



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

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



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 16.2

The Art and Science of Television



Москва
2020

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 16.2, 2020

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2

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». Базируется 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.

Издается с 2004 г.

Индексируется в Web of Science Core Collection, входит в РИНЦ, включен в DOAJ, КиберЛенинку и в ERIH PLUS, представлен в Ulrich's Periodicals Directory и Google Academia, размещён в библиотечной системе Стэнфордского университета.

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 Web of Science Core Collection, Russian Science Citation Index, DOAJ, CiberLeninka, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, Google Academia and Stanford Libraries.

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.

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2020

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, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 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
- 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
- Марина Фролова-Уолкер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, 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, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Сергей Всеволодович Стахорский — 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 Львович 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, Российский государственный гуманитарный университет, 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, National Research University “Higher School of Economics,” 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
- Tatiana Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anna Evstropova—translator, Samara, 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
- Olesya Stroeva—PhD (in Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii Tulchinskii—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), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Vice-President of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА БОГАТЫРЕВА МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АТТРАКЦИОНЫ ЭКРАННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ И КОНЦЕПТ ЧЕЛОВЕКА».....	9
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ	
ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ ЭСТЕТИКА [НЕ]ИСЧЕЗАЮЩИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ: ГЛУБОКАЯ СЕМИОТИКА СОВРЕМЕННЫХ ЭКРАННЫХ АТТРАКЦИОНОВ.....	23
ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ	
ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА И ПОВЕСТВОВАНИЯ В ФИЛЬМЕ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ».....	45
АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА БОЖЕСТВА И ДЕМОНЫ НА УЛИЦАХ СЕУЛА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ ТЕЛЕСЕРИАЛЕ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ».....	70
СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ	
GRIGORI R. KONSON / IRINA A. KONSON HÄNDELS OPERN IM KONTEXT MODERNER REGIE: ZUR FRAGE DER UMSETZUNG DER KOMPOSITIONSPRINZIPIEN DER FILMKUNST IN EINER OPER.....	101
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ	
ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО И «НАРОДНОЕ» ВИДЕО О БЕЗДОРОЖЬЕ СЕВЕРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА.....	129
ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА	
БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН «ЗАТРАВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО» И «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ».....	161
МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ	
ВАЛЕНТИНА СЕРГЕЕВНА БЕРЕЖНАЯ ВОПРОСЫ СТАНДАРТИЗАЦИИ ФАКТЧЕКИНГА В ЖУРНАЛИСТИКЕ ДАННЫХ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	191

ELENA A. BOGATYREVA INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE <i>ATTRACTIONS OF SCREEN CIVILIZATION AND HUMAN CONCEPT</i>	11
VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES	
GRIGORII L. TULCHINSKII AESTHETICS OF [NON-] VANISHING EXPERIENCES: DEEP SEMIOTICS OF MODERN SCREEN ATTRACTIONS.....	24
THE PHENOMENA OF ‘TIME’ AND ‘SPACE’ IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE	
EKATERINA V. SALNIKOVA THE SPACE OF THE CITY AND STORYTELLING IN <i>DAS CABINET DES DR. CALIGARI</i>	46
ALEKSANDRA V. TARASOVA DEITIES AND DEMONS ON THE STREETS OF SEOUL: CONSTRUCTING SPACE IN THE SOUTH KOREAN FANTASY GENRE TV SERIES.....	71
STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS	
GRIGORIY R. KONSON / IRINA A. KONSON HANDEL’S OPERAS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DIRECTING: ON THE IMPLEMENTATION OF FILM COMPOSITION PRINCIPLES IN OPERA PERFORMANCES.....	103
REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN	
OLGA A. LAVRENOVA PROFESSIONAL DOCUMENTARY AND AMATEUR VIDEOS ABOUT BAD ROADS OF THE RUSSIAN NORTH IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL LANDSCAPE.....	130
THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA	
BORIS B. BORODIN “THE RACKED PIANOFORTE” AND “THE GREAT SILENT CINEMA”.....	163
THE MEDIA EDUCATION	
VALENTINA S. BEREZHNYAYA STANDARDIZED FACT CHECKING IN DATA JOURNALISM. A THEORETICAL VIEW.....	192

УДК 791 + 7.01 + 008

ББК 85.38 + 85.37 + 71.0

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-9-20
received 30.05.2020, accepted 26.06.2020

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА БОГАТЫРЕВА

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

ResearcherID: AAT-2063-2020

ORCID: 0000-0002-6420-0920

e-mail: elenabogat10@gmail.com

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АТТРАКЦИОНЫ ЭКРАННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ И КОНЦЕПТ ЧЕЛОВЕКА»¹

Аннотация. В статье обсуждаются итоги ежегодной научной конференции, организаторами которой традиционно выступают Государственный институт искусствознания (ГИИ) и Институт кино и телевидения (ГИТР). Конференция «Аттракционы экранной цивилизации и концепт человека» состоялась 6–8 апреля 2020 г. и в отличие от всех предшествующих форумов проходила в режиме онлайн. Этот вынужденный формат проведения научного мероприятия неожиданно оказался продуктивным. У исследователей экранной реальности и новых медиа появилась возможность, как сказал один из участников конференции, «переселиться» в экранную реальность и пережить ее изнутри. Новизна формата проявилась не только в камерности мероприятия, но и в большей значимости совместных обсуждений. В конференции принимали участие ученые из ГИИ, ГИТРа, НИУ «Высшая школа экономики», Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), Санкт-Петербургского государственного университета, Майкопского государственного технологического университета, Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Университета ИТМО в Санкт-Петербурге, Социологической ассоциации Украины, Университета Генуи (Италия).

¹ В ближайших выпусках журнала «Наука телевидения» планируется опубликовать некоторые из докладов, представленных на конференции.

В рамках конференции обсуждались вопросы о влиянии новых медиа на человека и его когнитивные способности, о соотношении новых и «старых» медиа, специфике их художественных языков, феномене аттракциона и аттракционности в истории искусства, о проблеме достоверности экранных изображений, о влиянии экранной культуры на способ бытия традиционных видов искусства в современной им социокультурной среде, об особенностях экранизации литературных произведений, о последствиях перехода зрелищ в онлайн-формат и др. В числе основных выводов конференции — прояснение значений понятия «аттракцион» и контекстов, в которых это понятие применяется.

Обстоятельства взаимодействия человека с цифровой средой достаточно быстро меняются, ряд выводов о влиянии новых технологий коммуникации на человека могут быть предварительными, а сама ситуация нуждается в дальнейших исследованиях. Развитие технологий не отменяет запрос на самосознание от первого лица, обладающее воображением. Образование не сводится к передаче информации — необходимы рефлексия, переживания, эмоции, оценочные отношения и т.д.

Онлайн-формат, очевидно, будет активно использоваться в дальнейшем при проведении научных и образовательных мероприятий.

Ключевые слова: аттракцион, экранная культура, концепт человека, новые медиа, медиаисследования, эстетика

ELENA A. BOGATYREVA,
GITR Film and Television School,
Moscow, Russia
ResearcherID: AAT-2063-2020
ORCID: 0000-0002-6420-0920
e-mail: elenabogat10@gmail.com

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE *ATTRactions OF SCREEN CIVILIZATION AND HUMAN CONCEPT*²

Abstract. The article discusses the results of the annual scientific conference, the organizers of which are traditionally the State Institute for Art Studies (GII) and the Film and Television School (GITR). Unlike all previous forums, the *Attractions of Screen Civilization and Human Concept* conference of April 6–8, 2020 was held online. Surprisingly, this compelled format of a scientific event revealed its productivity. As one of the participants in the conference said, researchers of screen reality and new media had the opportunity to “relocate” to screen reality and experience it from the inside. The novelty of the format was manifested not only in the intimacy of the event, but also in the greater importance of joint discussions. There appeared an opportunity for collective discussions, which were no less significant than the reports themselves.

Participants to the conference were scientists from the GII, GITR, the Higher School of Economics, the Russian State University for the Humanities, the Saint Petersburg State University, Maykop State Technological University, Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, ITMO University in Saint Petersburg, University of Genoa (Italy). The conference discussed the influence of new media on people and their cognitive abilities; the correlation of new and “old” media and the specifics of their artistic languages; the phenomenon of attraction and attractivity in the history of art; veracity of screen images; the impact of screen culture on the mode of existence of traditional arts in the contemporary socio-cultural environment; the specifics of film adaptations of literary works; the consequences of the

² Some of the talks are planned to be published in the next issues of *The Art and Science of Television*.

transition of spectacles into an online format, etc. Among the main results of the conference was the clarification of the meaning of “an attraction” as a concept and the contexts in which this concept is applied.

The circumstances of human interaction with the digital environment are changing rapidly, a number of conclusions about the impact of new communication technologies on people can be preliminary, and the situation should be further researched. Technological development does not cancel the demand for the first-person self-awareness, endowed with imagination. Education does not boil down to the transfer of information—it requires reflection, feelings, emotions, evaluation, etc.

The online format will obviously be actively used in the future for conducting scientific and educational events.

Keywords: attraction, screen culture, human concept, new media, media research, aesthetics

Традицию ежегодных научных конференций, которые совместно проводят Государственный институт искусствознания (ГИИ) и Институт кино и телевидения (ГИТР), в апреле 2020 г. продолжила конференция «Аттракционы экранной цивилизации и концепт человека». В связи с известными событиями, которые вмешались в ход проведения научных и образовательных мероприятий по всему миру, форум проходил в дистанционном режиме. В дальнейшем экранная цивилизация успешно освоила и этот «аттракцион», но в начале апреля форум в режиме онлайн воспринимался как нечто новое и необычное. Поэтому название «Аттракционы экранной цивилизации...» (автором концепции является многолетний организатор конференции — Е.В. Дуков (ГИИ)) неожиданно приобрело дополнительный смысл. По словам одного из участников, философа и социолога Г.Л. Тульчинского (НИУ «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургский государственный университет), у исследователей появилась возможность «переселиться» в экранную реальность и как бы пережить ее изнутри.

Что нового принес формат проведения конференции? Новизна проявилась в камерности, сравнительно небольшом количестве участников и акценте на совместных обсуждениях: дискуссии между докладами стали не менее значимы, чем сами доклады. Многие важные вопросы форума были сформулированы именно здесь. Например, вопрос о преемственности ряда художественных приемов новых и «старых» медиа, на что обратила внимание участников Е.В. Сальникова (ГИИ). По ее словам,

киномонтаж опирается на огромный массив приемов монтажа, которые формировались на протяжении всей истории искусства в других видах художественного творчества.

Вопрос о перспективах взаимодействия человека с новейшими технологиями коммуникации в рамках обсуждения докладов поставил Г.Р. Консон (*НИУ «Высшая школа экономики», ГИТР, РГСУ*). Он привел аргументы в пользу важности гуманитарного образования для студентов всех специальностей, в том числе и технических. Отвечая на вопросы, Г.Л. Тульчинский сформулировал вывод о том, что развитие технологий не отменяет «запрос на самосознание от первого лица, которое обладает воображением». А также о том, что образование не сводится к передаче информации — необходимы рефлексия, переживания, эмоции, оценочные отношения и т.д.

Еще одна показательная черта конференции — авторы докладов, посвященных методологическим вопросам исследования новых медиа, обращаются к античности и напоминают о таких понятиях, как, например, «парресия» (Г.Л. Тульчинский) или «схоле» (Е.В. Дуков). Явления аттракциона и аттракционности, которые ассоциируются прежде всего с авангардным кино и именем С. Эйзенштейна, в ряде докладов также возводятся к античности (Е.В. Дуков, Н.А. Хренов (*ГИИ*)).

Тематика ряда докладов представляет собой развитие тем, которые были заявлены в рамках предшествовавших конференций. В числе основных вопросов конференции этого года — вопросы о влиянии новых медиа на человека и его когнитивные способности (доклады Е.В. Дукова, Г.Л. Тульчинского, А.А. Деникина (*ГИТР*)), о соотношении новых и «старых» медиа, специфике их художественных языков (Н.А. Хренов), о проблеме достоверности экранных изображений (Н.А. Осис (*Университет Гегуи*), А.И. Пожаров (*ГИТР*)), о музыке в кино и на телеэкране (С.Б. Никонова (*Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов*), Д.А. Журкова (*ГИИ*)), о влиянии экранной культуры на способ бытия традиционных видов искусства в современной им социокультурной среде (Е.В. Кисеева (*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова*), А.В. Крылова (*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова*), А.М. Спиридонова (*Университет ИТМО, Санкт-Петербург*)), об особенностях экранизаций известных литературных произведений (А.М. Сиюхова (*Майкопский государственный технологический университет*)), о психологической подоплеке типологии киногероев

(В.А. Колотаев (РГГУ)), о фольклорных мотивах на экране (Д.У. Байтурина (ГИТР)) и др. Случай с утерянным и вновь обретенным кинопроизведением, которое позволило по-новому взглянуть на историю экранных искусств и трактовку ряда тем в киноискусстве, рассмотрен в докладе Е.В. Сальниковой. Осмысление новой ситуации перехода ряда зрелищ в онлайн-формат в связи с событиями, не имевшими эстетической подоплеки, прогнозы относительно последствий этого перехода как для искусства, так и для представителей творческих профессий, представлены в докладах И.С. Глебовой (ГИТР) и П.В. Суркова (ГИТР).

