах на протяжении тысячелетий. Напомним, что еще в 20-х–30-х гг. XX века С. Эйзенштейн — не только выдающийся режиссер, но и автор фундаментальных работ по теории кино — в своей педагогической и исследовательской деятельности уделял большое внимание изучению произведений литературы и живописи прошлого, находя в них признаки кинематографического (монтажного) мышления [1, с. 187]. Сложно перечислить имена авторов и названия произведений, которые упоминаются на страницах даже основных работ Эйзенштейна¹. «Положительно нужен “путеводитель кинематографиста” по классикам литературы», — замечает режиссер в статье “Пушкин и кино” (1939) [3, с. 311].

Идеи Эйзенштейна не потеряли актуальности и в последующие периоды развития искусствоведческой мысли. Так, В. Божович в книге «Традиции и взаимодействие искусств» (1987) рассматривает десятилетия, предшествующие созданию кинематографа, «как период внутриутробного развития кино, его постепенного вызревания в лоне старших искусств, которые со своей стороны подходили к рубежу резких структурных мутаций» [4, с. 5–6]. Он находит предчувствия нового

¹ Так, в его основных трудах «Монтаж (1938)» [1] и «Вертикальный монтаж» [2] наиболее подробно анализируются «Полтава» Пушкина [1, с. 178–185], «Горе от ума» Грибоедова [1, с. 185–187], «Милый друг» Мопассана [1, с. 164–165], поэзия Маяковского [1, с. 184, 187, 188], Есенина [2, с. 221–223], в статье «Пушкин и кино» — еще и проза Бальзака и Золя [3, с. 309–310]. Перечень художников охватывает европейских и отечественных авторов от эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Тинторетто, Эль Греко) до современности (Кандинский).

экранного искусства во французской литературе конца XIX – начала XX века: в романах Эмиля Золя, Гюстава Флобера, Марселя Пруста.

Не менее активны такие предчувствия в британском искусстве XIX века. Особенно явно проступают они в поэзии Альфреда Теннисона (1809–1892). Еще в 1951 году Г.М. МакЛюен в статье с показательным названием «Теннисон и живописная поэзия» отмечал, что возможности зрительного и звукового восприятия поэта сходны с возможностями кинематографического аппарата [5, р. 92]. Однако научные работы, сколько-нибудь подробно рассматривавшие бы сочинения Теннисона как часть литературной предыстории экранных искусств, до сих пор отсутствуют. Наиболее перспективной для осмысления творчества поэта как одного из литературных предвестий кинематографа и шире — экранных медиа представляется поэма «Леди из Шалотт».

Для современных исследователей поэма «Леди из Шалотт» (издание 1842 г.) представляет большой интерес, в частности, благодаря образу зеркала. Мотив зеркала и портрета — один из устойчивых в английской традиции, в частности, во всемирно известных произведениях Льюиса Кэрролла, Оскара Уайльда, Джоан Роулинг [6, р. 64]. В отечественной культурологии и искусствознании последнего десятилетия работы, изучавшие предысторию современной экранной культуры через классические литературные и драматургические образы, отсылающие к феномену зеркала и экрана, складываются в устойчивую тенденцию. Здесь особенно стоит отметить исследования Е. Дукова [7, с. 7–20], Е. Сальниковой [8, с. 129–134; 9, с. 30–58; 10, с. 80–158], О. Строевой [11, с. 724–734].

Кроме изучения текста поэмы в поле нашего зрения оказываются многочисленные к ней иллюстрации. «Леди из Шалотт» с момента своего появления вызывала интерес художников, прежде всего префаэлитов, что в свою очередь свидетельствует о тяготении поэзии Теннисона к визуальным искусствам, о предрасположенности к диалогу с ними. Активизация взаимосвязи литературы и живописи, отчасти и предопределившая возникновение кинематографа, вообще характерна для искусства XIX века и для его восприятия современни-

ками: большинство художников-прерафаэлитов сами занимались поэзией. Родство поэзии и живописи особенно отмечал Джон Рёскин, много сделавший для укрепления позиции прерафаэлитов [12, p. 132]. Сопоставление иллюстраций разных авторов с самой поэмой представляется целесообразным еще и как пример усложненного взаимодействия вербальных и визуальных образов, которое сегодня активно исследуется в гуманитарной науке, посвященной массмедиа [13].

Отдельные аспекты статьи затрагивают также гендерную проблематику и опираются на исследования, посвященные истории женского самоутверждения в Британии и вариациям этой темы в искусстве [6; 14, p. 55].

Таким образом, предмет статьи — образы поэмы «Леди из Шалотт», связанные с зеркалом и экраном, и их интерпретация в живописи, рисунках и фотографиях прерафаэлитов. Цель исследования — проанализировать формальные и содержательные особенности образа зеркала в поэме Теннисона и иллюстрациях к ней в контексте истории развития экранных искусств, а также в контексте формирования представлений о дистанционном взаимодействии индивидов и трансформациях роли женщины в социуме.

ПРЕДЭКРАННЫЕ ОБРАЗЫ ПОЭМЫ ТЕННИСОНА

Поэма Теннисона повествует о прекрасной женщине, обреченной в башне на острове Шалотт ткать гобелен, узор которого соответствует отражению реального мира в зеркале. Известно, что на леди падет проклятие, если она прекратит работу и подойдет к окну, чтобы взглянуть на Камелот. В отличие от ткачихи Арахны, которую Афина превращает в паука, или от принцессы из сказки Шарля Перро «Спящая красавица», проклятой одной из фей, причина и суть проклятия, которое становится преградой между героиней и реальным миром, не ясны. Оно уподобляется некоей объективной внеличной силе и воспринимается как имперсональная стихия, которую нельзя ассоциировать с каким-либо конкретным персонажем.

Леди покорно исполняет чужую волю неведомого происхождения, оставаясь до поры до времени равнодушной ко всему остальному. Но однажды, увидев в волшебном зеркале рыцаря Ланселота, она нарушает запрет, после чего зеркало трескается, и распускаются нити гобелена, бывшего столь долгое время средоточием ее жизни. Леди покидает башню и умирает в ладье на пути в Камелот, спев прощальную песню.

В раннем варианте поэмы (1832) умершая леди держит в руке письмо, объясняющее, что произошло. В поздней же версии поэмы о личности героини говорит лишь надпись на борту ладьи. Прекрасной мертвой женщине в лодке не нужно везти с собой какой-либо развернутый комментарий, какое-либо послание, она сама и есть послание большому миру, от которого была оторвана. Это радикально меняет позицию героини. Прежде она лишь послушно функционировала, оставаясь невидимой для людей за пределами своей башни. Она ткала гобелен, создавала отчужденное от себя изображение, руководствуясь другим, тоже, в свою очередь, отчужденным от внешнего мира изображением в зеркале. Как следует из текста поэмы, прежде никто никогда не видел леди. Только поселяне, выходявшие летом на рассвете жать овес, слышали ее песню, доносящуюся радостным эхом по реке до Камелота, куда устремляются представители всех сословий, и который, по мнению Э. Приттиджон, является «центром “реального” мира» [15, р. 223]. Теперь же героиня открывает себя разомкнутой реальности, делает центром всеобщего внимания, пусть и ценой собственной жизни.

В воспоминаниях об отце сын Теннисона Хэллам приводит интерпретацию поэмы, данную самим поэтом: «Зарождение любви к чему-то, к кому-то из обширного мира, из которого она долгое время была изолирована, выводит ее из мира теней в реальный мир» [16, р. 117]. Леди жертвует своей жизнью ради права на чувства, на любовь к мужчине. Пробудившаяся любовь и побуждает героиню оторвать взор от зеркала и устремиться в большой мир, тем самым активировав разрушительную магическую силу, вскоре отнимающую у героини жизнь.

Как можно заметить, зеркало несет в себе некоторую амбивалентность, поскольку оно отрывает леди от полноценной жизни в окружающем мире, но и показывает ей того, ради кого героиня нарушит запрет и отрешится от зеркала-экрана. Таким образом, зеркало и подавляет леди, и провоцирует на бунт. Впервые осознание того, что ее бесплодная жизнь, по сути, заточение, проходит в мире теней, возникает у героини тогда, когда она видит в волшебном зеркале двух влюбленных. Леди нарушает молчание, «*I'm half seek of shadows*» — произносит она в этот момент, что, если переводить буквально, означает: «я почти больна от теней», т.е. образов, продуцируемых волшебным зеркалом (рис. 1, стр. 145).

Подобно тому, как у Платона обитающие в пещере люди не видят ничего «кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры» [17, с. 267], леди из Шалотт не видит ничего, кроме зеркала. Восприятие мира происходит через движение теней. В сущности, зеркало формирует восприятие реальности, которое леди, в свою очередь, воспроизводит в создании гобелена. Дж. Чедвик рассматривает волшебное зеркало в поэме не только как символ разобщенности леди с внешним миром. Он подчеркивает, что леди не только исключена из социальной и сексуальной жизни, ей не знаком и ее собственный внутренний мир; она не видит и своего отражения в зеркале [18, р. 18].

Культурная полисемантическая зеркала уже становилась предметом анализа в указанных выше статьях [7; 11]. Если иметь в виду образ Нарцисса, о котором пишет О. Строева [11, с. 724–734], то леди из Шалотт — это анти-Нарцисс, живущая в жанре анти-селфи. Важна противоестественная отлученность героини от самосозерцания, а не только от внешнего мира за пределами башни. Ситуация насильственного антинарциссизма неминуемо ведет «к взрыву», к бунту героини, к разрушению искусственной дистанцированности и от своего «я», от большого мира. С точки зрения психологии, способность к визуальному самовосприятию и самоидентификации является уникальной способностью человека [19, р. 9]. Так что магическая жизненная среда

как бы долго противится тому, чтобы леди обрела зрелое человеческое самосознание. Уход от гобелена и зеркала стоит героине жизни.



Рисунок 1

Джон Уильям Уотерхауз. «Я больна от теней», — сказала Леди из Шалотт.
Холст, масло, 100,3x73,7 см., 1915 г.²

В контексте изучения экранной культуры важно отметить, что образ леди воплощает собой высокую зависимость от магического

² Источник изображения см.: URL: http://foxoutbox.ru/wp-content/uploads/2018/04/John_William_Waterhouse_01.jpg

«экрана», каким, по сути, является зеркало, если иметь в виду расширительное толкование экрана как «плоскости с отчуждаемым изображением» [9, с. 66–67]. Во второй половине XX века и в настоящий период реалии экранной зависимости, намеченные у Теннисона, укореняются в повседневной жизни, утрачивая высокий романтический ореол. Многочасовое бытие перед экраном или экранами — повседневный образ жизни современного человека. Ежедневно в социальных сетях моделируются параллельные реальности, дистанционно воспринимаемые реципиентами, привыкающими к бесконечному созерцанию того, чего «здесь нет».

В тексте жнецы называют леди из Шалотт волшебницей. Однако леди никак не реализует себя в качестве носительницы магических способностей. Напротив, героиня ведёт себя, скорее, как современный человек, испытывающий зависимость от медиасистемы. И только появление прекрасного рыцаря, являющегося в произведении Теннисона символом абсолютной ценности, ради которой стоит разрушить равновесие и обречь себя на смерть, заставляет леди пренебречь самосохранением и нарушить магические правила.

Пейзаж становится средством противопоставления мира теней, в котором живет леди, реальному миру с его беспрестанной чередой событий и жизнью природы. Образ плодородных полей ячменя и ржи контрастирует с образом удаленного ото всех, зачарованного мира героини [20, р. 73–74]. По мнению исследователя творчества А. Теннисона Артура Во, атмосфера поэмы немедленно изменяется, когда реализуется неведомое пророчество и волшебное зеркало разбивается: «Внезапно мы вместе с леди оказываемся на открытом воздухе возле реки, мы ощущаем дуновение ветра на наших лицах. Картинки уже не те, что мы видели в зеркале, они наполнены звуками живой, находящейся в движении природы» [21, р. 78]. Создавая поэтический «пейзаж», Теннисон проводит символическую параллель с состоянием героини. Так, осыпающиеся в порывах восточного ветра бледно-желтые леса, ропщущая в берегах река, словно предрекают гибель леди. В дальнейшем одним из визуальных клише кинематографа

станет монтаж видов природы, находящейся в определенном состоянии, с визуальными образами эмоциональных проявлений героев, что будет рождать ощущение параллелизма, соотнесенности жизни человека и природы.

Наполняя поэму высоко семантизированными образами, такими как зеркало, гобелен, лодка, остров, Теннисон создает произведение, устремленное в будущее культуры, в эпоху нарастающего присутствия визуальных образов и самих экранов в повседневной жизни, усиления опосредованности взаимодействия индивида с окружающим миром.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОЭМЕ ТЕННИСОНА

Интерес художников к поэмам Альфреда Теннисона был во многом обусловлен зримостью и эмоциональной наполненностью его образов. Мы рассмотрим иллюстрации прерафаэлитов к изданию поэм Теннисона Эдвардом Моксоном 1857 года, а также отдельные картины и рисунки художников на эту тему. Наша цель — понять, какой отклик получили рассмотренные нами образы Теннисона в изобразительном искусстве, и была ли визуально проинтерпретирована линия «предэкранности», заданная поэтом. В частности, остановимся на иллюстрации Данте Габриэля Россетти 1857 года, рисунке Джона Эверетта Миллеса «Леди из Шалотт» 1854 года, одноименной картине художника круга прерафаэлитов Артура Хьюза 1858 года. Также мы проанализируем рисунок 1850 года и иллюстрацию Уильяма Холмана Ханта 1857 года.

Неоднократной визуальной интерпретации подвергался финал поэмы Теннисона, когда, будучи уже умершей, но попавшей в поле зрения Ланселота, леди превращается из пассивного воспринимающего в главный объект визуального восприятия. Теперь Ланселот в окружении рыцарей и горожан, лордов и дам смотрит на леди и проносит свою фразу «У нее было красивое лицо». Возможно, что нарушить запрет леди решилась ради посмертного восхищения, обнародования своей красоты и имени. Свою смерть героиня использует

как продолжение опосредованного взаимодействия с миром, к которому ее приучило проклятие. Но на сей раз леди становится центром медийного пространства, своего рода художественным произведением, которым нельзя не любоваться.

Данте Габриэль Россетти проиллюстрировал момент, когда Ланселот в средневековом костюме в окружении переполненных страхом жителей Камелота склоняется над мертвой леди, лежащей в ладье. Художнику удалось достичь декоративного эффекта, заполнив небольшой рисунок фигурами и многочисленными предметами. Изобилие деталей обусловило уплощение пространства и отсутствие глубины, что придало рисунку сходство с гобеленом, на котором каждая фигура словно выткана или процарапана так, чтобы не оставить пустот. Вся воздушная среда заполнена застывшими в неестественных позах персонажами, замершими, как в стоп-кадре. При взгляде на иллюстрацию может показаться, что доминирование зеркальной-экранной реальности возвращается и подчиняет себе весь мир — проклятие продолжает действовать³ (рис. 2, стр. 149).

Как пишет Е. Хельзингер, в данном случае иллюстрация Россетти передает настроение и идею поэмы [23, р. 183], как бы показывая пролонгацию воздействия магического зеркала в окружающую среду и сообщение ей эффекта зависимости от неведомой силы. Эта сила управляет движением людей, подобно тому, как игрок может управлять движением фигур компьютерной игры и ставить их на «паузу».

Рисунок Джона Эверетта Миллеса, созданный в 1854 году и изображающий леди в уютной лодочке на фоне пейзажа, является прямой отсылкой к картине «Офелия», созданной в 1851 году. Запечатлевая обеих героинь в последние минуты их жизни, художник акцентирует внимание на самой смерти и представляет ее эстетизированно, как слияние с прекрасным водным пейзажем. Жизнь и смерть идут рука

³ Предощущения телереальности вообще рассыпаны в творчестве прерафаэлитов. Так, Брайан Доннелли, анализируя картину «Леди Лилит» Россетти, отмечает, что зеркало у художника вообще отражает пространства, которых не должно быть в поле обзора героини [22, р. 120], то есть опять же производит эффект теле-отображения.

об руку: на картине «Офелия» Миллес изображает цветущие анемоны вблизи поваленного дерева, нависшего над головой героини, а на рисунке — стаю молодых лебедей возле коряги и взрослого лебедя, подплывшего к лодочке леди. Таким образом, живая натура служит красивой «рамкой», делающей образ смерти прекрасным, мелодраматизирующей лицезрение мертвого тела [24]. В эпоху кино подобные внутрикадровые композиции мертвого в обрамлении или вблизи живого станут распространенным экранным приемом.



Рисунок 2

Иллюстрация к поэме А. Теннисона «Леди из Шалотт». Геравюра на дереве, выполненная фирмой Dalziel Brothers по рисунку Данте Габриэля Россетти, 9.5 x 8 см., 1857 г.⁴

⁴ Источник изображения см.: URL: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dgr/8.html>

Картина «Леди из Шалотт» (1858) Артура Хьюза, близкого кругу прерафаэлитов, иллюстрирует момент прибытия леди в Камелот. Прекрасные волосы и платье леди, свешивающиеся через борт лодки, неподалеку от которой плавают лебеди, становятся частью водной среды, как на картине «Офелия» Миллеса. Лицо девушки повернуто к зрителю, но ее уже не видящие глаза раскрыты, и их взгляд словно устремлен в вечность. На заднем фоне Хьюз изображает только жительниц Камелота, со страхом, сочувствием и, пожалуй, любопытством, смотрящих на леди. Данное произведение аналогично стоп-кадру костюмного исторического фильма или компьютерной игры со средневековым сеттингом.

Заметным произведением на мотивы поэмы Теннисона стала постановочная фотография Генри Пича Робинсона «Леди из Шалотт», созданная в 1861 году. Фотограф был знаком с прерафаэлитами и видел взаимосвязь между точным воспроизведением тщательно проработанных деталей на картинах художников и документальным фотоотображением. В особенности фотографа впечатлила «Офелия» Дж. Миллеса, от «чудесной красоты которой невозможно было устать». Фотограф сконцентрировался на первых двух строках строфы «А в предзакатной тишине // Цепь отвязала, и в челне // Вдаль заскользила вслед волне // Волшебница Шалотт» [25, с. 61–62]. Для создания своей фотографии Робинсон использовал два негатива. Сначала он сделал снимок модели, лежащей в плоскодонном ящике, малая глубина которого позволила сфотографировать ее в нужном ракурсе, на открытом воздухе в саду за домом в Лемингтоне, а затем сфотографировал подходящий участок реки загородом в Уорикшире. Замаскировав ненужные фрагменты на обоих негативах, напечатал их одновременно на одном листе бумаги [26, р. 135–136].

Фотограф, чья работа сегодня кажется весьма похожей на кадр черно-белого фильма, писал: «Я сделал барку, завил длинные волосы модели ... и сделал фон с плакучими ивами, снятыми во время дождя, для того чтобы они выглядели более тоскливо. Я думаю, мне удалось сделать фотографию очень прерафаэлитской. Очень таинственной,

очень неправдоподобной — я имею ввиду художественной» [27]. Иллюстрируя поэму, фотограф отступил от текста Теннисона, сделав на борту лодки надпись «Вы Леди из Шалотт» («Ye Ladye of Shalott»), что вызвало негодование критиков, полагавших, что «ни одна девушка, обезумевшая от подобного горя, не сделала бы подобную надпись». Критиков возмущало и то, что на фотографии изображена не лодка, а плоскодонный ялик, и то, что при взгляде на фотографию не возникает ощущения движения лодки по воде [24].



Рисунок 3

Генри Пич Робинсон. Леди из Шалотт.

Альбуминовая печать с двух негативов, 30.4 x 50.8 см., 1861 г.⁵

То есть, критики не рассматривали фотографию как самостоятельное произведение, в котором автор имеет право на выражение собственных эстетических принципов, как то было, в частности, в работах Уильяма Холмана Ханта. С другой стороны, зрителям хотелось большей иллюзии динамики в статичном изображении, что тоже говорит о стихийном движении к эпохе кино — не только художников, но и воспринимающей аудитории. Но самое существенное и на тот момент непривычное в работе Робинсона — сочетание отсылок к достоверной натуре и сложного моделирования композиции, что

⁵ Источник изображения см.: URL: <http://www.victorianweb.org/photos/robinson/2.html>

будет много позже определять принципы постановочного фотоискусства, кинематографа, в том числе цифрового, и даже компьютерной графики.

Леди из Шалотт является одним из ключевых образов в творчестве У. Ханта. Художник многократно обращался к моменту реализации проклятия. Первый рисунок к поэме художник создал в 1850 году. Он изобразил леди, опутанную нитями гобелена, стоящую спиной к большому зеркалу, в котором виден уезжающий Ланселот. Вокруг большого центрального зеркала художник разместил небольшие зеркала; в них, подобно кадрам из фильма, были представлены основные эпизоды поэмы. Тем самым художник сделал акцент на всеобъемлющем значении зеркала, которое, как явствует из иллюстрации, сохраняет визуальные образы недавнего прошлого, то есть проявляет более сложную магическую сущность, нежели в самой поэме. Этот факт, как правило, остается на периферии интересов исследователей, обсуждающих прежде всего гендерную тематику в интерпретации прерафаэлитов. Как отмечает Эл. Приттиджон, работа Ханта имеет прямое отношение к викторианским представлениям о женщине. Леди, пренебрегая своими обязанностями и отказавшаяся от пассивной роли, присущей женщине Викторианской эпохи, расплывается жизнью за единственный взгляд на Ланселота [15, р. 224]. Как нам представляется, весьма показательно, что осознание и утверждение героиней собственной привлекательности и сексуальности неотделимо от самопожертвования и происходит через ее взаимодействие с магическими экранами. Таким образом определяется чрезвычайно высокая ценность и вместе с тем затруднительность и опасность женского самоутверждения.

Работая над иллюстрацией 1857 года к изданию поэм Теннисона Эд. Моксоном, художник, взяв за основу раннюю композицию, создал совершенно новый образ, позднее воспроизведенный им и в станковой живописи. На первый план Хант поместил гигантскую фигуру леди с развевающимися волосами. Они сливаются с трещинами на зеркале, заключенным в окружность ткацкого станка. Героиня

пытается разорвать нити гобелена, опутавшие ее. Таким образом художнику хотелось как можно более достоверно передать ощущение неизбежной катастрофы, нарушившей привычный порядок в комнате и в жизни самой леди. Выход героини из мерной и покорной работы показан на данной иллюстрации гораздо более драматично, нежели он описан в самой поэме.