О художественном языке кинематографа и новых медиа с опорой на понятие аттракциона размышляет Н.А. Хренов в докладе *«Аттракцион в доэкранный и экранной культуре: от Плавта и Теренция до Эйзенштейна и Феллини»*. Аттракционность автор рассматривает как явление, сопутствовавшее «переходным» периодам в истории культуры и искусства. Он опирается также на бахтинское понятие карнавализации. Не случайно «идея аттракционности» появляется в 1920-е гг., «когда люди ощущали радикальный разрыв с прошлым».

Язык новых медиа, согласно Н.А. Хренову, определился уже с рождением кинематографа, но возможности этого языка проявились не сразу, что объясняется технологическими, культурными, социальными и психологическими причинами. Реализация потенциала связана с ситуациями, «когда культура демонстрировала кризис и переживала радикальные сдвиги». Для прояснения специфики нового художественного языка докладчик обращается к «дотехническим эпохам в истории культуры», чтобы «присмотреться к тому, что стоит за понятием аттракциона и аттракционности».

Аттракцион автор связывает не только с Эйзенштейном — до него был, по крайней мере, В. Мейерхольд, создавший новый язык театра. Эйзенштейн, по словам докладчика, не был одиноким, обращаясь к аттракциону как повествовательному приему. Аттракционность была проявлением эксцентризма как художественного явления. Сам эксцентризм явился проявлением социальной психологии, точнее, духа карнавальности, присущего всей эпохе 1920-х. Аттракционность связывается также с формированием массовой культуры.

Опираясь на понятие аттракциона, Н.А. Хренов рассматривает примеры современных зрелищных искусств, а именно театра. «С середины 80-х, — говорит докладчик, — мы переживаем новую волну карнавализации, а по сути повторяем логику, характерную для первой половины XX в.

Но сегодня карнавализация разворачивается уже в формах не эксцентризма, а постмодернизма».

Таким образом, кинематограф активно использовал прием (аттракцион), который был присущ зрелищной культуре на протяжении всей ее истории. Рубеж XX–XXI вв., когда происходит интенсивное становление нового языка медиа, возвращает к рубежу XIX–XX вв. и не только. По словам Хренова, докинематографические формы зрелища по-прежнему продолжают принимать активное участие в становлении современных форм медиа. И до того, как новый язык будет определять коммуникативные процессы, некоторые его формы будут опробованы кинематографом.

В докладе «*Эстетика исчезающих переживаний: глубокая семиотика современных экранных аттракционов*»³ Г.Л. Тульчинский анализирует влияние новых медиа на человека и его способности. Технологии коммуникации эволюционируют стремительно, проявляются новые последствия их влияния на когнитивные способности человека, поэтому необходим постоянный мониторинг быстро меняющейся ситуации.

Характерной чертой современных экранных (и не только экранных) аттракционов Г.Л. Тульчинский называет *перенос акцента с социальных значений (т.е. предметных и ценностных нормативов) на личностный смысл*. Т.е. на первый план, по словам автора, выходят «оценочно-эмоциональные компоненты представимого и транслируемого смыслового культурного опыта»: «Если ранее эстетизация была связана с выделением в текучем мире относительно устойчивых образцов, стилей, транслирующих ценностную, культуральную нормативность, т.е. какие-то социальные значения, то в нынешней ситуации (...) речь идет о презентации и трансляции в сети непосредственно самих уникальных, личностных переживаний. Иногда даже персонально не агрегируемых».

Социальные сети превращаются в поток репрезентаций личностных смыслов от первого лица. Презентации самих переживаний претендуют не на соперничество, а только на распознавание. Изменяется социальная функция этих презентаций. Следуя Г.Л. Тульчинскому, эстетически выраженная «нормативность транслируемых социальных значений (...)» трансформируется в технически обеспечиваемый социальный контроль за этой презентацией. ...Смысловой софт отдается личности, а социальный кон-

³ Статью, подготовленную на основе данного доклада, читайте в настоящем выпуске журнала (с. 23–41).

троль и нормативность уходит в саму трансляцию, способ этой трансляции, контроль за этой трансляцией».

По мысли автора, на фоне современной усталости от безответственного самовыражения актуализируется античное понятие «парресья» («всеговорение, ответственные речи перед миром и социумом»). Заметим в скобках, что оно также напоминает понятие ответственного поступка у М.М. Бахтина. Г.Л. Тульчинский фиксирует запрос на ответственное слово, «запрос на парресью и паррессора», поступающий не только извне (от контролирующих инстанций), но и от самого автора этого слова. В этом контексте докладчик предлагает обратить внимание на феномен блогера: «Новые паррессоры приходят с экрана». И даже прогнозирует появление ответственного геймера — человека, «который действует в этой экранной среде». Открытым, на что обращает внимание Тульчинский, остается вопрос о скоростях, не оставляющих времени для осмысления и рефлексии. И в то же время потребность в этих способностях будет только возрастать.

О сознании человека в условиях «технизации» идет речь в докладе Е.В. Дукова «*Схоле-экран-невербальность*». Происхождение такого явления, как аттракцион, Е.В. Дуков связывает прежде всего с досугом: античное понятие «схоле», к которому восходит «школа», также было связано с отдыхом. Аттракцион, по определению автора доклада, — сооружение или устройство собственно для развлечения. Выросшая на «схоле» (досуге) античная цивилизация оставила нам массу досуговых развлечений — аттракционов. При этом схоле имели только свободные эллины, а рабы, по словам автора, рассматривались как «человекообразные машины».

Охарактеризовав множество открытий античности, Е.В. Дуков останавливается на двух, выделенных им, тенденциях в культуре Нового и Новейшего времени. Особенно заметны они становятся в XVIII–XIX вв.: с одной стороны, «технизация жизни, в том числе художественной», а с другой — «девербализация и невербализация человеческого сознания и мышления». В результате автор доклада высказывает опасения по поводу возможной победы «технизации», напоминает, что техника уже поглотила сначала живой звук, живую речь. И далее ссылается на гипотезу Спенсера «о сознании как показателе дезадаптации», а также на мнение физиолога А.А. Герцена, согласно которому на высшей стадии человечества сознание может вообще не потребоваться. И в этом неожиданном контексте аттракцион превращается в метафору победившей «технизации». «А что будет дальше?» — задает вопрос автор доклада. И предвосхищает ответ на него: «Дальше — аттракцион».

В докладе Е.В. Сальниковой «*Мир будущего как экранный аттракцион в немецком фильме «Алгол — трагедия власти» (1920)*»⁴ речь идет о фильме, который долгое время считался утерянным, но несколько лет назад был вновь обнаружен и продемонстрирован зрителям. Автор доклада рассматривает фильм как аттракцион («каскад аттракционов») в разных аспектах. Прежде всего с точки зрения трактовки темы времени. Действие фантастического фильма происходит «в некотором абстрактном, но все-таки близком будущем», а будущее в фантастических фильмах «одновременно является прошлым для зрителя, потому что оно уже запечатлено, оно уже стало киноматерией и, соответственно, относится к тому, что уже произошло». Фильм критиковали за художественную эклектичность, но, по мнению автора доклада, с высоты сегодняшнего дня очевидно, что в фильме содержится ряд прозрений и предвидений, которые будут реализованы в дальнейшей истории кино. И в этом смысле он также превращается в аттракцион. По словам Е.В. Сальниковой, в фильме дан, вероятно, первый кинематографический прогноз того, как будет проходить эпоха глобализации.

Фильм явно повлиял на «Метрополис» Ф. Ланга⁵. Отдельной темой доклада является сопоставление стилистики «Алгола» и «Метрополиса»: автор рассматривает, каким образом стилистика разных реальностей в «Алголе» закреплена за разными персонажами. С темой сопоставления, контекста как диалогизирующего фона связан еще один аттракцион. Вновь найденный фильм образует определенный контекст для восприятия известных фильмов 1920-х и особенно «Метрополиса». Автор доклада объясняет, почему на фоне «Алгола» изменяется восприятие темы труда и эксплуатации в «Метрополисе».

И еще в одном отношении появляется характеристика «аттракцион» применительно к фильму «Алгол»: согласно автору доклада, фильм представляет собой «аттракцион рождения первого горизонтального сериала по неклассическому, нероманному сюжету». В пользу сериала говорят и временной отрезок в 30 лет (время действия в фильме), и большой охват событий, поскольку за время действия мир проходит несколько стадий развития. Эстетика показа жизни одной семьи предвосхищает американскую мыльную оперу. С точки зрения автора, фильм можно сравнить с пи-

⁴ «Algol—Tragödie der Macht», 1920, реж. Ганс Веркмайстер (Hans Werkmeister).

⁵ «Metropolis», 1927, реж. Фриц Ланг (Fritz Lang).

лотной серией большого проекта. Доклад позволяет убедиться в том, что вновь обретенное кинопроизведение дает возможность по-новому взглянуть на историю экранных искусств соответствующего периода.

Доклад Е.А. Богатыревой (*ГИТР*) «*Эволюция медиа и эстетика*» посвящен исследованиям новых медиа в философско-эстетических трудах 1990-х гг. В рамках предшествующей конференции звучала мысль о необходимости развивать категориальный аппарат эстетики, чтобы учесть явления медиа-искусства, цифрового искусства и т.д. То есть, с одной стороны, существует потребность в эстетических исследованиях, а с другой — существует обширная литература по эстетике, которая особенно активно выходила в начале 1990-х гг. и была посвящена искусству, созданному с помощью компьютерных технологий, а также влиянию новых технологий на восприятие вообще и эстетическое восприятие, в частности. Одной из популярных тем медиаисследований 90-х являлась тема достоверности воспроизведенных с помощью новых технологий изображений.

Оправдались ли прогнозы, высказанные 25–30 лет назад? Можем ли мы опереться на эти исследования с точки зрения методологии? Понятием «цифровая эстетика» оперируют уже в конце 1980-х гг. Так называлась, например, книга, которая вышла в 1987 г. [1]. По прогнозу одного из исследователей, немецкого философа Н. Больца, эта новая дисциплина должна быть связана не столько с искусством, сколько с техническим расширением возможностей человеческой чувственности. Эстетика как философская дисциплина, по словам Больца, «не является больше теорией (изящных) искусств и делится на *aisthesis* (теорию медиа) и технологию цифрового создания изображений (компьютерную графику)» [2, S. 7].

В докладе приведены некоторые прогнозы по поводу влияния новых технологий на искусство и его восприятие, высказанные в немецкоязычной философско-эстетической литературе 1990-х.

Воздействие цифровых изображений, по мнению ряда исследователей, станет более «непосредственным». («Место апперцепции занимает непосредственное внесение информации в нервную систему и ее техническая экстенсия; место восприятия — обратная связь» [2, S. 104–105]). Изображения воспринимаются уже не в перспективе, а «тактильно и посредством цифры». Цифровые изображения можно бесконечно трансформировать виртуально [2, S. 119, 133]. Известный социолог и философ Н. Луман отмечал, что восприятие «блекнет» [3, с. 140], обесцвечивается вследствие нахлынувшего «потока» медиальных образов. Согласно выво-

ду другого автора, В. Вельша, мир становится «переживаемым пространством», вследствие чего возникает невосприимчивость [4; 5, S. 10].

Докладчик приводит слова одного из родоначальников рецептивной эстетики — В. Изера, который, отвечая на вопрос о новых медиа, сказал, что «медиа несравненно сильнее, чем тексты, апеллируют к восприятию». Но вопрос в том, оставляет ли эта ситуация восприятия место для зрительского воображения? Потому что воображение — это «наш последний ресурс», и мы должны его развивать, если хотим сохранить себя в мире [6, с. 94].

Работы Н. Лумана у нас достаточно известны — правда, в основном, в области социологии. Отчасти известны работы В. Изера. И недостаточно известны работы многих авторов, размышлявших о новых медиа и цифровом искусстве в начале 1990-х. По мнению автора доклада, знакомство с этими трудами может быть поучительным.