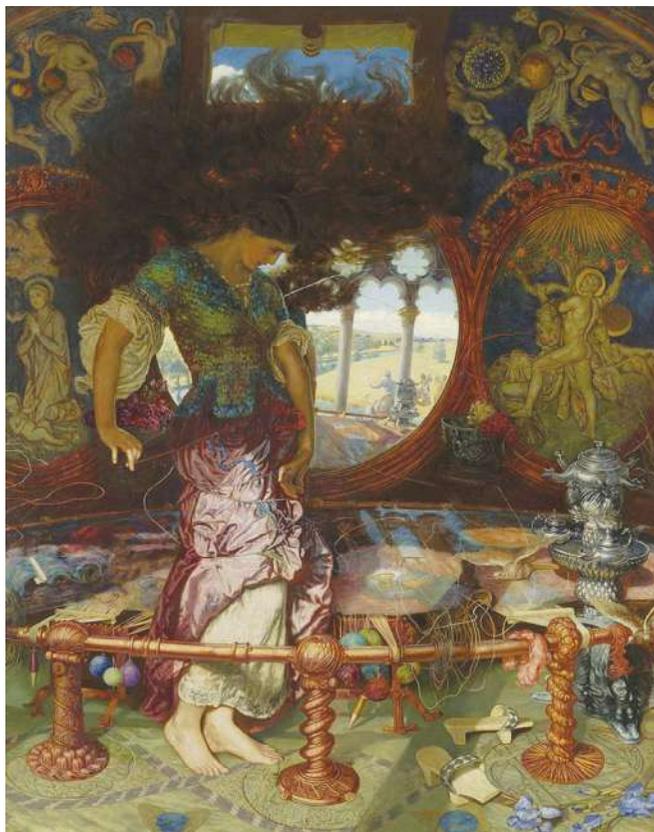


Рисунок 4

Уильям Холман Хант. Леди из Шалотт.
Холст, масло, 185 x 143, 7 см, 1886–1905 гг.⁶

⁶ Источник изображения см.: URL: https://it.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott#/media/File:Holman-Hunt,_William,_and_Hughes,_Edward_Robert_-_The_Lady_of_Shalott_-_1905.jpg

ВЫВОДЫ

Итак, в поэме Теннисона доминируют мотивы, предвосхитившие возникновение экранной культуры и развитие дистанционных способов взаимодействия. Зеркало-экран, по сути, предельно сложная, но и продлевающая существование героини, продвигает ее к новой стадии самосознания, самоутверждения. Тем самым реализуется сложная природа воздействия магического зеркала-экрана на человека. В поэме намечено движение к актуальному ныне мотиву неразрывной связи пользователя со своим экраном.

Иллюстрации же и картины прерафаэлитов в чем-то гораздо более традиционны, нежели образы поэмы Теннисона. Образ зеркала в иллюстрациях отходит на второй план. Только на полотнах Ханта мы можем хорошо рассмотреть этот магический предмет. А вот нити распустившегося гобелена, опутавшие леди на картинах Ханта и Джона Уильяма Уотерхауза, — наиболее удавшийся живописцам визуальный образ, связанный с темой дистанционного воздействия, подчинения человека зеркалом-экраном⁷. При визуализации произведения Теннисона оказывается, что именно нити способны зримо передать ощущение зависимости героини от зеркала и гобелена.

Резонно предположить, что художники с наибольшей силой прочувствовали именно тему зависимости прекрасной героини и интерпретировали ее как символ социально-психологической зависимости женщины, о которой все чаще задумывалось и искусство, и литература Англии середины XIX века.

Иллюстрации, ставящие в центр женский образ и почти игнорирующие образ Ланселота, актуализируют тему женского самоутверждения и как нельзя более остро воплощают «кризис романтической маскулинности» [14, р. 56], развивавшийся во второй половине XIX столетия.

⁷ В поэме образ нитей как таковых отсутствует. Но весьма показательно, что художники создают этот визуальный образ, во многом ассоциирующийся с нитями судьбы в античном понимании, тем более что прекращение тканья и есть первый шаг к смерти для леди из Шалотт. Она сама принимает роль Парки и обрывает нить своей судьбы.

В первую очередь художникам-прерафаэлитам интересен сам персонаж — изолированная, проклятая женщина. Они акцентируют свое внимание на моменте катастрофы и трагическом финале поэмы. В отличие от немногословности поэмы, художники стремятся к подробной проработке жизненной среды героини, даже в какой-то степени к кричащему жизнеподобию и в то же время — к эстетизации смерти. Кроме того, в живописи используются повышенно яркие краски, а в фотографии создается постановочное освещение, приводящее к эффекту стилизации, смоделированности целого. Это сообщает работам художников и фотографов эффекты цифрового стоп-кадра, иллюзионистской киноматерии или даже экранной «картинки» на паузе видеоигры. Картины прерафаэлитов хочется назвать праэкранами, показывающими различные моменты процесса гибели культового персонажа викторианской эпохи при попытке разорвать свои пути. Можно сказать, что художники и фотографы были увлечены атмосферой поэмы и при визуализации ее сцен почувствовали общую направленность данного литературного произведения, утверждающего иррациональную и полную противоречий взаимосвязь зеркала-гобелена-экрана с жизненным процессом и развитием самосознания женщины, взаимосвязи дистанцированного восприятия мира — с возможностью самосохранения и одновременно с неминуемостью бунта и гибели.

Завершая наше исследование, считаем полезным обратить внимание на то, что образы поэмы Теннисона и некоторые иллюстрации к ней продолжают рождать новые художественные произведения, своего рода «иллюстрации иллюстраций». Так, клип к поэме «Леди из Шалотт», положенной на музыку канадской певицей Лориной Маккеннитт и включенной в альбом «The visit» 1991 года, последовательно отображает эпизоды поэмы Теннисона и имеет прямое отношение к картинам Уотерхауза. Маккеннитт, разрабатывая видеоряд клипа, вплоть до мельчайших деталей копирует наряды, убранство комнаты, гобелен и ладью, а актриса Виктория Ригби транслирует позы и жесты леди из Шалотт с картин Уотерхауза, ко-

торые выглядят как «кадры» искусственно остановленного жизнеподобного зрелища. Сюжет, владевший воображением Тенниссона и увлекавший прерафаэлитов во второй половине XIX века, продолжает свою жизнь в современной экранной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 156–189.

2. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 189–259.

3. Эйзенштейн С.М. Пушкин и кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 307–315.

4. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. М: Наука, 1987. 320 с.

5. McLuhan H.M. Tennyson and Picturesque Poetry // *Essays in Literary Criticism Quarterly*. 1951. Vol. 1, Is. 3, p. 262–282.

6. Alban G.M.E. *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction: Petrifying, Maternal and Redemptive*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 299 p.

7. Дуков Е.В. Загадки экранов // *Наука телевидения*. 2016. № 12.2. С. 7–20.

8. Сальникова Е.В. Иллюзионизм и иллюзионисты начала XVII в. как предисловие к технической визуальной культуре конца XIX–XX вв. // *Знание. Понимание. Умение*. 2011. № 4. С. 129–134.

9. Сальникова Е.В. К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера // *Наука телевидения*. 2016. № 12.2. С. 30–58.

10. Сальникова Е.В. К предыстории волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссеи» // *Наука телевидения*. 2018. № 14.1. С. 80–158.

11. Строева О.В. Эволюция образа Нарцисса от архаики до эпохи «селфи» // *Культура и цивилизация*. 2017. Т. 7. № 4а. С. 724–734.

12. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX в. М.: Наука, 1986. 316 с.

13. Spyrou E. *Semantic Multimedia Analysis and Processing* / Spyrou E., Iakovidis D., Mylonas Ph. London; New York: CRC Press, 2017. 555 p.

14. Budge G. *The Hallucination of the Real Pre-Raphaelite Vision as a Crisis of Romantic Masculinity* // *Pre-Raphaelite Masculinity in Art and Literature* / Yeates A., Trowbridge S. London; New York: Routledge, 2014. Pp. 55–80.

15. Pettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2000. 304 p.

16. Tennyson H. Alfred Lord Tennyson: A memoir by his son. London: Macmillan, 1897. Vol. 1. 516 p.
17. Платон Государство; Законы; Политик. М.: Мысль, 1998. 798 с.
18. Chadwick J. A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's "The Lady of Shalott" // *Victorian Poetry*. 1886. № 1. Pp. 13–30.
19. Fisher S. Development and Structure of the Body Image. New York; London: Psychology Press. 2014. Vol. 1.
20. Pitt V. Tennyson laureate. Reprint. Toronto: University of Toronto press, 1969. XI, 292 p.
21. Waugh A. Alfred Lord Tennyson: A Study of his Life and work by Arthur Waugh with numerous illustrations. London: William Heinemann, 1894. 268 p.
22. Donnelly B. Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet. Santa Barbara: Ashgate Publishing Ltd, 2015. 198 p.
23. Helsing E.K. Poetry and the Pre-Raphaelite arts: Dante Gabriel Rossetti and William Morris. New Haven: Yale University Press, 2008. 352 p.
24. Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott": The Lady in her Boat [Электронный ресурс] // *The Victorian Web—literature, history, and culture in the age of Victoria*: сайт. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html> (Дата обращения: 15.10.2015).
25. Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения. М.: Текст, 2007. 400 с.
26. Harker M.F. Henry Peach Robinson: The Grammar of Art // Weaver M. *British photography in the nineteenth century: The fine art tradition*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1989. Pp. 133–140.
27. Composite Photography in Victorian Times [Электронный ресурс] // *Art History Unstuffed*: сайт. URL: <http://arthistoryunstuffed.com/composite-photography-in-victorian-times> (Дата обращения: 19.05.2017).

REFERENCES

1. Eisenstein S.M. *Montazh [Montage] (1938)*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 156–189.
2. Eisenstein S.M. *Vertikal'nyy montazh [Vertical Montage]*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 189–259.
3. Eisenstein S.M. *Pushkin i kino [Pushkin and the Cinema]*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 307–315.

4. Bozhovich V.I. Traditsii i vzaimodeystvie iskusstv: Frantsiya, konets XIX–nachalo XX veka [Traditions and the Interaction of the Arts: France, Late 19th–Early 20th Century]. Moscow: Nauka [Science], 1987. 320 p.

5. McLuhan H.M. Tennyson and Picturesque Poetry. *Essays in Literary Criticism Quarterly*. 1951. Vol. 1, Is. 3, pp. 262–282.

6. Alban G.M.E. *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction: Petrifying, Maternal and Redemptive*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 299 p.

7. Dukov E.V. Zagadki ekranov [The Riddles of the Screen]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2016. No. 12.2, pp. 7–20.

8. Sal'nikova E.V. Illyuzionizm i illyuzionisty nachala XVII v. kak predislovie k tekhnicheskoy vizual'noy kul'ture kontsa XIX–XX vv. [Illusionism and the illusionists of the early 17th century as an introduction to the technical visual culture of the late 19th and the 20th Centuries] *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Ability]*. 2011. No. 4, pp. 129–134.

9. Sal'nikova E.V. K predystorii vnutriekrannoy mizanstseny komp'yutera [Towards the prehistory of the intra-screen mise-en-scene of the computer]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2016. No. 12.2, pp. 30–58.

10. Sal'nikova E.V. K predystorii volshebstva ekranov. Motivy "Iliady" i "Odisei" [Toward the prehistory of the magic of screens. Motives from the "Iliad" and the "Odyssey"]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2018. № 14.1, pp. 80–158.

11. Stroeva O.V. Evolyutsiya obraza Nartsissa ot arhaiki do epohi "selfi" [The evolution of the image of Narcissus from archaic times to the epoch of the "selfie"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*. 2017. Vol. 7, Is. 4a, pp. 724–734.

12. Anikin G.V. Estetika Dzhona Ryoskina i angliyskaya literatura XIX v. [The Aesthetics of John Ruskin and 19th Century English Literature] Moscow: Nauka [Science], 1986. 316 p.

13. Spyrou E. *Semantic Multimedia Analysis and Processing*. Spyrou E., Iakovidis D., Mylonas Ph. London; New York: CRC Press, 2017. 555 p.

14. Budge G. *The Hallucination of the Real Pre-Raphaelite Vision as a Crisis of Romantic Masculinity. Pre-Raphaelite Masculinity in Art and Literature*. Yeates A., Trowbridge S. London; New York: Routledge, 2014. Pp. 55–80.

15. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2000. 304 p.

16. Tennyson H. *Alfred Lord Tennyson: A memoir by his son*. London: Macmillan, 1897. Vol. 1. 516 p.

17. Platon [Plato]. Gosudarstvo; Zakony; Politik [The State. The Laws. The Politician]. Moscow: Mysl' [The Thought], 1998. 798 p.
18. Chadwick J. A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's "The Lady of Shalott". *Victorian Poetry*. 1886. Vol. 1, pp. 13–30.
19. Fisher S. Development and Structure of the Body Image. New York; London: Psychology Press. 2014. Vol. 1.
20. Pitt V. Tennyson laureate. Reprint. Toronto: University of Toronto press, 1969. XI, 292 p.
21. Waugh A. Alfred Lord Tennyson: A Study of his Life and work by Arthur Waugh with numerous illustrations. London: William Heinemann, 1894. 268 p.
22. Donnelly B. Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet. Santa Barbara: Ashgate Publishing Ltd, 2015. 198 p.
23. Helsing E.K. Poetry and the Pre-Raphaelite arts: Dante Gabriel Rossetti and William Morris. New Haven: Yale University Press, 2008. 352 p.
24. Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott": The Lady in her Boat. *The Victorian Web—literature, history, and culture in the age of Victoria*. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html> (Access date: 15.10.2015).
25. Tennyson A. Volshebniitsa Shalott i drugie stihotvoreniya [The Lady of Shalott and other Poems]. Moscow: Tekst [Text], 2007. 400 p.
26. Harker M.F. Henry Peach Robinson: The Grammar of Art. Weaver M. *British photography in the nineteenth century: The fine art tradition*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1989. Pp. 133–140.
27. Composite Photography in Victorian Times. *Art History Unstuffed*. URL: <http://arthistoryunstuffed.com/composite-photography-in-victorian-times> (Access date: 19.05.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

АННА ЕВГЕНЬЕВНА НИКИФОРОВА,
Соискатель ученой степени кандидата культурологии
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
Москва, Козицкий пер., д. 5.
ORCID: 0000-0002-8661-0955
e-mail: anna_nikiforova@list.ru

ABOUT THE AUTHOR:

ANNA E. NIKIFOROVA,
Post-graduate Student for the Academic Degree
of PhD in Culture Studies
at the Sector of Artistic Issues of the Mass Media,
State Institute for Art Studies,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5.
ORCID: 0000-0002-8661-0955
e-mail: anna_nikiforova@list.ru

**МЕДИА-
ОБРАЗОВАНИЕ**

**THE MEDIA
EDUCATION**

UDC 37 + 654.1

LBC 74.03 (3) + 32.884

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-192-226

received 30.09.2018, accepted 21.12.2018

MARINA V. NEVSKAYA

The Russian State Social University

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-7134-2126

e-mail: NevskayaMV@rgsu.net

SCHOOLS OF THE AIR IN AUSTRALIA: THE MODERN DISTANT LEARNING PROTOTYPE

Abstract. In the first half of the twentieth century, characterized by the development of remote and sparsely populated areas, the governments of Canada, the USSR and Australia tested various educational models for the local population. Thus, the article is devoted to an analysis of the history and different types of schoolchildren's education. Negative consequences are revealed in the early experience of boarding schools education, where upon the prerequisites for the introduction of the radio training system (which is still in demand today) and its development are analyzed. The author of the article, who was involved in the development of the social infrastructure in the regions of the Extreme North of Russia, shows the importance of a portable pedal radio with simplified input and receipt of information invented at that time. This invention made it possible to create an effective aviation medical infrastructure in remote areas of Australia, the development of which, in turn, led to the implementation of a revolutionary educational project—distance education of children in the School of the Air. The use of the latest technologies and techniques at each stage of development has ensured the high productivity and relevance of both those most important social services.

Keywords: distance learning, pedal radio, mantle of security, Royal Flying Doctor Service, School of the Air.

Over the past 10 years there have been major changes in educational models and conceptual approaches to learning. These are massive open online courses (MOOCs), blended learning (combining online tuition with the traditional form of auditorium education), “flipped classroom” model (inversion of a typical learning process, in which students watch video lessons as homework and perform practical tasks in the classroom under supervision of the teacher), and the STEM model (science, technology, engineering, mathematics), which have been transformed into the STEAM model (science, technology, engineering, art, mathematics). A modern vision of development prospects with the introduction of new technologies and approaches in education is annually published by the international expert group The New Media Consortium. One of the latest NMC Horizon Reports (2018) defines the following key trends that necessitate a search for new technological solutions, such as growing attention to measuring educational outcomes, redesigning learning spaces, spreading open educational resources, developing new interdisciplinary models, promoting culture of innovations, cross-departmental and cross-sectoral collaboration [see: 1].

Given the increasing popularity of such training at all educational levels (primary, secondary, higher, postgraduate, doctoral) and the relative novelty of this topic, it is necessary to consider one of the prototypes of the modern model of distance education.

As we know from school history and geography courses, in the 1930s, Canada, the USSR, and Australia intensified their efforts to study and develop their vast remoted regions. One of the main problems was the creation of an appropriate efficient infrastructure (including transport and communications), which had to be addressed urgently. This was important not only for economic growth, but also for development of human resources. Radio has become the main means of communication in remote corners of the Australian Outback, unpopulated areas of Canada, as well as the Far North of the Soviet Union.

Realizing the need for affordable education for both indigenous peoples and migrant workforce, the governments of these countries faced the choice of the optimal school model. In Canada, for many years these

were mostly homework or so-called “consolidated schools” away from home. Home schooling, as a rule, did not provide quality and diversity and did not allow pupils, with rare exceptions, to move to the levels of secondary vocational or higher education. Nevertheless, it gave children the opportunity to actively participate in the family economy, to master basic literacy and to learn the rudimentary foundations of certain subjects in their usual living conditions [see: 2].

However, even this limited educational model did not fit with nomadic tribes and ethnic groups, as well as families of shift workers. Their children were sent to boarding schools, which provided training in accordance with the state educational standard, taught schoolchildren to use civilizational achievements, and also contributed to their socialization. However, boarding schools were criticized for discriminating against indigenous people and forcibly imposing a new way of life, completely alien to many of them. Parents also complained that, staying away from their families, children lost the skills necessary for running family trades and successfully practicing traditional crafts, and acquired bad habits from the point of view of parents that could not be maintained in their usual environment.

In the Soviet Union, home schooling was not encouraged, and a boarding school model was chosen as the basic one. For children of the peoples of the Far North, education in boarding schools was compulsory, and since their parents actively opposed it, the children were forcibly taken and brought to the boarding school by the police. There were frequent cases of children’s abduction from boarding schools by their parents. This led to many dramatic clashes and psychological trauma in children.

Thus, the boarding school system for children of the Far North peoples and tribes planted a whole range of social, psychological, genetic, medical, communicative, cultural problems, systemic solution for which was postponed for decades.

From 1991 to 2011, the author of this article repeatedly visited Yakutia, Tyva, the Far East and Chukotka and participated in the evaluation of educational models developed for the indigenous peoples of these regions, and communicated directly with people who have gone through the boarding school system. It was during this period that the state

developed Federal Target Program “Children of the North”, which has not lost any of its relevance. In the feasibility study for the development of the Federal Target Program (FTP), it is said that “the extra-familial socialization of a significant part of children and adolescents presents a particular problem. The system of boarding schools in the conditions of the North leads not only to the loss of children’s connections with the family, but also to the loss of their national traditions, knowledge of their people’s culture, their way of life” [3].

Much scientific research in the spheres of history, culture and medicine has been conducted under the auspice of this FTP. E. Lyarskaya notes that “all indigenous peoples of the North had their own systems of socialization for children, which, according to a number of features (teaching methods, attitudes toward children, etc.), were fundamentally different from the formal education and training system that existed in European schools” [4, p. 3]. However, the Ministry of Education chose boarding schools as the basic educational model, which resulted in this type of education becoming universal and compulsory from the second half of 1950 for children of indigenous nationalities, regardless of the will of the parents. At the same time, the system operated so intensively that it removed all children from their families for long periods of time (9 months a year for 8–10 years). Lyarskaya explains that schoolchildren in boarding schools “had to wear unusual clothes, switch to a different type of food, most adults talked to children during their studies in Russian. In some periods of time, children were forbidden to communicate in their native language even among themselves” [4, p. 3].

S. Kondratovich in a study on the state of health of students in such schools, noted that being apart from their families and changing their traditional food for mixed or «European” one, suffered psychological stress, which ultimately affected the «indicators of the health of Aboriginal children of the Far North” [5, p. 10]. N. Semenova, whose research was supported by government grants under the aforementioned Federal Target Program, directly links violent changes in the traditional way of life of the indigenous peoples of the North with a decrease in their resilience, which manifested itself in a “high mortality rate due to unnatural causes

—injuries, poisoning, accidents, murders and suicide” [6, p. 40–41]. These indicators significantly exceeded the national average.

Such a situation with the education in the sparsely populated areas of Siberia and the North turned out to be quite lasting. Boarding schools used old approaches or their elements, which proved to be inefficient or even harmful for children. This was largely due to extreme digital backwardness of areas, financial and technical impossibility to ensure stable communication there, lack of uninterrupted power supply and developed infrastructure. The possibilities of using radio for educational purposes were implemented in a limited way, the sources of which lie in the sphere of propaganda and dissemination of popular science knowledge. The famous researcher of the history of radio A.A. Scherel notes that “in 1928 the University of Workers and Peasants was established by radio. At first it consisted of three faculties (general education, anti-religious and cooperative), and then two more appeared—pedagogical and agricultural ... the mass character of primary educational work on the radio was combined with a differentiated account of the requirements of the audience. ...

The radio university gave certain knowledge of the Russian language, mathematics and social science, knowledge and skills in administrative business, information on the trade union movement and professional work” [7, p. 89]. Despite the fact that Soviet broadcasting was famous for its scientific and educational programs for all categories of listeners, it did not become the main educational tool in remote areas of the country. In this regard, it is interesting to consider the extremely successful experience of the educational model applied in sparsely populated Australian regions.

In the 1930s, a fundamentally new form of education began to emerge in Australia—one of the prototypes of distance learning. It was named the School of the Air and was originally created on the basis of the Flying Doctor Royal Service. To understand the need for such an institution and assess the value of this innovation, one needs to know some background to the issue. According to the Canadian expert in the field of educational innovations G. Veletsianos, “what makes technologies and practices emerging are not specific technologies or practices, but

the environments in which particular technologies or practices operate. This definition recognizes that learning, teaching and scholarship are sociocultural phenomena situated in specific contexts and influenced by the cultures in which they take place” [8, p. 112].

Even now, in 2018, the average population density in Australia is 3.22 people per square kilometer, and in the least densely populated areas, for example, in the Northern Territory—0,2 people per square kilometer. Until the 1940s, 90% of the population lived in large cities in the southeast of the continent [see: 9]. The only reliable communication was provided by the telegraph, and radio frequencies were open only to military and emergency services. This opportunity was not available everywhere, and most people had to travel long distances for radio or telephone contacts with services or authorities. The opportunity to consult a doctor, especially in an emergency, was practically absent: the nearest doctor was often several thousand kilometers away.

In the early twentieth century, the Presbyterian minister John Flynn, who served in sparsely populated territories and traveled a lot, got very much involved in the efforts to solve this problem. Beginning in 1912, he began to develop the Christian mission, under which doctors worked. Nevertheless, the problem of accessibility and, most importantly, communication with doctors, even for consultation, was not yet resolved. However, it was thanks to J. Flynn that revolutionary infrastructure changes were made in Australia in the fields of communication, health care, and education [see more about it: 10; 11].¹

Firstly, in 1918, he organized a fundraiser for the rental of a light aircraft starting the first flights of a doctor by several so-called “stations”—large livestock farms, where, apart from the owners’ family, hired helpers lived with their families and other personnel, including seasonal workers (for example, shearers). These were single flights, very expensive, but quite successful.