А теперь о выводах, которые можно сделать о результатах прошедшей конференции. Как бы ни определяли понятие аттракциона, большинство исследователей сходятся во мнении, что его разработка является перспективной, и оно может использоваться в разных историко-искусствоведческих контекстах.

Ситуация взаимодействия человека с цифровой средой достаточно быстро меняется и требует пристального внимания и исследования. Поэтому многие выводы о влиянии новых технологий коммуникации на человека можно считать предварительными.

Формат прошедшей конференции, как одно из следствий этого взаимодействия, можно признать располагающим к доверительным и продуктивным обсуждениям и дискуссиям. Поэтому очевидно, что он будет использоваться в дальнейшем уже не только вынужденно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Boom H. van den. Digitale Ästhetik. Stuttgart: Metzler-Verlag, 1987. 193 S. (In German)
2. Bolz N. Eine kurze Geschichte des Scheins. München: Fink, 1991. 138 S. (In German)
3. Луман Н. Медиа коммуникации / пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров. М.: Логос, 2005. 280 с.
4. Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1993. 224 S.
5. Welsch W. Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1996. 350 S.
6. Богатырева Е. А. Интервью с В. Изером // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 92–97.

REFERENCES

1. Boom H. van den. *Digitale Ästhetik*. Stuttgart: Metzler-Verlag, 1987. 193 S. (In German)
2. Bolz N. *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Fink, 1991. 138 S. (In German)
3. Luhmann N. *Media kommunikatsii* [Media communications] (A. Glukhov, O. Nikiforov, Trans.). Moscow: Logos, 2005. (Original work published 1997). 280 p. (In Russ.)
4. Welsch W. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1993. 224 S. (In German)
5. Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1996. 350 S. (In German)
6. Bogatyreva E. A. Interv'yū s V. Izerom [An interview with W. Iser]. *Voprosy filosofii* [Philosophy issues]. 2001. (11), pp. 92–97. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА БОГАТЫРЕВА

доктор философских наук,
профессор кафедры теории и истории культуры,
проректор по научной работе,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Москва, Хорошевское ш., 32А,

ResearcherID: AAT-2063-2020

ORCID: 0000-0002-6420-0920

e-mail: elenabogat10@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ELENA A. BOGATYREVA

D. Sc. in Philosophy,
Professor at the Department of Theory and History of Culture,
Vice-rector for Research,
GITR Film and Television School,
32A, Horoshevskoye shosse, Moscow, 123007

ResearcherID: AAT-2063-2020

ORCID: 0000-0002-6420-0920

e-mail: elenabogat10@gmail.com

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

УДК 008 + 7.01

ББК 71.0 + 87.815

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-23-41
received 31.05.2020, accepted 26.06.2020

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

Санкт-Петербург, Россия

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

ЭСТЕТИКА [НЕ]ИСЧЕЗАЮЩИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ: ГЛУБОКАЯ СЕМИОТИКА СОВРЕМЕННЫХ ЭКРАННЫХ АТТРАКЦИОНОВ¹

Аннотация. Эстетизация — суть концепция теории и практики осмысления действительности посредством неутилитарного восприятия и переживания, которые выводят за рамки обыденного опыта. На этом основана привлекательность как артефактов художественного творчества, так и искусства в целом — как социально-культурной практики. XX столетие принесло расширение эстетизации на сферу повседневного опыта — вплоть до массового потребления и публичной политики. Однако в наши дни ситуация радикально изменилась — сама повседневная практика предстала остранным на экранах мониторов компьютеров и гаджетов. Современная экранная культура в немалой степени способствует дальнейшей радикальной трансформации эстетизации. Речь идет о двух взаимосвязанных процессах. Первый процесс связан со сменой акцентуации в трансляции содержания артефактов: от трансляции устойчивого социального значения к фиксации и трансляции текучих личностных смыслов (эмоций и переживаний).

¹ Данная работа выполнена в рамках исследования «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» при поддержке гранта РНФ № 18-18-00442 в БФУ им. И. Канта.

Второй процесс связан с ускорением таких трансляций, мало доступных для осмысления и рефлексии. В результате презентация социального жизненного опыта, его понимание и осмысление редуцируется к потоку обработки оцифрованных данных. Тем самым, трактовка эстетизации в наши дни испытывает серьезный вызов. Либо сам этот поток данных, «остраняющих» реальность представляемых на экранах мониторов и гаджетов, буквально и есть эстетизация. Либо фактическая десубъективация этого потока элиминирует эстетизацию. Тем самым, с одной стороны, актуальной становится задача комплексной гуманитарной экспертизы упомянутых процессов. С другой стороны, если весь мир есть поле художественного осмысления, то нынешние технологии экранной презентации этого поля позволяют ставить вопрос о возрождении практики и института парресии как личной ответственности за участие в этом потоке презентаций.

Ключевые слова: аттрактивность, глубокая семиотика, неутилитарное восприятие, парресия, переживания, цифровизация, экранная культура, эстетизация

GRIGORII L. TULCHINSKII

National Research University Higher School of Economics,

St. Petersburg, Russia

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

AESTHETICS OF [NON-] VANISHING EXPERIENCES: DEEP SEMIOTICS OF MODERN SCREEN ATTRACTIONS²

Abstract. Aesthetization is the concept of the theory and practice for understanding reality through non-utilitarian perceptions and experiences that go beyond ordinary experience. This is what the attractiveness of artifacts of both artis-

² This work was carried out as part of the study “Mechanisms of semantic formation and textualization in social narrative and performative discourses and practices” supported by the Russian Science Foundation grant No. 18-18-00442 in the Immanuel Kant Baltic Federal University.

tic creation and art as a whole—as a socio-cultural practice—is based on. The twentieth century has brought the expansion of aesthetization into the sphere of everyday experience—up to mass consumption and public policy. However, today the situation has changed radically: the everyday practice itself has appeared defamiliarized on the screens of computers and gadgets. Contemporary screen culture contributes heavily to a further radical transformation of aestheticization. This involves two interconnected processes. The first process is associated with a changing emphasis in the translation of the artifacts content: from translating a stable social significance to fixation and translation of fluctuating personal emotions and experiences. The second process is related to the acceleration of such translations, which are hard to be comprehended and reflected. As a result, the presentation of social life experience, its understanding and comprehension is reduced to processing of digitized data streams. Therefore, the interpretation of aesthetization is a real challenge today: it is either these data streams on the screens of computers and gadgets that make our reality “defamiliarized” is aesthetization; or de-subjectification of such data streams eliminates aesthetization. Thus, on the one hand, a complex humanitarian expertise becomes urgent for analyzing these processes. On the other hand, if the whole world is a field for artistic comprehension, then the current life presentation technologies allow us to raise the question about the revival of the parrhesia institution as a personal responsibility for participating in such a stream of presentations.

Keywords: anesthetization, attractivity, deep semiotics, digitalization, experiences, non-utilitarian perception, parrhesia, screen culture

ВВЕДЕНИЕ

Коронавирусная пандемия как будто специально пришла для того, чтобы человечество ускоренно «переселилось» в экранную действительность. Бизнес, наука, образование, политика, искусство, личная жизнь стали непрерывным экранным аттракционом. Работа, отдых, образование, наука, творчество, политика, личная жизнь предстали в едином универсальном формате сидения перед экраном.

Экран и его предтечи (доска, стена, скала, страница), на которые наносились знаки (рисунки, символы, надписи, тексты) — аттракционы в самом буквальном смысле слова, как артефакты, привлекательные (аттрактивные) опытом усиления чувств, переживаний. И все они, так или иначе, порождают свою эстетику. Каждая из таких эстетик предстает как

концепция теории и практики осмысления посредством обостренно не-утилитарного восприятия и переживания, выводящего за рамки обыденного опыта — вплоть до катарсиса, переживания сопричастности универсуму. Не случайно эстетика связывалась и связывается прежде всего с искусством и восприятием его артефактов художественного творчества. И главной отличительной чертой такого отношения к миру, согласно В. Лессингу и М. Кагану, Э. Берку и Ю. Бореvu, является именно возвышенная неутилитарность, выделенность из прагматичной функциональности — акцентированная бескорыстность, как отмечал И. Кант. Неутилитарность искусства — одна из аксиом эстетики с самого начала ее формирования, определяет суть эстетического. Как полушутливо заметил американский специалист по рекламе и PR Э. Райс, искусство — это то, что не имеет практического смысла и стоит неадекватно дорого.

С одной стороны, охотничий лук, пила, ложки и многие другие орудия труда, инструменты, предметы обихода могут использоваться не по «прямому назначению», а как украшения, а то и как музыкальные инструменты, предметы игр и трюков. С другой — они, оставаясь предметами, используемыми утилитарно, могут иметь различную стилистику изготовления, декора, дизайна, что придает им различной степени эстетическое значение — аттрактивность. Но в обоих случаях эстетизация (как привлекательность чувственного восприятия) обес-печивалась выделенностью из обыденности этого мира с помощью формы, стиля, образных ассоциаций и других художественных приемов.

В современной эстетике еще с конца прошлого столетия в работах Ж. Рансье, В. Велча, С. Лэша, М. Физерстоуна, Р. Шустермана, Ф. Анкерсмита и других авторов наметилась тенденция эстетической оценки повседневности [1; 2], массового потребления [3; 4], политической культуры [5; 6]. Однако в нынешней ситуации сама обыденная жизнь дисфункционально выделена в электронных сетях и представлена аттракционом на экранах компьютерных мониторов и гаджетов.

Об экранной культуре много важного было сказано в ряде выпусков данного журнала. Большой частью в этих публикациях речь шла об описании возможностей экранных технологий. Анализу коренной перестройки природы современного искусства — самого творчества, его продуктов, их восприятия и позиционирования посвящен ряд фундаментальных работ

Б. Гройса, показавшего радикальную перестройку в условиях цифровизации содержания, презентации и продвижения произведений искусства, музейного дела [7], Л. Мановича, раскрывшего роль современных медиа в этих процессах [8], Ю. Харари, развернувшего широкую перспективу динамики человеческого бытия с учетом действовавших и действующих трендов, возможностей их осмысления [9], других авторов. Однако развитие цифровизации, резко ускорившейся в 2020 году в связи с пандемией COVID-19, настолько резко поменяли формат всех сфер социально-культурной жизни, что требуются дополнительные усилия междисциплинарного осмысления этой ситуации, на которые можно опереться в решении уже перезревшей задачи гуманитарной экспертизы перспективы развития.

Данная работа — попытка внести посильный вклад в осмысление последствий для эстетики все ширящегося представления бытия современного человека в оцифрованном формате на экранах. В ней рассматриваются два вопроса. Во-первых, это фундаментальный сдвиг в эстетизации с социально значимой нормативности на оценочно-эмоциональное содержание индивидуальных переживаний. Во-вторых, последствия резкого ускорения процессов переработки данных таких личностных презентаций, в силу своей тотальной «цифровизованной выделенности», ставящих под вопрос эстетизацию как таковую. Поскольку в данном случае требуется междисциплинарный анализ, то методологической основой предлагаемого рассмотрения является семиотический подход, — включая концепцию «глубокой семиотики» (deep semiotics), — обладающий потенциалом междисциплинарной концептуальной платформы.

СЕМИОТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АРТЕФАКТОВ КУЛЬТУРЫ

Прежде чем перейти к рассмотрению первой особенности привлекательности экранных аттракционов, связанной с радикальным сдвигом от социальной нормативности к личностной уникальности, стоит пояснить семиотическую природу артефактов современной культуры. Человек выделился из животного мира за счет использования окружающих предметов как средств фиксации, трансляции и регуляции связанного с ними социального опыта с помощью коммуникации. В этом плане, вещи, поступки, явления природы в контексте определенных культур носят знаковый характер, что, собственно, и составляет основную идею социаль-

ной семиотики, как она представлена в работах ее представителей от Ю.М. Лотмана (10) до Т. ван Левена (11) и А. Рандвира (12). Знаком, по словам Л.С. Выготского, оказывается «всякий искусственно созданный человеком условный стимул, являющийся средством овладения поведением — чужим или собственным» [13, с. 111–112].

В классических работах Г. Фреге, Ч.С. Пирса, В. Гумбольдта, В. Вундта, Ф. де Соссюра, Ч. Морриса, Г.Г. Шпета, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина, Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, Ю.М. Лотмана, Э. Бетти, Р. Халидея, У. Эко разработаны основные концепции и подходы анализа знаковых систем (семиотика, семиология), процессов семиозиса. Ранее автором было проведено обобщение и экстракция этого комплекса идей, что позволило выстроить общую структуру артефакта культуры как знака — носителя содержания социального опыта [14]. Исходным является различие означающего — собственно материальной формы знака, и означаемого, то есть содержания той деятельности, того опыта, с которым связан и к которому отсылает данный знак. В означаемом, в свою очередь, можно вычленить два основных компонента: социальное значение — собственно социально-культурную программу опыта, и личностный смысл, значение этого социального значения для конкретной личности.