Secondly, concerned about the problem of communication that could replace telegraph, John Flynn found funds to finance the experiments of

¹ Flying Doctor Royal Service site [12] contains information on his input in the development of this infrastructure.

the Australian engineer-inventor Alfred Traeger with radio transceivers, which combined the receiver and transmitter and used Morse code. Flynn rightly believed that the distribution of transceivers to all remote stations would make medical consultations possible and reduce the number of flights needed for emergency care and the evacuation of seriously ill patients. One of the main obstacles to this was the almost complete lack of electricity supply in most parts of the continent. In 1926, Traeger developed, and Flynn tested the first transceiver, which was powered by a compact generator with a range of 150 miles. Its operation required two people—one to start the generator, the other to send and receive messages. By the end of 1927, Traeger perfected his invention, which was called «pedal radio.» The operator used feet to pedal a portable dynamo, so the hands were free to type a message that was converted to a Morse signal and decoded by the receiving party. These two innovative ideas formed the basis of the most significant infrastructural changes on the continent in the twentieth century [see: 13; 14].



The photo from the archives of the National Library of Australia.
Alfred Traeger demonstrates pedal radio operation²

² URL of the source: <https://blogs.adelaide.edu.au/arts/2016/05/02/7-may-2016-the-pedal-radio-man> (12.12.2018).

In 1928, John Flynn received funding for a pilot project called Aviation Medical Service [see: 14; 15]. This was the mantle of security he had dreamt of. The project was designed for one year. An aircraft was leased and equipped for it on a permanent basis, a pilot and a general doctor were hired, and over 100 sets of pedal radios were purchased and distributed in Queensland. Stations and settlements were supplied with standardized first-aid kits with numbered packages of drugs, and in consultation the doctor could issue prescription by mentioning the appropriate number. This type of radio immediately became very popular on farms, stations, in missions and aboriginal settlements. Pedal radio not only provided much needed support in remote and sparsely populated areas, but also provided an opportunity for socialization for families and neighbors scattered over a vast territory. To do this, outside the normal radio exchange hours, a so-called “galah hour” was provided (after the name of the local bird, which was distinguished by constant loud chirping), during which free conversations were allowed between settlements and stations where transceivers were installed. Pedal radio took away sense of isolation from civilization and became an important factor in the further development of the territories. Alfred Traeger continued his painstaking work on improving it, which in the late 1930s led to the possibility of using a pedal radio with voice messaging, greatly simplifying and expanding the possibilities of its use.

Using this type of communication, medical aviation was developed and improved, and in the postwar years was transformed into the world’s first full-scale aeromedical service with the support of Qantas Airlines. It was named the Flying Doctor Royal Service with the Operations Center in Alice Springs, the third largest city in the Northern territories [see: 12]. It was there, thanks to the pedal radio, where the revolution in education began, when on June 8, 1951 the first lesson at the School on the Air was broadcast. Until that time, children of primary and secondary school age were studying either in boarding schools, thousands of kilometers from their relatives, or were home schooled. At large stations all the children were tutored by the most competent woman from the members of the families living there, at the largest stations, the accountant performed the

functions of a tutor. In the 1940s, the owners of a large station could hire a professional to accelerate the preparation of children for boarding school. As a rule, public schools sent test materials by the postal service to the families for semi-annual mid-term control without obligation to provide results to the educational organizations.



The photo from the archives of the National Library of Australia.
Pedal radio with voice messaging³

The School on the Air has become an innovative project in distance education. For the first time in history, children of school age from remote regions of the country had the opportunity to study on a schedule, communicating with the teacher and other students by the radio. From the very first days, a clear curriculum was designed, as well as a methodology for conducting studies. A group lesson began every day at an appointed time when students were to be near the transceiver. Even then, for children with special needs, individual lessons were provided for. After the lesson, students continued to study and do their homework under the supervision of an adult, older child, or home tutor [see in detail: 16].

³ URL of the source: <https://www.yakhnov.ru/pedal-powered-transceiver> (21.12.2018).



The School of the Air lesson in 1951⁴

Completed homework was sent to the School of the Air by mail or by the Flying Doctor Royal Service planes. The same services delivered radio equipment, textbooks, laboratory kits and research materials.

The development of the School of the Air was proceeding rapidly and qualitatively changed the educational landscape of the entire continent. Developing initially on the basis of the “Flying Doctor” Royal Service Transport Hubs, the School of the Air began to create its own operational hubs, quickly introducing all the technical and methodological innovations. Already in the 1960s, distance learning was supplemented by annual student gatherings. At the same time, regular detours and overflights of the stations were made by teachers with the aim of getting acquainted with the students, detailing their educational needs and providing methodological assistance to parents and local tutors. In addition to the educational function, pedal radio continued to play an important role for the socialization of children from remote areas. For the first time in their lives they were provided with an opportunity to

⁴ URL of the source: <https://www.flickr.com/photos/queenslandstatearchives/27441094991> (13.12.2018).

meet peers other than from a limited number of residents of a station or family members. To understand the scale of the Outback distances let's consider the example of the School of the Air Mount Isa hub. They annually teach approximately 200 children, located on a territory that is difficult to reach during the rainy seasons, equal in size to the area of France (800,000 square kilometers). The School of the Air Alice Springs annually trains about 120 children who live in an area of 1.3 million square kilometers [see: 17].



A pupil is joining the class using satellite telephone. Photo by Darryl Cooper⁵

By 2005, pedal radio as an educational medium was replaced almost everywhere by telephone communications, and as Internet technologies spread in remote areas, most hubs and radio stations of the School of the Air switched to the type of communications in question. Nevertheless, the format of classes remained the same, only the meetings of students, due to the development of transport infrastructure, are held nowadays 3–4 times a year. As noted by M. Simonson and D.J. Seepersaud, leading

⁵ URL of the source: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/04/21/Australia-school-of-the-air.jpg?width=620&quality=45&auto=format&fit=max&dpr=2&s=b74ca50b8af5e38d6cb25cc26d5fd875>. [14.12.2018.]

experts in the field of distance education, “increasingly, the popular press and the educational literature talk about distance education...as virtual education that happens in a virtual school. Most definitions of distance education do not imply anything virtual or potential, or pseudo. Rather, distance education is as real and actual as education can be” [18, p. 16]. Research conducted over the past 60 years by the Department of Education of Australia convincingly proves that the educational results of the School of the Air pupils are not only not lower, but often higher than similar results obtained by traditional schools’ pupils. This is largely due to the fact that pupils of the School of the Air master the educational material in the most comfortable environment, at an individual educational pace, taking into account personal cognitive characteristics, with the continuous use of the most advanced communication technologies.

It should also be emphasized that during the entire existence of the School of the Air, the formation of programs and the development of teaching methods were conducted on a serious scientific basis. Long before the introduction of relevant terminology into our everyday life, special attention was paid to evaluation tools and educational results. Analyzing the experience of the School of the Air, one cannot fail to see almost complete coincidences with modern approaches, summarized in the monograph of the leading specialist in the field of measurement in distance education A. *Catalano*. These include “greater variety and authenticity in the design of assessments; improved learner engagement, for example through interactive formative assessments with adaptive feedback; choice in timing and location of assessments; capture of wider skills and attributes not easily assessed by other means, for example through simulations, e-portfolios and interactive games; efficient submission, marking, moderation and data storage processes; consistent accurate results with opportunities to combine human and computer marking; increased opportunities for learners to act on feedback, for example by reflection in e-portfolios; innovative approaches based around use of creative media and online peer and self-assessment” [19, p. 24].

In one form or another, these approaches are present in the models of distance education implemented in various countries of the world; however, it was the School of the Air that, during its evolution, managed to incorporate and adapt all the above-mentioned characteristics to its specificity.

Based on the researched material, the author can conclude that both national Australian services, the Flying Doctor Royal Service and the School of the Air, which started as local projects and owed their popularity to the invention of pedal radio, are actively working and continue to evolve. Thanks to their efforts, the Australian government has recognized the need to invest in communications infrastructure. Since 2006, more than 30,000 schoolchildren have entered a new era in online education. Residents of remote areas have access to real-time streaming video, high-resolution graphics, full-duplex audio, two-way data exchange, and application sharing. This was made possible through the use of two-way and unidirectional satellite technologies by broadband Internet service providers. The main satellite in Sydney is connected with training studios in 6 large School of the Air hubs and with all the centers of the Flying Doctor Royal Service. The history of these two infrastructures, the most important for the development of any remote, inaccessible and sparsely populated areas of the world (namely, these areas are often the most promising basis for the development of the mining industries), in our view, is very instructive and can serve as an effective model applicable in various countries, including Russia. It can be indicative that the project, which began with the enthusiasm and vision of the Christian missionary, engineer-inventor and wealthy entrepreneurs who believed in them, quickly received government support, including financial support at all levels. The foresight of the Australian government has ensured the long-term viability of these services, their undoubted need and influence on the development of the Australian society and national economy. At the same time, the state provides all the conditions for their further development, annually increasing budget expenditures on expanding the coverage of digitalization of territories and qualitative improvement

of communication channels with them. The success story of the Flying Doctor Royal Service and School of the Air is a convincing evidence that innovative technologies adapted to the conditions of life and calibrated in accordance with real needs can provide productive results and stable development in key social areas⁶.

In general, the study of international practices of distance learning, learning via the Internet, e-learning, digital learning, as well as personal experience gained through the development of the northern regions of Russia, allowed the author of this article to determine its fundamentally important elements that are required to be present:

1) The teaching is carried out and regulated by educational institutions.

2) The term “distance” refers to geographic and / or temporal distance between students, as well as between students and teachers.

3) The interactivity of learning is extremely important; students are connected with each other and with the teacher.

4) Psychological comfort of learning process, as well as a properly structured program and accessibility help overcome intellectual, cultural, and social differences between students.

5) The efficiency and sustainability of the intermediary service (postal service, radio, Internet, e-mail, etc.), as well as its ease of use, are extremely important.

6) The interchange among students with learning experience through various resources, including those created by the students themselves (audio, video, storytelling, books), also plays an extraordinarily important role.

Given the growing demand for distance education, the author finds it useful to develop relevant programs based on the above components, which will certainly increase their effectiveness.

⁶ The site of the first School of the Air in Alice Springs [see: 20] contains a lot of information about its history, while National Geographic [see: 21] and the New South Wales Department of Education [see: 22] in their video films talk about the current Schools of the Air operation.