Соотношение материальной формы знака, социального значения и личностного смысла можно пояснить с помощью метафоры, предложенной в несколько другом контексте П. Флоренским (Рис. 1.). Если взять два треугольника, образованные от пересечения двух отрезков прямых, то, при всех различиях в конфигурации и площади, эти треугольники будут иметь общую вершину в точке пересечения отрезков и общий одинаковый размер угла при этой вершине. Сами треугольники можно уподобить уникальным и неповторимым личностным смыслам, коммуникация между которыми возможна только при двух условиях: наличии материальной формы знака (общей вершины) и инвариантного социального значения (общей величины угла при общей вершине).

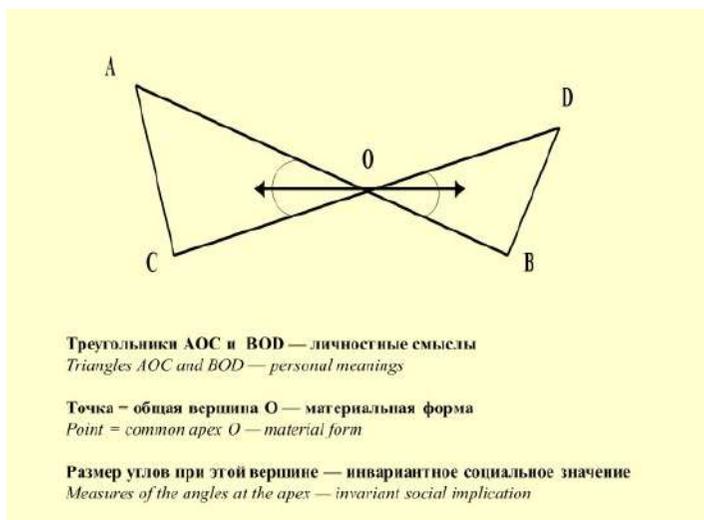


Рис. 1. Соотношение материальной формы знака, социального значения и личного смысла (метафора П.А. Флоренского)

Fig. 1. Correlation between the material form of sign, social implication and personal meaning (P.A. Florensky's metaphor)

В социальном значении можно вычленить также два аспекта: предметное значение — предметное содержание опыта, и функциональное социальное значение — собственно технологическое содержание программы деятельности. Социальное значение задается соответствующими видами нормативно-ценностных систем культуры: функционально-операционными, научно-техническими, художественными и идеологическими. Один и тот же элемент культуры может иметь функционально инвариантные смысловые характеристики (например, топор должен состоять из топорика и топора с лезвием и обухом), может иметь различные конструктивные исполнения (топор может быть металлический, каменный и т.д.), выполняться в различном стиле и иметь различные символические характеристики (например, обусловленные использованием в ритуалах).

В личном смысле также можно вычленить два аспекта: оценочное отношение личности к данному значению и переживание этого отношения, непосредственный опыт ощущений и восприятий. Эту систематизацию можно представить в виде схемы (Рис. 2):



Рис. 2. Семиотическая структура артефактов социального опыта

Fig. 2. Semiotic structure of social experience artifacts

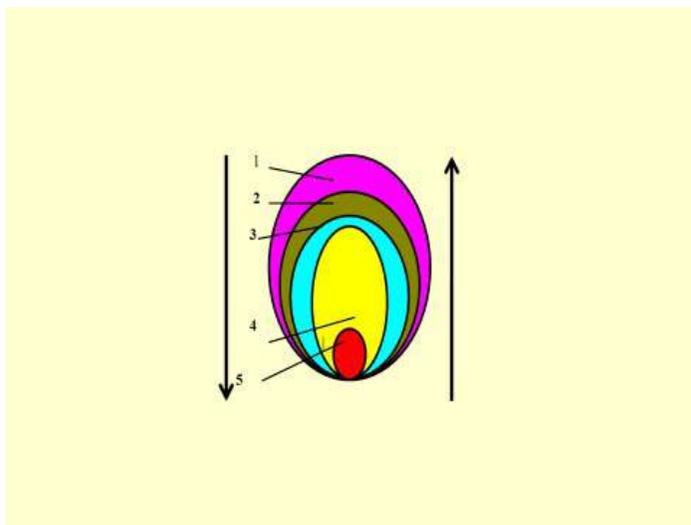


Рис. 3. Опредемчивание и распредмчивание содержания артефактов социального опыта

Fig. 3. Objectification and de-objectification of social experience artifacts (deep semiotics)

Выделенные аспекты фактически подчеркивают единую деятельностную природу смыслового содержания опыта: предмет деятельности (предметное значение), способ деятельности (функциональное смысловое значение), отношение к этой деятельности (оценка) и ее переживание. Эти компоненты могут быть выстроены в структуру, подобную детской «матрешке». Прохождение этого ряда сверху вниз демонстрирует процесс усвоения социального опыта, его субъективацию (распредмечивание, понимание). Прохождение же этого ряда снизу вверх — объективацию (опредмечивание, воплощение) опыта. Компоненты смысловой структуры предстают также уровнями осмысления (Рис. 3) — соответственно: идентификацией, референцией, интерпретацией, оценкой и эмпатией (сопереживанием, вчувствованием):

В зависимости от целей анализа могут строиться различные модели систематизации этой структуры с акцентом на роль ее компонентов. Так, с позиций социально-культурного анализа ключевую роль играют социальные значения. Однако личность не только и не столько пассивный реципиент «вращения» смысловых структур. В контексте анализа динамики этих структур центральным моментом становятся компоненты личностного смысла. Смысл принципиально суть порождение конечной системы, каковой является человек, постичь бесконечное разнообразие мира, и вынужденной делать это всегда с какой-то позиции, точки зрения, ракурса — в каком-то смысле. С особой очевидностью это выходит на первый план в современных условиях. И такое несколько затянувшееся отступление в семиотику позволяет понять суть происходящих изменений.

ОТ ТРАНСЛЯЦИИ СОЦИАЛЬНЫХ ЗНАЧЕНИЙ К ПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТНЫХ СМЫСЛОВ

Ранее, бóльшую часть истории культуры и искусства, эстетизация была связана с выделением в текучем мире относительно устойчивых образцов, стилей, транслирующих ценностную культуральную нормативность — социальные значения. Вплоть до современной эпохи, и даже в ее начале, «... искусство, — как пишет Б. Гройс, — выступало как секулярный, материалистический эквивалент утраченной веры в вечные идеи и божественный дух» [7, с. 7]. Так, романтизм трактовал роль автора и его вдохновения как сопричастность этому духу. А признание (публикация,

попадание в музейные коллекции и т.п.) обеспечивало некое подобие духовного бессмертия.

Искусство прошлого века по нарастающей отходило от такой установки. Главным стало не само произведение, а его презентация, не столько вещь, сколько событие вокруг нее. Явным образом эта переакцентировка выражалась в практиках шоу, инсталляций, перформансов, хеппенингов. В связи с этим все более расширялось, распределялось и понимание авторства, которое включало уже и продюсера, маркетолога, дизайнера, куратора, копирайтера etc., etc.

В нынешней ситуации интеграции («компатибельности») искусства с Интернетом эти тенденции только усилились и воплотились технологически. Все более значимым становится не сам артефакт, сколько его «аура», со времен В. Беньямина превратившаяся из чего-то эфемерного в конкретные характеристики места и времени презентации, рецензий и дискуссий модных и авторитетных экспертов, слухи, легенды, скандалы, количество упоминаний и лайков в сети. И вся эта «аура» информации (данных) оторвалась от самого артефакта, стала самодостаточной, если не самоценной. В качестве оцифрованных данных она нивелирует, уравнивает времена, направления, школы, приводя их к общему знаменателю и возможности активирования в любой момент обращения к базам данных. Речь идет о презентации и трансляции в сети непосредственно самих уникальных личностных переживаний, иногда даже персонально не агрегируемых. Инстаграм, отчасти Фейсбук, нынешняя какофония в связи с коронавирусом обрушивают поток репрезентаций личностных смыслов от 1-го лица. Они направлены не столько на порождение некоего опыта сопереживания, сколько на презентацию самих переживаний и их распознавание.

В терминах «глубокой семиотики» речь идет о переносе акцента в коммуникации с социальных значений (предметных и ценностно-нормативных) на личностные смыслы, т.е. оценочно-эмоциональные компоненты представляемого и транслируемого смыслового содержания опыта. Именно личностные переживания, их эмоционально-оценочную окраску Р. Инглхарт и Ф. Анкерсмит считают первичной средой смыслообразования и осмысления [5; 15]. Однако в жизни социума впервые в истории они в столь массовом масштабе потеснили презентацию нормативных пред-

ставлений. Следствием этого являются новые формы самореализации, в том числе и творческой, о чем свидетельствуют карьеры музыкантов, певцов, поэтов, художников, приобретших начальную известность именно онлайн.

Пандемия COVID-19 этот тренд усилила: традиционно «неэкранные» виды и жанры — не только индустрии развлечений — резко шагнули в онлайн, а значит, и на экраны мониторов и гаджетов. Театральные, оперные и концертные премьеры пришли к пользователям Интернета и пришли крупным планом, с доступностью во время, удобное зрителям и слушателям. Уже освоенные ранее ТВ и YouTube квартирники превратились в сольные выступления прямо в домашнем или дачном интерьере. Артисты читают детские сказки и литературную классику. Выдающиеся танцовщики танцуют дома с бытовыми приборами. Более того, благодаря Zoom'у на экранах появились ансамбли, хоры и оркестры с отдельными видео или аватарками каждого исполнителя. Музеи — от всемирно известных до региональных и частных для всех желающих проводят не только презентации выставок и фондов, но и экскурсии, интерактивные лекции и дискуссии.

Благодаря YouTube, Instagram, Facebook, другим сетям общественная и обыденная жизнь — как публичных медийных персонажей, так и любого пользователя предстает частью всеобщего экранного аттракциона. Работа, отдых, образование, личная жизнь реализуются в одном формате и позе сидения перед экраном. Речь идет о тотальном переформатировании всего образа жизни, его остранении, почти буквально — эстетизации.

И хотя, вроде бы, психоэмоциональные проявления, вроде бы, те же: смех, гнев, страх, гордость, ликование, стыд, печаль, скорбь. Но они не просто переживаются от первого лица, будучи недоступными кому-то другому — они выражаются, фиксируются и презентуются часто в неотрелифированном виде. Более того, благодаря цифровым технологиям, они превращаются в «данные».

Вплоть до середины прошлого столетия художник выступал как античный парессор — избранник, утверждающий нечто, открывшееся ему, и несущий ответственность за это откровение. На этом основывалась привлекательность творчества — как свободной и ответственной сопричастности трансцендентному, вневременному, «вечному» (истине, красоте, гармонии), которая для закрепления в социуме в качестве социальной

ценности нуждалась в повторах: выставках, гастролях, репертуарах, музеефицировании.

В наше время, когда фактически любой может выступить «парресо-ром», не столько ответственно несущим правду «городу и миру», сколько таким «самоидентизванцем» [16], «несущим отсебятину», иногда еще и под ником, безответственно. Исторически выработанные практики себя, такие как покаяние, дневники, исповедь, письма, с помощью которых человек строил нарратив о себе и для себя, некоей устойчивой самости, сменяются рассказом и демонстрацией своих переживаний для других в общем информационном пространстве. Это не поиск себя устойчивого, а выворачивание своего потока переживаний на публику.

Если политик в публичных презентациях исходит из собственной идентичности, как исходной предпосылки, то презентации художника, автора — суть способ выстраивания, формирования своей идентичности. Но, если это парресия, то не в смысле ли отнюдь не демонстрации искренней публичной ответственности, а буквально «всеговорения» чего угодно, т.е. просто болтовня — безответственная и необязательная [17]. И не движет ли этим простое тщеславие, стремление к известности, иногда — стремление монетизировать публичный капитал (количество упоминаний, лайков)?

Пропущенный через цифровые форматы и представленный на экранах поток переживаний нивелирует все времена и контексты. Если это и устойчивость, то стабильно нарастающего потока данных «текущего человека» с «текучей идентичностью» чувственного опыта, сохраняющего следы этого опыта. Deer semiotics в и на потоке. И главным становится войти в этот поток, участвовать в его непрерывном течении.