REFERENCES

1. 2018 NMC Horizon Report Educause. URL: <https://library.educause.edu/resources/2018/8/2018-nmc-horizon-report> (Access date: 13.12.2018).
2. Gaffield C. History of Education in Canada The Canadian encyclopedia. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/history-of-education> (Access date: 12.12.2018).
3. Ukaz Prezidenta RF № 1696 ot 18.08.1994 "O Prezidentskoj programme 'Deti Rossii'" Zakon prost!: Pravovaya konsul'tatsionnaya sluzhba. URL: <http://www.zakonprost.ru/content/base/part/366902> (Access date: 12.12.2018).
4. Lyarskaya E.V. Severnye internaty i transformatsiya traditsionnoj kul'tury (na primere nentsev Yamala): avtoreferat dis. ... kandidata istoricheskikh nauk: 07.00.07 [The northern residential care facilities and transformation of traditional culture (by the example of the Nenets People of the Yamal): Thesis for Dis. ... Cand. Hist. Sci.: 07.00.07 / Muzej antropologii i etnografii im. Petra Velikogo [The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography]. St. Petersburg, 2003. 24 p.
5. Kondratovich S.V. Gigienicheskaya otsenka immunnogo i tiroidnogo statusa detey korennyh narodnostey Kraynego Severa (na primere Yamalo-Nenetskogo avtonomnogo okruga): dis. ... kandidata meditsinskih nauk: 14.00.07 [The hygienic evaluation of the immune and thyroid status of children of the indigenous peoples of the Far North (by the example of the Yamal-Nenets Autonomous District: Dis. ... Cand. Med. Sci.). Moscow, 2002 Meditsinskie dissertatsii (Medical Dissertations). URL: <http://medical-diss.com/medicina/gigienicheskaya-otsenka-immunnogo-i-tiroidnogo-statusa-detey-korennyh-narodnostey-kraynego-severa-na-primere-yamalo-nene> (Access date: 12.12.2018).
6. Semyonova N.B. Prichiny suitsidal'nogo povedeniya u korennyh narodov Sibiri: smena traditsionnogo obraza zhizni [The causes of suicidal behavior among the indigenous peoples of Siberia: the change of the traditional way of life] Suitsidologiya [Suicidology]. 2017. No. 4 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-suitsidalnogo-povedeniya-u-korennyh-narodov-sibiri-smena-traditsionnogo-obraza-zhizni> (Access date: 12.12.2018).
7. Sherel' A.A. Audiokul'tura XX veka. Istoriya, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu: ocherki [20th Century Audio Culture. History, Aesthetic Laws, Peculiarities of Influence on the Auditorium: Essays]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2004. 574 p.
8. Veletsianos G. Emergence and Innovation in Digital Learning: Foundations and Applications (Issues in Distance Education). Edmonton: UBC Press, 2016. 324 p.

9. Australia Population 2018 World Population Review. URL: <http://worldpopulationreview.com/countries/australia-population> (Access date: 13.12.2018).

10. Reverend John Flynn and the Australian Inland Mission: Fact sheet 159 National Archives of Australia. URL: <http://www.naa.gov.au/collection/fact-sheets/fs159.aspx> (Access date: 12.12.2018).

11. Bucknall G. Flynn, John (1880–1951) Australian Dictionary of Biography, 1981. Vol. 8 (MUP). URL: <http://adb.anu.edu.au/biography/flynn-john-6200/text10655> (Access date: 12.12.2018).

12. John Flynn Biography The Royal Flying Doctor Service: sajt. URL: <https://www.flyingdoctor.org.au/about-the-rfids/history/john-flynn-bio> (Access date: 12.12.2018).

13. Pedal Radio—Invented by Alfred Traeger Edubilla.com: Global Education Needz. URL: <http://www.edubilla.com/invention/pedal-radio> (Access date: 13.12.2018).

14. The story of the Flying Doctor Radio. Alfred Herman Traeger and his transceivers South Australian Medical Heritage Society Inc: Website for the Virtual Museum. URL: <https://www.samhs.org.au/Virtual%20Museum/hospital-andother-orgs/rfids-wireless/flying-doctor-radio.htm> (Access date: 13.12.2018).

15. Hanlon M. The Pedal Radio New Atlas. 2006. June 10th. URL: <https://newatlas.com/go/5714/> (Access date: 11.10.2018).

16. Green N. Everyday life in distance education: One family's home schooling experience Distance Education. 2006. Vol. 27 (1), pp. 27–44.

17. King M. Australia's School of the Air The Guardian. 2007. 1 Aug. URL: <https://www.theguardian.com/world/2007/aug/01/australia-schools> (Access date: 11.12.2018).

18. Simonson M., Seepersaud D.J. Distance Education. Information Age Publishing, 2018. 256 p.

19. Catalano A.J. Measurements in Distance Education. Routledge, 2018. 174 p.

20. Alice Springs. School of the Air Alice Springs: sajt. URL: <https://www.assoa.nt.edu.au/> (Access date: 10.12.2018).

21. What is the School of the Air? National Geographic. URL: <https://www.nationalgeographic.com.au/videos/aussie-icons/what-is-the-school-of-the-air-4390.aspx> (Access date: 12.12.2018).

22. School of the Air NSW Department of Education—Learning Systems. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsCTkRcVK1Y> (Access date: 14.12.2018).

ABOUT THE AUTHOR:

MARINA V. NEVSKAYA

Rector's Adviser

The Russian State Social University

4, Wilhelm Pieck st., Moscow, 129226, Russia

ORCID: 0000-0002-7134-2126

e-mail: NevskayaMV@rgsu.net

УДК 37 + 654.1

ББК 74.03 (3) + 32.884

МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА НЕВСКАЯ

Российский государственный социальный университет

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-7134-2126

e-mail: NevskayaMV@rgsu.net

АВСТРАЛИЙСКИЕ ШКОЛЫ ПО РАДИО: К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Аннотация. В связи с тем, что в первой половине XX века, характеризовавшейся развитием неосвоенных малонаселенных территорий, правительства Канады, СССР и Австралии опробовали различные образовательные модели для местного населения, статья посвящена анализу их истории и разных типов обучения школьников. В раннем опыте интернатского образования раскрываются негативные последствия, в более зрелом, основанном на внедрении системы радиообучения (имеющей востребованность и по сей день), анализируются предпосылки ее создания и развития. Автор статьи, причастный к развитию социальной инфраструктуры районов Крайнего Севера России, показывает значение изобретенного в то время портативного педального радио с упрощенным вводом и получением информации. Это радио сделало возможным создание эффективной авиамедицинской инфраструктуры в отдаленных районах Австралии, развитие которой, в свою очередь, привело к осуществлению революционного образовательного проекта — дистанционного обучения детей в Школе по Радио. Использование новейших технологий и методик на каждом этапе развития обеспечило высокую продуктивность и актуальность обеих важнейших социальных служб.

Ключевые слова: дистанционное образование, педальное радио, мантия безопасности, Королевская служба «Летающий доктор», Школа по Радио.

В образовательных моделях и концептуальных подходах к обучению за последние 10 лет произошли серьезные перемены. Это и массовые открытые образовательные курсы, и смешанное обучение (совмещение обучения он-лайн с традиционной формой аудиторного обучения), и модель «перевернутой классной комнаты» (инверсия типичной организации обучения, при которой в качестве домашнего задания учащиеся смотрят видеуроки по теории, а в классе с учителем выполняют практические задания), и модель STEM (наука, технологии, инженерия, математика), которые трансформировались в модель STEAM (наука, технологии, инженерия, искусства, математика). Современное видение перспективы развития с внедрением новых технологий и подходов в образовании ежегодно публикует международная экспертная группа «The New Media Consortium». В одном из последних отчетов NMC Horizon Report¹ (2018) в качестве ключевых трендов, которые вызывают необходимость поисков новых технологических решений, отмечены растущее внимание к измерению образовательных результатов, перепланировка образовательных пространств, распространение открытых образовательных ресурсов, возникновение новых форм междисциплинарных моделей, продвижение культуры инноваций, межведомственное и межотраслевое сотрудничество [см.: 1].

Учитывая возрастающую популярность подобного обучения на всех образовательных уровнях (начальное, среднее, высшее, аспирантура, докторантура) и относительную неисследованность этой темы, необходимо рассмотреть один из прототипов современной модели дистанционного образования.

Как известно еще из школьных курсов истории и географии, в 1930-х годах Канада, СССР и Австралия активизировали усилия по изучению и развитию своих огромных неосвоенных регионов. Од-

¹ NMC Horizon Report — самая авторитетная экспертная институция, которая почти 15 лет каждый год публикует прогноз по новым горизонтам в образовании (сейчас уже по три прогноза в год — по среднему, среднему профессиональному и высшему) со всеми новыми трендами и прогнозными сроками их реализации. Аналога в мире нет, только по очень узким отраслям и проблемам, но в небольшой степени.

ной из главных явилась проблема создания соответствующей эффективной инфраструктуры (включая транспорт и связь), которую надо было решать безотлагательно. Это было важно не только для экономического роста, но и для развития человеческих ресурсов. Радио стало основным средством коммуникации в отдаленных уголках австралийской глубинки, незаселенных районах Канады, а также на Крайнем Севере Советского Союза.

Осознавая необходимость доступного образования как для коренных народов, так и для переселенцев, правительства этих стран оказались перед выбором оптимальной школьной модели. В Канаде в течение многих лет это были в основном домашние занятия или так называемые «консолидированные школы» вдали от дома. Домашнее школьное образование, как правило, не отличалось качеством и разнообразием и не позволяло, за редкими исключениями, перейти на уровни среднего профессионального или высшего образования. Тем не менее оно давало детям возможность активно участвовать в семейном хозяйстве, освоить базовую грамотность и изучить, по крайней мере, рудиментарные основы некоторых предметов в привычных условиях [см.: 2].

Однако даже эта ограниченная модель не подходила кочевым племенам и народностям, а также семьям вахтовиков. Их детей направляли в школы-интернаты, которые обеспечивали обучение в соответствии с государственным образовательным стандартом, учили пользоваться цивилизационными достижениями, а также способствовали социализации школьников. Тем не менее школы-интернаты подвергались критике за дискриминацию представителей коренных народностей среди сверстников и насильственное навязывание нового образа жизни, совершенно чуждого многим из них. Родители также жаловались, что, оставаясь вдали от своих семей, дети теряли навыки, необходимые для ведения семейного хозяйства и успешного занятия традиционными промыслами, и приобретали вредные, с точки зрения родителей, привычки, которые невозможно было подерживать в их среде обитания.

В Советском Союзе домашнее обучение не поощрялось, и в качестве базовой была выбрана интернатская модель обучения. Для детей народностей Крайнего Севера обучение в интернатах было обязательным, и, поскольку их родители активно выступали против этого, детей забирали и доставляли в интернат милиция. Нередки были случаи похищения родителями детей из интернатов. Это вело к множеству драматических столкновений и психологическим травмам у детей.

Таким образом, в системе интернатского обучения детей народностей Крайнего Севера *во всей остроте встал целый комплекс проблем — социальных, психологических, генетических, медицинских, коммуникативных, культурологических, системное решение которых было отложено на десятилетия.*

В период с 1991 по 2011 годы автор этих строк многократно бывал в Якутии, Тыве, на Дальнем Востоке и Чукотке, где принимал участие в оценке образовательных моделей, разработанных для коренных народностей этих регионов, и непосредственно общался с людьми, прошедшими систему интернатов. Именно в этот период была разработана и не потеряла своей актуальности федеральная целевая программа «Дети Севера». В обосновании разработки Федеральной целевой программы (ФЦП) сказано, что «особую проблему представляет преимущественно внесемейная социализация значительной части детей и подростков. Система интернатов в условия Севера приводит не только к потере связей детей с семьей, но и к утрате ими национальных традиций, знания культуры своего народа, его образа жизни» [3].

В рамках выполнения этой программы появилось много научных исследований как культурно-исторического, так и медицинского характера. *Е. Лярская* отмечает, что «у всех коренных народов Севера имелись собственные системы социализации детей, которые по ряду признаков (методов обучения, отношения к ребенку и т.д.) принципиально отличались от формальной системы образования и воспитания, существовавшей в европейских школах» [4, с. 3]. Одна-

ко Министерство просвещения в качестве базовой образовательной модели выбрало школу-интернат, вследствие чего обучение в ней со второй половины 1950 годов для детей коренных национальностей, независимо от воли родителей, стало всеобщим и обязательным. При этом система действовала настолько интенсивно, что изымала всех детей из семей на долгие сроки (по 9 месяцев в году в течение 8–10 лет). *Лярская* пишет, что школьникам в интернатах «приходилось носить непривычную одежду, переходить на иной тип питания, большинство взрослых разговаривало с детьми во время обучения по-русски. В некоторые периоды времени детям запрещалось общаться на родном языке и между собой» [4, с. 3].