Еще пару лет назад можно было коммерческий и политический маркетинг подталкивания (nudge) с использованием больших массивов данных (Big Data) снисходительно связывать с «фундаментальной ошибкой атрибуции», когда из факта поступка делает однозначный вывод о его мотивации. Действительно, из того, что я случайно зашел в книжный магазин, вряд ли следует, что я любитель книг и нуждаюсь в информации о книжных новинках. Однако с накоплением данных, вероятность такой ошибки существенно уменьшается. А благодаря гаджетам и электронным сетям каждый из нас уже оставляет данные практически о каждом своем шаге,

покупке, контакте, тематике этих контактов и т.д. И теперь первоначально эскизные профили каждого из нас убедительно дополняются эмоциональными презентациями. Субъект как носитель сознания — «нематериальной субъектности» от 1-го лица — становится просто эмпирическим существом, подлежащим описанию в 3-м лице.

Титульная для Нового времени картезианская формула «я мыслю, следовательно, существую» от 1-го лица в этом потоке данных уравнивается с алгоритмизированным от 3-го лица «он существует, следовательно, мыслит». Современный властитель дум Ю.Н. Харари называет это «датаизмом» — новой религией, приходящей на смену гуманизму, включая технугуманизм, как его последнюю фазу [9, с. 430–465].

Смещение в коммуникации акцента на личностные смыслы породило также и информационный шум сетевого экзгибиционизма, индустрию фейков, чему в немалой степени способствовало культивируемые последние два столетия права человека на свободу слова и выражения своего мнения.

Поэтому поток Больших Данных переживаний может рассматриваться как торжество свободной изменчивости, так и как Большой Аттракцион Тотального Фейка.

Однако социальная функция этих презентаций также меняется: культуральная эстетически выраженная смысловая нормативность транслируемых социальных значений смысловой картины мира трансформируется в технологически обеспеченный социальный контроль за всеми оставляемыми следами в сети следами. И китайский опыт выработки социального профиля отдельных граждан, позволяющий строить их социальный рейтинг, и внедряемые в Москве системы отслеживания поведения граждан с помощью приложения к смартфонам — все это показывает технологическую возможность такого мониторинга. Тем самым смысловой контент отдается личности, которая может «паррессить» сколько угодно и что угодно. А социальный контроль уходит в саму трансляцию. Total fake не только смыкается с тотальным контролем, но и, в конечном счете, оборачивается этим контролем по факту самой презентации.

ЭСТЕТИКА ТОТАЛЬНОГО ПОТОКА ДАННЫХ ИЛИ ЭЛИМИНАЦИЯ ЭСТЕТИКИ?

Развитием и продолжением первой особенности эстетики нынешних экранных аттракционов — смещения с презентации устойчивых значений (ценностей) на презентацию текучих личностных смыслов — является вторая особенность. Она связана со скоростями презентации и обработки этих презентуемых данных, и все большим ускорением этого потока иногда беспредметной оцифрованной «ауры».

Речь идет о скоростях, не всегда доступных человеческому мозгу, что просто не оставляет времени для осмысленной рефлексии. Следствием этого становятся два обстоятельства. Прежде всего, это «новая животность», «геймерское сознание», когда от человека требуется не размышление и осмысление, а реакция на поступающие сигналы, что в условиях «экранной жизни» означает нажатие правильных опций, реализующих заданные алгоритмы [18].

Скорость смыслообразования достигла такого уровня, что презентации смыслов не требуется оставлять следы такой презентации, как это происходит в популярном у молодежи формате snapchat. По данным Би-би-си, в феврале 2019 года приложение насчитывало 186 млн активных пользователей ежедневно, с более 10 млрд ежедневных просмотров материалов. Речь идет о мобильном приложении, позволяющем обмениваться короткими сообщениями с прикрепленным фото- или видеоматериалом, с заданным лимитом времени доступности от 1 секунды до 24 часов, после чего материалы становятся недоступными для адресатов, но сохраняются на сервере Snapchat. Им может быть предоставлена возможность повторного просмотра только один раз в 24 часа после получения. Однако вскоре оказалось, что протокол позволяет следить за пользователями приложения: контент исчезает только для пользователей, но остается технологически доступным [19].

С такими тенденциями эстетизация утрачивает предметность и становится гиперреалистичной одновременно. Означающие презентаций не нуждаются в означаемых. Собственно, презентуются только данные. Точнее — их перманентный изменчивый поток. От пользователя (зрителя, слушателя, читателя) требуются не какие-то рассуждения, аргументация, наррация, оценки, а реакции на ситуацию. При этом эмоциональное отно-

шение, его переживание редуцируется к непосредственной, желательной быстрой (автоматической) реакции. Новая животность как раз и заключается в том, что быстротечная череда таких реакций не оставляет места для памяти — эфемизма сознания.

В силу скоростей информационных процессов под сомнение ставится необходимость самого существования артефакта данных о переживаниях, сроку жизни которых, как в технологии snapchat, могут отводиться считанные минуты. Более того, Интернет сохраняет следы созерцаний и переживаний без их носителя. Самоценным становится сам процесс обработки данных, в результате чего аттрактивная (точнее аттракционная) реальность явочным порядком вытесняет чувственный опыт, а с ним — осмысление.

Если вернуться к эстетизации, то, в некотором плане, речь идет о реализации вагнеровского понимания произведения искусства будущего, как целостности Gesamtkunstwerk (совокупного художественного творчества) — «великого универсального произведения искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели» [20, с. 159].

Более того, эстетизация не сводима к дизайну, комфортному украшению настоящего. По меткому замечанию Б. Гройса, искусство не просто остраивает статус кво, оно его превращает «в мертвое прошлое..., принимает его как труп и преобразовывает в чистую форму» [7, с. 59]. Цифровые технологии буквально реализуют этот принцип: сначала жизнь заменяется демонстрацией жизни, ее следов, а затем сама демонстрация сводится к непрерывной обработке оцифрованных данных. Торжество эстетизации? Или ее собственной противоположности, ее отрицания и невозможности? Думается, что и то, и другое одновременно.

С точки зрения эстетизации упрощение и ускорение предъявления личностных смыслов в современном искусстве иногда трактуется как деградация стилистики. Думается, что речь идет о постановке под вопрос самой эстетизации, если таковой не считать непрерывный ускоренный процесс обработки данных. И нужен ли тогда (и кому?) экран для демонстрации этого процесса?

Обе отмеченные особенности современных экранных аттракционов — смещение от социальной нормативности к текучей субъективности с трендом к ее элиминации — способствуют отнюдь не столько консолидации, сколько дивергенции социума, углубляющейся партикуляризации, сочетающей тотальную включенность в информационное пространство с аутичной самоизоляцией. При этом смещение акцента в эстетизации с социальной нормативности на эмоциональную субъективность дополняется трендом к технологической элиминации этой субъективности.

Тем самым чрезвычайно острой становится задача ответственной комплексной гуманитарной экспертизы этих процессов. Если весь мир есть поле художественного осмысления, то нынешние технологии экранной презентации этого поля позволяют ставить вопрос о личной ответственности за участие в этом потоке презентаций. Фактически речь идет о запросе на парресию — ответственное взятие слова перед миром и социумом — и парресоров. И придут они с экранов. И это будет отличный аттракцион — аттрактивный в буквальном смысле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Welsch W. *Undoing aesthetics*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications Ltd., 1997. 224 p.
2. Shusterman R. *The end of aesthetic experience // The journal of aesthetics and art criticism*. 1997. Vol. 55. No 1. P. 29–41.
3. Lash S., Lury C. *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity, 2005. 250 p.
4. Featherstone M. *Consumer Culture and Postmodernism*. N.-Y.: Sage Publications Ltd., 2007. 232 p.
5. Анкерсмит Ф. П. *Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности*. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014. 432 с.
6. Rancière J. *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institut, 2017. 163 p.
7. Гройс Б. *В потоке*. М.: Ад Маргинем, 2016. 208 с.
8. Манович Л. *Язык новых медиа*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
9. Харари Ю. Н. *Номо Деус. Краткая история будущего*. М.: Синдбад, 2019. 492 с.

10. Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1967. С. 30–37.
11. Leeuwen T. van. *Introducing Social Semiotics*. N.-Y.: Routledge, 2005. 320 p.
12. Randviir A. *Mapping the World: Towards a Sociosemiotic Approach to Culture*. Tartu: Tartu University Press, 2004. 162 p.
13. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. М.: Изд-во Акад. пед. наук, 1960. 500 с.
14. Тульчинский Г. Л. Тело свободы: ответственность и воплощение смысла. СПб: Алетейя, 2019. 470 с.
15. Тульчинский Г. Л. Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопросы философии. 2019. № 11. С. 115–125.
16. Инглхарт Р. Культурная эволюция. Как изменяются человеческие мотивации и как это меняет мир. М.: Мысль, 2018. 346 с.
17. Пригов Д. А. Само-идентификация // Место печати. Журнал интерпретационного искусства. 2001. № 13. С. 10–32.
18. Фуко М. Речь и истина. Лекции о парресии (1982–1983). М.: Дело, РАН-ХиГС, 2010. 384 с.
19. Тульчинский Г. Л. Экран и фактор скорости: от нарративов к перформативам // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 29–40.
20. СМИ: сотрудники Snapchat шпионили за пользователями // ТАСС: информационное агентство.
URL: <https://tass.ru/obschestvo/6467089> (дата обращения: 29.05.2020).
21. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.

REFERENCES

1. Welsch W. *Undoing aesthetics*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications Ltd., 1997. 224 p.
2. Shusterman R. The end of aesthetic experience. *The journal of aesthetics and art criticism*. 1997. 55(1), pp. 29–41.
3. Lash S., Lury C. *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity, 2005. 250 p.
4. Featherstone M. *Consumer Culture and Postmodernism*. N.-Y.: Sage Publications Ltd., 2007. 232 p.
5. Ankersmit F. R. *Esteticheskaya politika: Politicheskaya filosofiya po tu storonu fakta i tsennosti* [Aesthetic politics: Political philosophy beyond fact and value aesthetic

- policy]. Moscow: Higher School of Economics, 2014. 432 p. (In Russ.)
6. Rancière J. *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institut, 2017. 163 p.
 7. Groys B. *V potoke* [In the flow]. Moscow: Ad Marginem, 2016. 208 p. (In Russ.)
 8. Manovich L. *Yazyk novykh media* [The language of new media]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p. (In Russ.)
 9. Harari Y. N. *Homo Deus: Kratkaya istoriya budushchego* [Homo Deus: A brief history of tomorrow]. Moscow: Sindbad, 2019. 492 p. (In Russ.)
 10. Lotman Y. M. K probleme tipologii kul'tury [On the problem of cultural typology]. *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta: trudy po znakovym sistemam* [Scientific notes of the University of Tartu. Works on sign systems]. Tartu: University of Tartu, 1967, pp. 30–37. (In Russ.)
 11. Leeuwen T. van. *Introducing Social Semiotics*. N.-Y.: Routledge, 2005. 320 p.
 12. Randviir A. *Mapping the World: Towards a Sociosemiotic Approach to Culture*. Tartu: Tartu University Press, 2004. 162 p.
 13. Vygotsky L. S. *Razvitie vysshikh psikhicheskikh funktsii* [Development of higher mental functions]. Moscow: Izd-vo Akad. ped. nauk, 1960. 500 p. (In Russ.)
 14. Tulchinsky [Tulchinskii] G. L. *Telo svobody: Otvetstvennost' i voploshchenie smysla* [The body of freedom: Responsibility and meaning]. SPb: Aletheia, 2019. 470 p. (In Russ.)
 15. Tulchinsky [Tulchinskii] G. L. Rasshirenie vozmozhnostei semioticheskogo analiza: Istochniki i sodержanie kontseptsii "glubokoi semiotiki" [Expanding the capabilities of semiotic analysis: Sources and content of the "deep semiotics" concept]. *Voprosy filosofii* [Philosophy issues]. 2019. (11), pp. 115–125. (In Russ.)
 16. Inglehart R. *Kul'turnaya evolyutsiya: Kak izmenyayutsya chelovecheskie motivatsii i kak eto menyaet mir* [Cultural evolution: People's motivations are changing, and reshaping the world] (S. L. Lopatina, Trans.). Moscow: Mysl', 2018. (Original work published 2018). 346 p. (In Russ.)
 17. Prigov D. A. Samo-identi-zvanstvo [Self-identi-impersonification]. *Zhurnal interpretatsionnogo iskusstva "Mesto pechati"* ["Place of printing" Journal of interpretative art]. 2001. (13), pp. 10–32. (In Russ.)
 18. Foucault M. *Rech' i istina: Lektsii o parresii (1982–1983)* [Discourse and truth and lectures on parrhesia (1982-1983)]. Moscow: Delo, RANHiGS, 2010. (Original work published 1983) 384 p. (In Russ.)
 19. Tulchinsky [Tulchinskii] G. L. Ekran i faktor skorosti: Ot narrativov k performativam [Screen and factor of speed: From narratives to performatives]. *Nauka televideniya* [The art and science of television]. 2019. 15(2), pp. 29–40. (In Russ.)

20. SMI: Sotrudniki Snapchat shpionili za pol'zovatel'nyami [Media: Snapchat employees spied on users]. *Informacionnoe agentstvo TASS [TASS news agency]*.

URL: <https://tass.ru/obschestvo/6467089> (accessed 29.05.2020) (In Russ.)

21. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 695 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

доктор философских наук,
профессор Департамента прикладной политологии,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

GRIGORII L. TULCHINSKII

D. Sc. in Philosophy,
Professor at the Department of Applied Political Science,
National Research University "Higher School of Economics",
Room 215, 17a, Promyshlennaya str., St. Petersburg, 198099,

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

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

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

УДК 791.2 + 008

ББК 85.374(3) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-45-69

received 03.06.2020, accepted 26.06.2020

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания МК РФ,

Москва, Россия

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА И ПОВЕСТВОВАНИЯ В ФИЛЬМЕ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ»

Аннотация. В статье подробно анализируется фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920), рассматривается пространственная модель, соотношение образов персонажей и многозначность повествовательной конструкции. Отмечается, что экспрессионистская декорация городских пространств сочетается с традиционным антуражем частных интерьеров, в которых читаются традиции бидермайера, а также со старомодной одеждой действующих лиц. В данном контексте особо выделяется решение комнаты Жанны, похожей на спальню сказочной принцессы. Сказочные мотивы прочитываются и в эпизоде похищения девушки монстром-сомнамбулой Чезаре. Если экстерьеры основной части города лишены определенной фактурности, то пространство ярмарки ею обладает, в нем доминируют мягкие ткани и деревянные основы. По сравнению с домами и мостовыми города ярмарка кажется более реальной, осязаемой, как бы находящейся в регистре внестилевого, более жизнеподобного искусства. Экспрессионизм в известной степени всегда является воплощением внутреннего состояния личности, ее душевной дисгармонии. Поэтому экспрессионистские изломанные, угловатые очертания города создают ощущение застывшего или пребывающего в конвульсиях «духовного нутра», которое на подсознательном уровне воспринимается нами по контрасту с физическим нутром живых организмов, лишенным жесткого геометризма. В фильме сосуществуют

«рамочная история» и «внутренний сюжет». Согласно рамочной истории, доктор Калигари является лечащим врачом в психиатрической клинике, а большинство остальных персонажей — его пациенты. Согласно внутреннему сюжету, который подается от имени Франца, в городе происходит череда жестоких убийств. Оказывается, что в них повинен Калигари, одновременно живущий в двух ипостасях — как ярмарочный маг-шарлатан и как ученый-психиатр, стремящийся испытать возможности воздействия на сомнамбулу. Тем самым, две линии сюжетного целого противоречат друг другу. Режиссер не дает прямых намеков на то, какая история заслуживает доверия. По мнению автора, так происходит потому, что подсознательная цель режиссера — продемонстрировать аудитории принципы восприятия разных нарративов и закономерность нашего неприятия той версии, согласно которой Калигари — обычный добропорядочный медик. Калигари может быть интерпретирован как фигура недоверия реципиента любым позитивным образом власти и научного воздействия на индивида. Фильм Роберта Вине заставляет скорректировать восприятие модернизма в искусстве, традиционно рассматриваемого в парадигме рационального творчества, и увидеть возможности симбиоза искусства как познавательной деятельности и как стихийного, бессознательного творчества.

Ключевые слова: Кабинет доктора Калигари, немое кино, экспрессионизм, сказка, магия, медиум, безумие, нарратив, рамочная история, внутренний сюжет, автор

EKATERINA V. SALNIKOVA

The State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

THE SPACE OF THE CITY AND STORYTELLING IN *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*

Abstract. The film *Das Cabinet des Dr. Caligari* by Robert Wiene (1920) is analyzed in the article in detail. The author examines the spatial model, the relationships

between the characters and the ambiguity of the narrative structure. It is noted that the expressionist decoration of urban space is combined with the traditional entourage of private interiors, which are associated with the traditions of Biedermeier, as well as with the old-fashioned clothing of the characters. In this context, the design of Jane's room, similar to the bedroom of a fairy princess, stands out. Fairy-tale motives are also revered in the episode of the girl's abduction by the monster, the somnambulist Cesare. While the exteriors of the main part of the city lack a certain texture, the space of the fair has it, and it is dominated by soft fabrics and wooden bases. In comparison with the houses and pavements of the city, the fair seems more real, tangible, as if it is in the register of non-style, more lifelike art. Expressionism to a certain extent is always the embodiment of the inner state of individuals, their mental disharmony. Therefore, the expressionistic broken, angular outlines of the city create a sense of a frozen or convulsed "spiritual interior", inner world of a human, which at the subconscious level is perceived in contrast to the physical interior of living organisms, devoid of rigid geometricism. In the film, the "frame story" and the "inner plot" coexist. According to the frame story, Dr. Caligari is the attending physician in a psychiatric clinic, and most of the other characters are his patients. According to the inner plot of Francis, a series of violent murders takes place in the city. It turns out that they are inspired by Caligari, who simultaneously lives in two guises—as a fairground charlatan-magician and as a psychiatrist, testing the possibilities of influencing a somnambulist. Thus, the two lines of the whole plot contradict each other. The director does not give direct hints about which story is trustworthy. According to the author, this is because the director's subconscious goal is to demonstrate to the audience the principles of perception of different narratives and the regularity of our rejection of the version according to which Caligari is an ordinary respectable doctor. Caligari can be interpreted as an expression of the recipient's distrust towards any positive images of power and scientific influence on the individual. Robert Wiene's film makes us offset the perception of modernism in art, which is traditionally considered in the paradigm of rational creativity, and see the possibilities of a symbiosis of art as a cognitive activity and as spontaneous, unconscious creativity.

Keywords: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, silent cinema, expressionism, fairy tale, magic, medium, madness, narrative, frame story, inner story, author

В 2020 году исполняется ровно 100 лет со времени выхода фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*),

одного из самых известных и обсуждаемых в мировом кинематографе. Сам по себе этот юбилей заслуживает того, чтобы вновь обратиться к эстетическим особенностям шедевра немецкого экспрессионизма. Традиционные воззрения на фильм Роберта Вине, как и на все немецкое кино периода после Первой Мировой войны, хорошо известны и связаны прежде всего с именами Зигфрида Кракауэра [1], Лотты Айснер [2], отчасти Жоржа Садуля [3] и прочих историков кино, опиравшихся именно на их видение содержательных пластов картины. Ноэл Кэрролл в своей книге даже не без иронии называет одну из глав «Кабинет доктора Кракауэра», рассуждая о нетождественности смыслового поля картины Роберта Вине концепции выдающегося исследователя немецкого кино [4, с. 20]. Современным ученым очевидна субъективность и политизированность мысли Кракауэра, от которых давно пора отойти.

Так, Кристиан Роговски посвящает большую статью критике концепции Кракауэра, обращая внимание и на многонациональный состав ключевых фигур немецкого кино, и на бурное развитие киноэстетики, не связанной с экспрессионизмом, и на широкое содержательное поле художественного кино немого периода [5, с. 1–9]. Сам же экспрессионизм в немецком кино все чаще предстает в научной литературе как «коммерческий прием», призванный выделить немецкое кино на мировом кинорынке, противопоставить его Голливуду, сделать узнаваемым, эффективным, своего рода «брендовым» для непобежденной киноиндустрии побежденной страны [6, с. 126]. Ряд современных исследователей склонны помещать фильм Роберта Вине в контекст жанрового развлекательного кино, далекого от политики как таковой, но тесно связанного с человеческим подсознательным.

Данная статья рассматривает фильм Вине в русле новейших подходов западной науки к изучению кинематографа немого периода [7], в том числе с учетом циркуляции немого кино в современных электронных медиа, что создает ситуацию «компьютерного анахронизма», по выражению Кэтрин Гру и Поля Флэга [8, с. 18]. Влияние «Кабинета доктора Калигари» на современное кино остается за пределами предмета статьи, однако нельзя не отметить, что завуалированные цитаты и отсылки к сюжетным и визуальным мотивам картины встречаются в кинематографе XXI века достаточно часто.

Как правило, в исследованиях нашего времени содержится протест против отождествления немого кино с ограниченным количеством шедевров (“iconic avant garde masterworks”), которые только и подвергаются рефлексии ученых [9, с. 7-8]. Однако это не означает, что знаменитые немые картины более не подвергаются анализу. И сам Лоренс Нэппер, пишущий о необходимости рассмотрения более широкого спектра фильмов, все равно обращается к привычному набору шедевров. Ведь и они являются частью значимых культурных и художественных процессов, которые теперь все чаще попадают в сферу интересов историков кино. Наша задача — увидеть своеобразие фильма Роберта Вине, связанное не только со стилем экспрессионизм в кино, но и с некоторыми бродячими мотивами в искусстве, и с неоднозначностью авторского высказывания режиссера. Последнее может быть прочитано, вероятно, именно сегодня — потому, что наше восприятие стало более дистанцированно от социальных и политических реалий Германии 1920-х годов.

Показательно, что Поль Кафф в своей книге об Абеле Гансе останавливается на этической специфике фильмов, поскольку режиссер исходил из веры в возможность морального изменения мира с помощью кинематографа [10, с. 3]. И мы в своей статье тоже склонны принимать во внимание этическую проблематику, связанную с сюжетной целостностью фильма Роберта Вине.

Одним словом, «Кабинет доктора Калигари» интересен нам отнюдь не своим положением в парадигме политической истории Германии. Мы полагаем эстетическое и этическое содержание «Кабинета доктора Калигари» довольно сложным в силу спонтанности его рождения, связанного с множеством переделок сценария Карла Майера и Ганса Яновица. В таких случаях часто содержание выходит из-под контроля, поскольку иррациональная творческая воля гораздо более прихотлива, нежели рациональная мысль режиссера и сценаристов, конструирующих определенный сюжет, его кульминацию, развязку и пр. В статье предпринимается подробный анализ визуальной материи фильма. Наша цель — осмысление эстетики внутрикадрового динамического пространства и его взаимодействия с персонажами, сюжетом и нашими зрительскими «моральными» переживаниями.

ГОРОДСКАЯ СРЕДА В КАДРЕ

Когда зритель фильма Роберта Вине еще не понял, что к чему, он видит в «рамочных сценах» (frame scenes), как молодой человек рассказывает пожилому господину историю, сидя на городской площади. Во всяком случае, таковым видится пространство с тремя арками в отдалении, на фоне которых сидят на скамейке действующие лица. Иными словами, главное — это рефлексия и общение на площади. А площадь — символ города, так можно подумать. Но в заключительной части «рамки» окажется, что площадь — это двор сумасшедшего дома. То, что казалось фрагментом нормального городского пространства, является изолированной территорией душевнобольных, которые как раз от нормальной повседневной жизни города оторваны.

То есть среда городского типа для обитателей клиники выполняет роль успокоительного антуража, создающего иллюзию полноценной, разомкнутой городской среды, в которой идет свободная жизнь свободных людей. На самом деле они под постоянным надзором, никакой свободы у них нет, и санитары в любой момент могут напомнить об их статусе пациентов. Иными словами, фильм вольно или невольно подводит нас к тому, что не стоит автоматически интерпретировать городской ландшафт как символ и гарант городских ценностей, городского воздуха, который делает свободным, — ведь именно миф города как свободной территории для многих, вне зависимости от титулов и происхождения, характерен для западноевропейской культуры в целом. Но городская, по виду, среда может оказаться всем, чем угодно.

Как писал Глазычев, обобщая концептуальные положения западных историков городской культуры, город как таковой, будь то античный полис или средневековый европейский город, рождался как выражение структуры социальных корпораций, общественного строения. «При всей грандиозности различий между “истинными” городами Античности и Средневековья в них прослеживается нечто общее: и полис, и бург несли на себе черты корпорации горожан-граждан, и потому характеризовались высочайшей степенью самоидентификации горожан с городом. Город — это защитная форма организации, и потому корпорация его населения стремилась к достижению максимума внутренней упорядоченности, ради повышения конкурентоспособности города в его военном или коммерче-

ском столкновении с любой внешней силой...» [11, с. 16]. Нам иногда кажется ровно обратное — структура городского пространства диктует свою волю, моделирует социальные структуры, общественную атмосферу и пр. Возможно, на сегодняшний день второй вариант причинно-следственных связей тоже активно работает, потому что, сформировавшись и продолжая развиваться, город обрел энергию саморазвития и влияния на общество и отдельного индивида. Однако в фильме Роберта Вине работает и контрастная логика: если сумасшедший дом похож на городское пространство, и его мы видим в прологе, то стоит ли удивляться, что черты безумия, насилия и несвободы экстерииорируются в основном сюжете на все городское пространство и бытие в нем.