С. Кондратович в исследовании, посвященном состоянию здоровья учащихся в таких школах, отмечала, что они, находясь в отрыве от семьи, смене традиционного питания смешанным или «европейским», испытывали психологический стресс, что, в конечном счете, сказывалось на «индикаторных показателях здоровья детей аборигенов Крайнего Севера» [5, с. 10]. *Н. Семенова*, чьи исследования были поддержаны правительственными грантами в рамках вышеупомянутой ФЦП, напрямую связывает насильственные перемены в традиционном жизненном укладе коренных народов Севера со снижением их жизнестойкости, что проявилось «в высоком уровне смертности от неестественных причин — травм, отравлений, несчастных случаев, убийств и самоубийств» [6, с. 40–41]. Эти показатели существенно превысили средние показатели по стране.

Такая ситуация с образованием в малонаселенных районах Сибири и Севера оказалась весьма устойчивой. В школах-интернатах существовали доказавшие свою неэффективность и даже вред старые подходы или их элементы. Во многом это было связано с крайней цифровой отсталостью районов, финансовой и технической невозможностью обеспечить в них стабильную связь, отсутствием бесперебойного энергопитания и развитой инфраструктуры. Возможности использования радио в образовательных целях были реализованы в ограниченном варианте, истоки которого лежат в

сфере пропаганды и распространения научно-популярных знаний. Известный исследователь истории радио А. Шерель отмечает, что «в 1928 году был создан Рабоче-крестьянский университет по радио. Сначала он состоял из трех факультетов (общеобразовательного, антирелигиозного и кооперативного), а затем возникло еще два — педагогический и сельскохозяйственный.... массовость общеобразовательной работы по радио сочеталась с дифференцированным учетом требований аудитории [7, с. 89]. Данный радиоуниверситет давал определенную базу знаний «по русскому языку, математике и обществоведению, знания и умения по административно-хозяйственному делу, сведения по профессиональному движению и профессиональной работе» [там же]. Несмотря на то, что советское радиовещание славилось своими научно-образовательными программами для всех категорий слушателей, основным образовательным инструментом в отдаленных районах страны оно не стало. В этой связи интересно рассмотреть крайне успешный опыт образовательной модели малонаселенных австралийских регионов.

В Австралии в 1930-е годы начала складываться *принципиально новая форма обучения — один из прототипов дистанционного обучения*. Он был назван Школой по Радио и первоначально создан на базе Королевской службы «Летающий доктор». Чтобы понять необходимость возникновения подобного учреждения и оценить значение этого нововведения, нужно знать некоторую предысторию вопроса. Как утверждает канадский специалист в области инноваций в образовании Дж. Велетсианос, «то, что создает технологии и практики, — это не конкретные технологии или практики, а среда, в которой работают определенные технологии или методы. Подобная позиция позволяет признать, что обучение, преподавание и ученость являются социокультурными явлениями, находящимися в конкретных контекстах и под влиянием культур, в которых они развиваются» [8, с. 112].

Даже сейчас, в 2018 году, средняя плотность населения в Австралии составляет 3,22 человека на квадратный километр, а в наименее густонаселенных районах, например, в Северной Террито-

рии — 0,2 человека на квадратный километр. До 1940-х годов 90% населения проживало в крупных городах на юго-востоке континента [см.: 9]. Единственным надежным средством связи был телеграф, а радиочастоты были открыты только для военных и для чрезвычайных ситуаций. Эта возможность была доступна далеко не везде, и большинству людей приходилось путешествовать на большие расстояния для радио- или телефонных контактов со службами или органами власти. Возможность обратиться к врачу, особенно в экстренной ситуации, фактически отсутствовала: ближайший нередко находился за несколько тысяч километров.

Этой проблемой в начале XX века стал заниматься священник Джон Флинн, который работал в малонаселенных территориях и много путешествовал. Начиная с 1912 года, он стал развивать христианскую миссию, при которой работали врачи. Тем не менее проблема доступности и самое главное — связи с врачами, хотя бы и для консультации, еще не была решена. Однако именно благодаря Флинну, в Австралии были осуществлены революционные инфраструктурные изменения в сферах коммуникации, здравоохранения и образования [подробнее об этом см.: 10; 11]². Во-первых, в 1918 году он организовал сбор средств на аренду легкомоторного самолета для первого облета врачом нескольких так называемых «станций» — крупных скотоводческих хозяйств, где, кроме семьи владельцев, проживали наемные помощники с семьями и прочий персонал, включая сезонных рабочих (например, стригалей). Это были единичные полеты, которые являлись очень дорогими, но вполне успешными.

Во-вторых, Флинн, будучи озабочен проблемой связи, способной заменить телеграфную, нашел средства для финансирования экспериментов австралийского инженера-изобретателя Альфреда Трэгера с радио трансиверами, объединявшими приемник и передатчик и использовавшими азбуку Морзе. Флинн справедливо полагал, что распространение трансиверов по всем отдаленным станциям сде-

² На сайте Королевской службы «Летающий доктор» [12] можно ознакомиться с информацией о его вкладе в становлении рассматриваемой инфраструктуры.

лает возможными врачевные консультации и сократит количество полетов до необходимых для оказания неотложной помощи и эвакуации тяжелобольных пациентов. Одним из основных препятствий к этому было практически полное отсутствие электроснабжения на большей части континента. В 1926 году Трэгер разработал, а Флинн опробовал первый трансивер, работавший от компактного генератора с радиусом действия 150 миль. Для его действия требовалось два человека — один для запуска генератора, другой для отправки и получения сообщений. Уже к концу 1927 года Трэгер усовершенствовал свое изобретение, которое было названо «*педальное радио*». Ногами оператор крутил педали портативной динамо-машины, а руками набирал сообщение, которое преобразовывалось в сигнал Морзе и декодировалось принимавшей стороной. Эти две инновационные идеи легли в основу самых существенных инфраструктурных преобразований на континенте в XX веке [см. об этом: 13; 14].



Фотография из архива Национальной библиотеки Австралии.
Альфред Трэгер демонстрирует работу педального радио³

³ Оригинальное изображение см.: URL: <https://blogs.adelaide.edu.au/arts/2016/05/02/7-may-2016-the-pedal-radio-man>. [Дата обращения: 12.12.2018.]

В 1928 году Флинн получил финансирование для реализации пробного проекта, названного «Авиационная медицинская служба» [см. об этом: 14; 15]. Этот проект был той Мантией безопасности, о которой он мечтал, и был рассчитан на один год. Для него на постоянной основе был арендован и оснащен самолет, наняты пилот и врач широкого профиля, закуплено более 100 комплектов педального радио, которые были розданы в штате Квинсленд. Станции и поселения были снабжены стандартизированными аптечками с пронумерованными упаковками лекарств, и на консультации врач мог назвать нужный номер и сделать назначение. Этот вид радио сразу же стал очень популярным на фермах, станциях, в миссиях и поселениях аборигенов. Педальное радио не только обеспечивало поддержку жизнедеятельности в удаленных и малонаселенных районах, но и давало возможность социализации для семей и соседей, разбросанных по огромной территории. Для этого за рамками часов обычного радиобмена был предусмотрен так называемый «час галах» (по названию местной птицы, отличавшейся постоянным громким чириканьем), во время которого между поселениями и станциями, где были установлены трансиверы, разрешались свободные разговоры. Педальное радио лишило людей, проживавших в отдаленных районах, чувства изолированности и оторванности от цивилизации и стало важным фактором дальнейшего развития территорий. Альфред Трэгер продолжал кропотливую работу над его совершенствованием, что привело в конце 1930-х годов к возможности использования педального радио с голосовой передачей сообщений, существенно упростив и расширив возможности его применения.

Используя этот вид коммуникации, развивалась и совершенствовалась медицинская авиация, которая в послевоенные годы была преобразована в первую в мире полномасштабную авиамедицинскую службу при поддержке авиакомпании Квантас и получила название Королевская служба «Летающий доктор» с операционным центром в Алис-Спрингс, третьем по величине городом Северной территории [см.: 12].



Фотография из архива Национальной библиотеки Австралии.
Педальное радио с голосовой функцией⁴

Именно там, благодаря педальному радио, началась революция в сфере образования, когда 8 июня 1951 года состоялся первый урок в Школе по Радио. До этого времени дети младшего и среднего школьного возраста обучались либо в интернатах за тысячи километров от своих родных, либо находились на домашнем обучении. На крупных станциях со всеми детьми занималась наиболее грамотная женщина из членов проживавших там семей, на самых крупных станциях функции тьютора выполнял счетовод. В 1940-е годы хозяева крупной станции могли нанять тьютора для ускоренной подготовки детей к обучению в интернате. Как правило, государственные школы направляли в семьи тестовые материалы полугодового рубежного контроля почтовой службой без обязательного предоставления результатов в образовательные организации.

Школа по Радио стала новаторским проектом в дистанционном образовании. Впервые в истории дети школьного возраста из отдаленных регионов страны получили возможность учиться по распи-

⁴ URL: <https://www.yakhnov.ru/pedal-powered-transceiver>. [Дата обращения: 11.12.2018.]

санию, общаясь с учителем и другими учениками по радио. С самых первых дней был продуман четкий kurikulum, а также методология ведения занятий. Групповой урок начинался каждый день в условленное время, когда ученики должны были находиться у трансивера. Уже тогда для детей с особенными потребностями предусматривались индивидуальные занятия. После урока учащиеся продолжали заниматься и выполнять домашнее задание под присмотром кого-то из взрослых, детей старшего возраста либо домашнего тьютора [подробнее об этом см.: 16].



Урок в Школе по Радио, 1951 год⁵

Выполненные домашние задания отправлялись в Школу по Радио почтой, либо самолетами Королевской службы «Летающий доктор». Эти же сервисы доставляли радиооборудование, учебники, лабораторные наборы и исследовательские материалы.

Развитие Школы по Радио шло быстрыми темпами и качественно изменило образовательный ландшафт всего континента. Функционируя первоначально на базе транспортных узлов Королевской службы «Летающий доктор», Школа по Радио начала создавать свои

⁵ URL: <https://www.flickr.com/photos/queenslandstatearchives/27441094991>. [Дата обращения: 13.12.2018.]

собственные операционные центры (хабы), оперативно внедряя все технические и методологические коммуникационные новшества. Уже в 1960-е годы дистанционное обучение было дополнено ежегодными слетами учеников. В то же время становятся регулярными объезды и облеты станции учителями с целью более близкого знакомства с учениками, подробного выяснения их образовательных потребностей и оказания методической помощи родителям и местным тьюторам. Помимо образовательной функции, педальное радио продолжало играть важную роль в социализации детей из отдаленных районов, так как впервые в их жизни давало возможность познакомиться со сверстниками не из ограниченного числа жителей той или иной станции или членов семьи. Для представления протяженности расстояний приведем пример хаба Школы по Радио Маунт Иса. В год там обучается примерно 200 детей, проживающих на труднодоступной в дождливый сезон территории, равной по масштабам площади Франции (800 000 квадратных километров). Школа по Радио Алис-Спрингз обучает около 120 детей в год, которые живут на территории площадью 1,3 миллиона квадратных километров [см.: 17].