Сюжет рассказа главного героя, Франца (Фридрих Фейер), обитающего в психиатрической клинике, представляет основную, центральную часть фильма, сердцевину сюжета, подключая нас к событиям, происходящим в городе. И остается неразрешимым вопрос о том, возник ли этот город в сознании главного героя или же его сознание, пускай и болезненное, отображает реально существующий город, который обладает фантастическими чертами в сравнении с городами, известными нам, зрителям, по собственному опыту. Разве устами безумца не может говорить истина? И разве фильм дает нам однозначные подтверждения безумия героя?

Или же, третий вариант, такой изломанный, искривленный город — это «реальность стиля», и художники фильма Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман имеют в виду рядовой город, предстающий столь странным потому, что таково видение «глазами стиля». А проводником и сюжетным оправданием стиля здесь является безумный герой (однако наличие такого героя в принципе необязательно). То есть статус городской реальности, показанной в фильме, остается неопределенным. Скорее всего, даже не стоит пытаться распутать узел противоречий, потому что они и должны остаться не распутанными. Фильм создает образ города, статус которого не поддается попытке рационально его атрибутировать и тем самым что-то прояснить. Как пишет Стефан Брокманн, хотя и без акцента на теме города, фильм показывает мир, в котором все представляет вопрос, всякая точка зрения, и нет ничего определенного, что можно было бы утверждать наверняка [12, с. 62].

Кроме того, экспрессионистские декорации создают образ не города вообще, но именно средневекового патриархального городка. Узкие кри-

вые улочки, плотно примыкающие друг к другу дома, фонари, в которых угадывается традиционная форма магического кристалла. Комнатки, которые хочется назвать кельями...

Парадокс эстетический начинается именно с такого средневековья в стилистике экспрессионизма. С одной стороны, экспрессионизм — явление новое, рожденное в процессе разрушения традиционных форм, высвобождения творческой энергии, не связанной привычными узнаваемыми оболочками вещей. С другой — с помощью этой эстетики начала XX века в данном фильме сочиняется пространство старинного европейского города, отсылающего к истории, прошлому, традициям, что должно умиротворять и уравнивать экспрессионистскую дисгармонию. Однако этого не происходит. Наоборот, гибрид экспрессионизма и проглядывающей «средневековости» антуража, старинности городской застройки (что вообще типично для модернизма и встречается, к примеру, в живописи Аристарха Лентулова, Марка Шагала и пр.) создают атмосферу беспокойного ожидания, куда дальше поведет этот внутренний разлом.

Действующие лица носят одежду, которую можно классифицировать отнюдь не как средневековую, но скорее старомодную, в традициях еще XIX века [2, с. 61]. Однако ничто не говорит о том, что события происходили сто лет назад. Нет, они имели место недавно, ведь по-прежнему молод рассказчик, он же участник перипетий. Так что перед нами — абстрактное настоящее время, как бы современная жизнь в старинном городке. Но сам он находится то ли в чьей-то голове, то ли в объективной реальности, то ли в «субъективности» стиля — на неопознаваемой территории, о которой даже нельзя сказать, бесплотна ли она или достоверно материальна.

Узнаваемое традиционное платье придает персонажам черты европейцев с на редкость стойкой самоидентичностью. То есть все происходящее — рассказ не о людях вообще, не притча на все времена, но рассказ о современных европейцах, которые очень хорошо помнят, где они, кто они, каковы приличия и традиции общественного бытия в их родном, хорошо им знакомом мире. Стиль не касается одежды, она прозаична, жизненноподобна, в отличие от фантастических костюмов в экспрессионистских фильмах «Генуине» (*Genuine*, 1921) Роберта Вине или «Аэлита» (1924) Якова Протазанова, к примеру. Одежда в «Кабинете доктора Калигари» свидетельствует о том, что речь идет о современном объективно существующем обществе, а не абстрактной социальной модели. Право стиля

фантазировать и менять пропорции и очертания не распространяется на платье, то есть на то, что моделирует целостный облик людей в социальном измерении.

НА ПРИВАТНОЙ ТЕРРИТОРИИ

Стилистически выпадают из экспрессионизма и частные интерьеры в отличие от интерьеров публичных, казенных. Частные жилища решены в духе традиционных предметных форм. Они являют «начинку» экспрессионистского города с отсылками к бидермейеру и модерну — внутри неправильных искривленных изломов стен, неправильных четырехугольников окон, кажущихся то ли решетчатыми, как в тюрьме, то ли затянутыми паутиной фантастических массивных пауков. В доме Жанны (Лиль Даговер) мягкие кресла, диван, круглый белый столик с цветами в вазе. И ножки у некоторых элементов мебели так узнаваемо «изящно» изогнуты... Все это принадлежит как будто и не безумным формам города, но островкам нормальности, даже банальности, с обывательскими стремлениями к комфорту, уюту и красивости. Частные интерьеры словно остаются в оппозиции к городским экстерьерам или же не замечают, в каком мире располагаются. Они как бы ничего не знают о том, что за их стенами.

Спальня Жанны, впрочем, выходит и за пределы обывательской прозы, она решена как «спальня принцессы». Здесь все прекрасно и роскошно: большое ложе, белизна постельного белья и развевающихся штор на высоком окне. Пространство спальни словно смоделировано мечтами влюбленного героя, видящего в прекрасной девушке чудесную героиню, которую похищает «злодей» сомнамбула Чезаре, — что немногим «сказочнее», нежели похищение чертями и монстрами принцессы Азурины в фильме Жоржа Мельеса «В царстве фей» (*Le Royaume des Fees; The Kingdom of the Fairies, 1903*).

По остроумному наблюдению Брюса Кевина, появление монстра в окне спальни вообще является типичной ситуацией фильма ужасов. В «Кабинете доктора Калигари» кошмар усугубляется экспрессионистическими очертаниями окна, которое массивнее двери и к тому же не имеет стекла. Чезаре проникает через оконный проем в спальню спящей Жанны, собираясь убить ее, но замирает, склонившись над ней и будучи зачарован ее красотой. Он хватает Жанну и тащит ее прочь, снова через окно, а ее

белые одежды и простыни тянутся за похищаемой девушкой, как фата за невестой [13, с. 22]. Все это создает бесконечную игру архетипическими мотивами. Убийца и жертва, невеста и похититель, невеста и жених, красавица и чудовище, погибель и спасение, любовь и насилие — здесь есть все сразу, в перспективе такая сцена могла бы привести к самым разным последствиям. И у Роберта Вине она приведет не к смерти Жанны, как следует ожидать, а к смерти Цезаре (Конрад Фейдт).

Весь путь сомнамбулы с девушкой на руках по городу, по мосту и некоей крыше обретает оттенок приношения жертвы городу. Но эту жертву город не принимает — и «отдает» Жанну отцу, позволяет ей вернуться домой живой и невредимой. А вот Цезаре оказывается истощен преодолением городских пространств. Если спросить, кто или что убивает Цезаре, то самый простой и очевидный ответ — город, который сам достаточно монструозен, чтобы терпеть долго какого-то «персонифицированного», «чужого» монстра, являющегося к тому же медиумом еще большего монстра, то есть доктора. Символично, что с Цезаре не происходило ничего дурного, когда он убивал Алана (Ханс Генрих фон Твардовски) прямо в его спальне.

Можно посмотреть на сцену похищения и с другой стороны. Есть в ней латентный эротизм, ведущий, однако, не к реализации любовного чувства, но к убийству убийцы (как будет и в «Носферату...», правда, там — ценой смерти самой героини). Красота беззащитной спящей девушки провоцирует сбой в системе действий сомнамбулы. Он словно смотрит на Жанну не своими глазами и не глазами Калигари, а глазами влюбленного в нее Франца. И требуемое убийство, организуемое дистанционно Калигари, Цезаре как бы обращает на себя. Во всем этом словно есть креативная воля Франца, который сам бы мечтал оказаться в спальне Жанны и который желает смерти Цезаре и спасения девушки. Франц будто негласно, без режиссерского и собственного осознания, то есть в эстетическом смысле — тоже *сомнамбулически и дистанционно* — участвует в похищении, в счастливом, случайном спасении Жанны и странной смерти Цезаре.

Если у убийства Цезаре есть «автор», то это отнюдь не Калигари. Хотя многие исследователи исходят из того, что Калигари «полностью контролирует своего сомнамбулу», а у того нет «совершенно никакого контроля над своим телом» [14, с. 113]. Возможно, у Цезаре и нет рационального

контроля над своими действиями. Но и у Калигари (Вернер Краус) нет полного контроля над телом Цезаре как таковым. Инфернальный доктор не в состоянии предотвратить его полное истощение.

Многое в описанной выше сцене подтверждает интерпретацию внутреннего сюжета как вымысла и галлюцинации безумного Франца. Однако изнутри этого пласта действия важно не то, где все происходит, действительно в доме и городе или же «в голове» у героя. Важно другое — даже в этой зыбкой, галлюциногенной реальности Франц не дает себе свободы сблизиться с Жанной, пускай и в образе злодея. Жанна оказывается в этой сцене как бы мнимой невестой и чужой невестой, планируемой жертвой и мнимой жертвой. Ее судьба реализует изнанку переживаний влюбленного Франса, быть может, его неверие в возможность счастья и физической близости с девушкой. Апофеоз желаний, в которых он может себе признаться, — сохранение и продолжение жизни Жанны. Экстремальность усилий, необходимых для этого, призвана как бы исключить устремления к чему-то большему, к счастливому любовному союзу.

Однако во всей цепочке событий одновременно актуальны и другие акценты: сила воздействия женской красоты и законы физической природы. И то, и другое работает на остановку дурной бесконечности насилия и даже отчасти вершит возмездие. Все это слишком просто и хорошо, чтобы быть убедительно реалистичным, и вновь похоже на некую мечту о мире, в котором непременно есть силы сопротивления персонафицированному злу.

Тем не менее похищение подтверждает беззащитность частных территорий, их проницаемость для зла большого внешнего мира. Наступление идет именно на знакомый, прогнозируемый, легко укладываемый в сознании мир частного человека, страшящегося интимности и не способного ни на секунду отрешиться от большого внешнего зла. Человек чувствует то ли свою мобилизованность этим злом, то ли свое бессилие и бесправие в мире чувств. Так или иначе, а в фильме идет внутренняя рефлексия формы о том, что может выступать саморегулирующей силой в мире, утратившем гармонию. Город в этом контексте обнаруживает свою амбивалентность, играя то на стороне «злых», то на стороне «добрых» беззащитных персонажей.

КОЛЮЧЕЕ НУТРО ГОРОДА И ТРЯПИЧНЫЙ МИР ЯРМАРКИ

Интерьеры казенные в «Кабинете доктора Калигари» радикально противоположны частным. Они плоть от плоти экспрессионистских изломов и диспропорций. В полиции и в конторе городской управы — пустынные узкие коридоры и высокие табуреты для служащих, на них они сидят, как безобразные гигантские птицы на жердочках, подогнув ноги и скрючившись над бумагами на высоченных столиках. Эти странные интерьеры и мебель в них вообще далеко не все исследователи замечают. Среди тех, кто написал о них несколько строк, отметив их антигуманистический и антиэстетический вид, был снова Стефан Брокманн [12, с. 64]. Решение казенных интерьеров создает образ подбострастного и агрессивного «служения» внеличным правилам и порядкам, или, как писал Ноэль Кэрролл, являет «метафору власти» [4, с. 23], притом власти опять же беспомощной. Показательно, что Калигари идет в контору официально зарегистрировать своего сомнамбулу как экспонат или реквизит для ярмарочного зрелища, как вещь, имущество. И не встречает серьезного противодействия, а лишь равнодушие и презрение служащего (которого Чезаре вскоре убивает как бы в наказание за неуважение к нему).