К 2005 году педальное радио как образовательный медиум было почти везде заменено на телефонные средства связи, а по мере распространения Интернет-технологий в отдаленных районах большинство хабов и станций Школы по Радио перешли на рассматриваемый вид коммуникаций. Тем не менее формат занятий остался прежним, только слеты учеников, благодаря развитию транспортной инфраструктуры, проводятся 3–4 раза в год. Как было отмечено ведущими специалистами в области дистанционного образования М. Симонсоном и Д. Сиперсод, «все чаще популярная пресса и учебная литература говорят о дистанционном обучении ... как о виртуальном образовании, которое происходит в виртуальной школе. Большинство определений дистанционного образования не подразумевают ничего виртуального или потенциального, или псевдо. Напротив, дистанционное образование является таким же реальным и актуальным, как и традиционное образование» [18, с.

16]. Исследования, проводимые на протяжении уже более 60 лет Департаментом образования Австралии, доказывают, что образовательные результаты учеников Школы по Радио не только не ниже, но часто оказываются выше аналогичных результатов, полученных учениками традиционных школ. Это во многом связано с тем, что ученики Школы по Радио осваивают учебный материал в максимально комфортной для них среде, в индивидуальном образовательном темпе с учетом личных когнитивных характеристик, с непрерывным использованием самых передовых коммуникационных технологий.



Школьник присоединяется к уроку с помощью спутникового телефона.
Фото Деррила Купера⁶

Необходимо также подчеркнуть, что за все время существования Школы по Радио формирование программ и разработка методик преподавания велись на серьезной научной базе. Задолго до введения в наш обиход соответствующей терминологии особое внимание уделялось оценочным средствам и образовательным результатам. Анализируя опыт Школы по Радио, нельзя не увидеть практически

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/04/21/Australia-school-of-the-air.jpg?width=620&quality=45&auto=format&fit=max&dpr=2&s=b74ca50b8af5e38d6cb25cc26d5fd875>. [Дата обращения: 14.12.2018.]

полных совпадений с современными подходами, обобщенными в монографии ведущего специалиста в области измерений в дистанционном образовании Эми Каталано. К ним относятся «разнообразие и аутентичность при разработке оценок; бóльшая вовлеченность учащегося в процесс интерактивных формативных оценок с адаптивной обратной связью; оценка навыков и компетенций, которые нелегко оценить традиционными способами, например, посредством симуляций, электронных портфолио и интерактивных игр; эффективные процессы представления, маркировки и модерации оценок; точные результаты, достигаемые при сочетании человеческой и компьютерной оценки; расширение возможностей обратной связи для учащихся, например, путем отражения в электронных портфолио; инновационные подходы, основанные на использовании творческих компонентов средств коммуникации и онлайн-анализа» [19, с. 24]. В той или иной форме эти подходы присутствуют в моделях дистанционного образования, реализуемых в различных странах мира, однако именно Школа по Радио в процессе своей эволюции сумела вобрать в себя и адаптировать к своей специфике все вышеупомянутые характеристики.

На основании проведенного исследования мы можем сделать вывод о том, что обе национальные австралийские службы, Королевская служба «Летающий доктор» и Школа по Радио, начинавшиеся как локальные проекты и обязанные своим распространением изобретению педального радио, активно работают и продолжают развиваться. Благодаря их усилиям австралийское правительство признало необходимость инвестирования в инфраструктуру связи. С 2006 года более 30000 школьников вступили в новую эру в онлайн-образовании. Жители отдаленных территорий имеют доступ к потоковым видео в реальном времени, графике высокого разрешения, полнодуплексному аудио, двустороннему обмену данными и возможностям совместного использования приложений. Это стало возможным благодаря использованию двухсторонних и однонаправленных спутниковых технологий для предоставления услуг широкополосного интернет-

провайдера. Основной спутник в Сиднее связан с учебными студиями в 6 крупных хабах Школы по Радио и со всеми центрами Королевской службы «Летающий доктор». История двух этих инфраструктур, важнейших для развития любых отдаленных, труднодоступных и малонаселенных районов мира (а именно эти районы чаще всего являются перспективной базой развития добывающих отраслей), с нашей точки зрения, очень поучительна и может служить эффективной моделью, применимой в различных странах, в том числе и в России. Для нас может быть показательным, что проект, начинавшийся на энтузиазме и подвижничестве христианского миссионера, инженера-изобретателя и поверивших в них состоятельных предпринимателей, быстро получил государственную, в том числе и финансовую поддержку на всех уровнях. Дальновидность правительства Австралии обеспечила многолетнюю жизнеспособность этих служб, их несомненную нужность и влияние на развитие австралийского общества и национальной экономики. При этом государство обеспечивает все условия для дальнейшего здесь прогресса, ежегодно увеличивая расходы бюджета на расширение охвата цифровизации территорий и качественное улучшение каналов связи с ними.

История успеха Школы по Радио и Королевской службы «Летающий доктор» является убедительным свидетельством того, что инновационные технологии, адаптированные к условиям жизнедеятельности и откалиброванные в соответствии с реальными потребностями, могут обеспечивать продуктивные результаты и стабильное развитие в важнейших социальных сферах⁷.

В целом анализ зарубежной практики обучения с применением дистанционных технологий, обучения через интернет, заочного обучения, электронного, обучения «диджитал», а также собственный опыт, полученный благодаря деятельности по освоению северных

⁷ На сайте первой Школы по Радио в Элис Спрингс [см.: 20] размещено достаточно много сведений об истории возникновения этой институции, тогда как журнал «National Geographic» [см.: 21] и Управление образования Штата Новый Южный Уэльс [см.: 22] в своих видеофильмах рассказывают о том, как работают Школы по Радио в настоящее время.

районов России, позволили автору данной статьи определить принципиально важные элементы, которые обязаны быть в рассмотренном типе обучения:

1) Образование осуществляется и регламентируется учебными заведениями.

2) Термин «дистанционный» подразумевает географическую и/или временную дистанцию между учениками, а также между учениками и учителями.

3) Доступность и удобство обучения, а также правильно структурированная программа помогают преодолеть интеллектуальные, культурные и социальные различия между учениками.

4) Интерактивность обучения является ключевым фактором, ученики связаны друг с другом и с учителем.

5) Крайне важна эффективность и устойчивость сервиса-посредника (почтовой службы, радиосвязи, интернета, электронной почты и т.д.), а также удобство его использования.

6) Взаимообмен опытом среди учеников через разнообразные ресурсы, в том числе и созданные самими учениками (аудио, видео, сторителлинг, книги), также играет необычайно важную роль.

В целом австралийский опыт развития страны посредством беспроводной передачи информации как институционального принципа во взаимоотношениях общества и государства является необычайно перспективным, а системное его изучение, несомненно, расширит пространство академического знания в исследованиях современных моделей образования в контексте изучения проблематики масс-медиа.

ЛИТЕРАТУРА

1. 2018 NMC Horizon Report [Электронный ресурс] // Educause: сайт. URL: <https://library.educause.edu/resources/2018/8/2018-nmc-horizon-report> (Дата обращения: 13.12.2018).

2. Gaffield C. History of Education in Canada [Электронный ресурс] // The Canadian encyclopedia: сайт. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/history-of-education> (Дата обращения: 12.12.2018).

3. Указ Президента РФ № 1696 от 18.08.1994 «О Президентской программе «Дети России» [Электронный ресурс] // Закон прост!: Правовая консультационная служба. URL: <http://www.zakonprost.ru/content/base/part/366902> (Дата обращения: 12.12.2018).

4. Лярская Е.В. Северные интернаты и трансформация традиционной культуры (на примере ненцев Ямала): автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.07 / Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. СПб, 2003. 24 с.

5. Кондратович С.В. Гигиеническая оценка иммунного и тироидного статуса детей коренных народностей Крайнего Севера (на примере Ямало-Ненецкого автономного округа): дис. ... кандидата медицинских наук: 14.00.07. М., 2002 [Электронный ресурс] // Медицинские диссертации: сайт. URL: <http://medical-diss.com/medicina/gigienicheskaya-otsenka-immunnogo-i-tireoidnogo-statusa-detey-korenyh-narodnostey-kraynego-severa-na-primere-yamalо-nene> (Дата обращения: 12.12.2018).

6. Семёнова Н.Б. Причины суицидального поведения у коренных народов Сибири: смена традиционного образа жизни [Электронный ресурс] // Суицидология. 2017. № 4 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-suitsidalnogo-povedeniya-u-korenyh-narodov-sibiri-smena-traditsionnogo-obraza-zhizni> (Дата обращения: 12.12.2018).

7. Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 574 с.

8. Veletsianos G. Emergence and Innovation in Digital Learning: Foundations and Applications (Issues in Distance Education). Edmonton: UBC Press, 2016. 324 p.

9. Australia Population 2018 [Электронный ресурс] // World Population Review: сайт. URL: <http://worldpopulationreview.com/countries/australia-population> (Дата обращения: 13.12.2018).

10. Reverend John Flynn and the Australian Inland Mission: Fact sheet 159 [Электронный ресурс] // National Archives of Australia: сайт. URL: <http://www.naa.gov.au/collection/fact-sheets/fs159.aspx> (Дата обращения: 12.12.2018).

11. Bucknall G. Flynn, John (1880–1951) [Электронный ресурс] // Australian Dictionary of Biography, 1981. Vol. 8 (MUP). URL: <http://adb.anu.edu.au/biography/flynn-john-6200/text10655> (Дата обращения: 12.12.2018).

12. John Flynn Biography [Электронный ресурс] // The Royal Flying Doctor Service: сайт. URL: <https://www.flyingdoctor.org.au/about-the-rfds/history/john-flynn-bio> (Дата обращения: 12.12.2018).

13. Pedal Radio—Invented by Alfred Traeger [Электронный ресурс] // Edubilla.com: Global Education Needz. URL: <http://www.edubilla.com/invention/pedal-radio> (Дата обращения: 13.12.2018).

14. The story of the Flying Doctor Radio. Alfred Herman Traeger and his transceivers [Электронный ресурс] // South Australian Medical Heritage Society Inc: Website for the Virtual Museum. URL: <https://www.samhs.org.au/Virtual%20Museum/hospital-andother-orgs/rfds-wireless/flying-doctor-radio.htm> (Дата обращения: 13.12.2018).

15. Hanlon M. The Pedal Radio [Электронный ресурс] // New Atlas. 2006. June 10th. URL: <https://newatlas.com/go/5714/> (Дата обращения: 11.10.2018).

16. Green N. Everyday life in distance education: One family's home schooling experience // Distance Education. 2006. Vol. 27 (1), pp. 27–44.

17. King M. Australia's School of the Air [Электронный ресурс] // The Guardian. 2007. 1 Aug. URL: <https://www.theguardian.com/world/2007/aug/01/australia-schools> (Дата обращения: 11.12.2018).

18. Simonson M., Seepersaud D.J. Distance Education. Information Age Publishing, 2018. 256 p.

19. Catalano A.J. Measurements in Distance Education. Routledge, 2018. 174 p.

20. Alice Springs. School of the Air [Электронный ресурс] // Alice Springs: сайт. URL: <https://www.assoa.nt.edu.au/> (Дата обращения: 10.12.2018).

21. What is the School of the Air? [Электронный ресурс] // National Geographic: сайт. URL: <https://www.nationalgeographic.com.au/videos/aussie-icons/what-is-the-school-of-the-air-4390.aspx> (Дата обращения: 12.12.2018).

22. School of the Air [Электронный ресурс] // NSW Department of Education-Learning Systems. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsCTkRcVK1Y> (Дата обращения: 14.12.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА НЕВСКАЯ

Советник ректората

Российский государственный социальный университет

Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 4, стр.1

ORCID: 0000-0002-7134-2126

e-mail: NevskayaMV@rgsu.net

**ДЛЯ ЗАМЕТОК
FOR NOTES**

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 14.4, 2018

Научный журнал

Главный редактор

Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон
Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — И.В. Беленький

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 28.12.18
Усл. печ. л. 14.25 Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация:
8 (495) 7876511
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
123007, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А