Полицейские же ловят убийцу с ножом — но оказывается, что это совсем не тот серийный убийца, который повинен в смерти друга главного героя. Пойманный преступник (Рудольф Кляйн-Рогге), опять же, полностью выпадает из экспрессионистского стиля, решен, скорее, как традиционная фигура каторжника и разбойника, по-своему колоритная, эстетически живописная, с лохмотьями, косматыми волосами, бородой и угрюмым взглядом. Он явно не из этого модернистского города. Его стилистическое происхождение — романтическая литература и театр. Для здешних лабиринтообразных смыслов он слишком прост, гармоничен и целостен. Однако полиция не обладает интуицией, как и служащие города — поэтому все они функционируют по правилам, а предотвратить преступление или найти настоящих злодеев не способны.

Итак, в решении пространства и его наполнения заявлена неоднородность, разные составляющие находятся во внутреннем стихийном конфликте. Это похоже на реальность сновидения, в котором причудливые формы в жанре «ночного кошмара» сочетаются со знакомыми, нормаль-

ными. Однако сновидческая реальность не декларируется. Тем не менее, предметно-пространственная среда отображает динамику взнервленно-го сознания и подсознания. Разные стороны душевного мира человека словно постоянно обмениваются флюидами, дополняют друг друга — и конфликтуют.

Благодаря решению именно городских экстерьеров в стилистике экспрессионизма, само экспрессионистское начало в фильме ассоциируется с внешним большим миром, с больным социумом, не только с большой душой героя, если она вообще больна, а не просто сложна и несчастна. Вернее, в экспрессионизме находит воплощение критическая оценка индивидом социальной действительности, недоверие и страх перед ней. И эти недоверие и страх есть не просто индивидуальное суждение, но психофизическая реакция индивида на внешний мир. В этой реакции эмоции и физическая природа человека образуют единую конвульсию внутренне-го мира личности.

Экспрессионизм выражает дисгармонию индивидуального видения-ощущения, индивидуального преломления картины мира и чуть ли не «переваривания» мира. Грубо говоря, это реакция на внешний мир не только разума и души, но всего естества индивида. Такова «внутренняя мифология» стиля, которая здесь идеально растворяется в сюжете о безумном герое. Грубо говоря, город с изломами стен и неправильными четырехугольниками окон, с асимметрией пространственной тесноты — это проекция вовне субъективного страдающего нутра. Эта проекция принципиально противоположна обычному нутру, чисто физическому, которое состоит из материи мягкого, закругленного, прихотливо ветвящегося пространства внутренностей.

Одухотворенное, заряженное ужасом и отчаянием нутро героя здесь — ошестинившееся, остроугольное, торчащее и топорщащееся жесткими геометрическими контурами. Оно словно заколдовано, заморожено до кристаллической формы, до твердых, неизменных граней, плоскостей и замершего движения. Исследователь видит в этих формах — в тенях, в иссохших стволах деревьев — повторяющиеся очертания ножа, лезвия [4, с. 22]. Физическая же органика нутра должна быть теплой, струящейся, вегетативно сложной, прихотливой, пребывающей в непрерывной динамике. На подсознательном уровне мы чувствуем это противоречие, и оно

во многом обуславливает восприятие экспрессионистической картины мира как дисгармоничной, вопиющей о глубинном неблагополучии, об опасности и страдании.

Однако в «Кабинете доктора Калигари» и внешняя городская среда решена не единообразно. Пространство ярмарочных увеселений, балаганов, в отличие от остального города, представляет тряпичный мир — колышущиеся тканевые, мягкие фактуры. Этим он принципиально другой, нежели все остальное пространство города. О ярмарочном пространстве не скажешь, что непонятно, из чего оно сделано. Здесь явно доминируют полотна тканей, закрепленные на каких-то деревянных каркасах, опирающихся, в свою очередь, на деревянные подмости. Дерево и ткань — это хотя бы какая-то конкретика материи по сравнению с домами и улицами неопределенных фактур — не каменные и не кирпичные, не булыжные мостовые и не утоптанная земля, уж точно не мрамор, не гранит, не бетон, не асфальт.

Пространство ярмарочных балаганов реальнее, как будто более осязаемо, нежели все остальное. То, что Чезаре проводит время сна в прямоугольном узком ящике, похожем на гроб, тоже невольно заставляет воспринимать материал этого предмета как дерево. В результате можно сказать, что доктор Калигари окружен реальными, знакомыми, и потому, кажется, более материальными вещами. Их фактуры воспринимаются как достоверно известные. В отличие от остального города за пределами ярмарочных балаганов — там есть формы и как будто нет фактуры поверхности у этих форм, неопределенными остаются их вес и температура. Невозможно сказать, тяжелы дома, толсты ли их стены — или дома легки, как фанерная декорация, а стены хрупки и их можно легко сломать, прорвать, даже искрошить. Также не ясно, холодны ли они или же долго держат тепло, шершавы или гладки и пр. Они словно никакие, имеют лишь геометрическую форму, объем, отношение к цвету, вернее к темному/светлому. Но в остальном они — стены и улицы «без свойств».

Соответственно, в поведении доктора Калигари скрыт пафос борьбы с остальным городом посредством игровой «выгородки». Что сильнее, уважаемый город или несерьезный балаган, и чьи правила победят, как бы вопрошает фильм. В каком-то смысле тряпично-деревянный мирок балагана сильнее, нежели экспрессионистский «остальной город».

В пространстве ярмарки, как нам кажется, экспрессионизм приглашен. На первый план выходит вид подмостков и занавесей, мизансцены зазывания зрителей, диалог с аудиторией, глаzenie на сомнамбулу и пр. — то есть вечные зрелищные элементы, уходящие в глубь веков и несущие в себе энергию лукавой относительности, игровых манипуляций, неожиданных метаморфоз.

Ярмарка воплощает как бы вневременное темное начало. В то время как остальной город одновременно символизирует и страдания души современного индивида, и бездушный холод современных официальных структур, наследующих традиции европейской городской культуры. Калигари не относится к официальным структурам (о чем обычно не пишут), он — альтернативная, неофициальная власть, присутствия которой пока вообще почти никто, кроме Франца, не замечает.

В поведении Калигари и Чезаре можно рассмотреть хоть какой-то акцент на физических процессах. Никто в городе не показан за едой — только доктор кормит своего сомнамбулу с ложки, из миски. В этом есть что-то трогательное, некий элемент быта и заботы, пускай и весьма прагматичной. Мир Франца, напротив, — мир самоизнуряющей и бескорыстной высокой духовности. Если иметь в виду, что история о Калигари и Чезаре подается Францем (или даже сочиняется им), то правильнее всего будет считать мага-ученого фигурой антагониста, приемлемого для Франца как индивидуалиста-одиночки. Калигари — тоже одиночка, странный, коварный, жестокий, но в принципе победимый. К слову, как надо поступать с теми, кто кажется опасным для отдельных персон и для общества, протагонисту и антагонисту, Францу и Калигари видится совершенно одинаково. В истории Франца мага-ученого облачают в смиренную рубашку, а в рамочной истории, выражающей позицию Калигари, в смиренной рубашке оказывается Франц. Ни тот, ни другой не в силах придумать ничего иного, оба моделируют одинаковые формы репрессивного воздействия, и фильм здесь довольно скептически. Бескорыстный несчастный одиночка противостоит тайной, иррациональной темной стихии воздействия, и противостоит при слабой дееспособности официальной власти. Но противостоит внутренне лишь до известного предела. Есть момент, где Калигари и Франц начинают мыслить одина-

ково, вот что открывается благодаря конструкции киноповествования, усложненной Робертом Вине.

ДВОЙНОЙ ФОКУС ПОВЕСТВОВАНИЯ

Обычно окончательный вариант фильма с новеллой в новелле, который в результате придумал Роберт Вине, считают реакционным, конформистским, показывающим право власти вершить судьбы, надевать на людей смирительные рубашки. Как писал с возмущением Ежи Теплиц, получается, что «мораль фильма: власть по своей природе добра, гуманна, и бунтовать против нее могут лишь душевнобольные люди» [15, с. 143–144].

Но возможен и другой уровень толкования.

Ведь мы исходим из того, что история о молодом влюбленном, который расследует гибель друга и предотвращает гибель прекрасной девушки, разоблачая старого гнусного негодяя и исполнителя его замыслов, — это хорошая история, она нам по сердцу. В ней мы видим этическую норму. Но, кроме того, она является эстетическим сюжетным клише: разоблачают и доводят до безумия доктора Мабузе, ловят и почти удерживают Фантомаса и пр. «Я не успокоюсь, пока не раскрою тайну этих злодеяний», — изрекает герой, когда начинаются убийства в городе. Это типичная фразеология детективных историй. И в «Кабинете доктора Калигари» скрыта история в жанре детектива, в котором расследующий собирается вести себя ровно так, как принято в детективах. Есть даже характерный поворот, когда сажают в тюрьму мнимого подозреваемого, но преступления продолжают — и тогда становится ясно, что в них виноват не он. Не сила аналитической мысли или обретение новой информации движет вперед дело, а сами преступники, за которыми не поспевает мысль борцов со злом. Этот поворот несколькими годами ранее с успехом использовал Луи Фейад в сериях о Фантомасе.

Однако проблема в том, что чем ближе Франц к разгадке преступлений в своей «внутренней» истории (inner story), тем дальше он от владения ситуацией в истории «рамочной» (согласно которой он лишь пациент клиники для умалишенных), а картина мира в целом — от объективности и прозрачности.

Во внутреннем сюжете герой устремляется в психиатрическую лечебницу и обнаруживает, что это место работы доктора Калигари. В каби-

нете — в сейфе! — находится книга, рассказывающая о некоем мистике Калигари, который в 1703 году терроризировал жителей итальянских деревень убийствами, совершаемыми с помощью медиума, или сомнамбулы Чезаре. То есть все это уже было, история загадочных убийств повторяется. А в дневнике доктора написано о его мечте раскрыть секреты исторического Калигари и проверить, можно ли заставить человека во сне совершать преступления, отвратительные ему наяву. Это полностью противоречит финалу рамочной истории, в которой доктор Калигари успокоительно обещает, что вылечит потерявшего рассудок героя.

Однако Роберт Вине не дает никаких указаний на то, чья версия бытия правдива, Франца или доктора. Нам импонирует вариант Франца, в том числе и потому, что он эстетически сильнее. А мир, в котором все экстраординарные события всего лишь плод безумной фантазии — это скучный мир. Калигари не предлагает альтернативной истории в авантурном духе, он лишь опровергает версию своего вроде как пациента. И потому точка зрения Франца кажется нам более убедительной, интересной, значимой.

В сущности, авторское начало фильма, как и вообще созидание художественной формы, аналогично процессу рассказывания некоей истории. Позиция рассказчика и участника драматических событий (не важно, в воображении ли он участвует или наяву) вторит позиции автора-сочинителя. В том и в другом случае важна не столько достоверность, сколько смыслы излагаемых/показываемых событий, вернее даже, содержание и тональность их субъективной подачи.

Особенность фильма Роберта Вине состоит в двойственности роли Франца в повествовании. Он — наиболее сильный его сочинитель и транслятор. А Калигари — слабейший. Поэтому, как бы ни была сильна реальная власть доктора Калигари, будь он злым магом или же добрым врачом, это власть персонажа, живущего преимущественно внутри сюжета/сюжетов. А Франц, как бы он ни был слаб, будучи хоть рядовым влюбленным горожанином, хоть пациентом сумасшедшего дома, — обладает энергией автора, вкусом к творческому моделированию символической картины мира. Как справедливо замечает Рик Алтман в своей «Теории нарратива», возможность персонажа создавать некую историю обозначает его возвышение (“the ability to generate a story marks elevation to a higher sphere...”)

[16, с. 171]. По мысли Алтмана, существуют однофокусные нарративы и двухфокусные нарративы (single-focus and dual-focus narrative; в русскоязычной науке сказали бы — однолинейные и двулинейные), и, как правило, в случае двухфокусности, какой-то из фокусов выбивается в лидирующие [16, с. 56]. В фильме Роберта Вине, это, несомненно, фокус Франца: доминирует позиция активного рассказчика. Что можно рассматривать как эстетическую компенсацию любовной неудовлетворенности и предполагаемой социальной/психической неполноценности героя.

Возможно, кстати, рамочная история есть косвенная экстериоризация низкой самооценки героя, его фобий, его несчастной любви и ужаса перед миром, но отнюдь не обозначение его подлинного безумия.

Создавая расхождения между рамочной историей и внутренним сюжетом Франца, режиссер достигает головокружительной смысловой многомерности и относительности. Однако, повторим, при всей дуальности, версию картины мира в подаче Франца не может перебить и эстетически затмить версия Калигари. Так происходит в том числе потому, что «нам всем» — на съемочной площадке и в зрительном зале — нужна именно полная драматизма картина мира, а не декларации об отмене драматизма, не объявление его плодом большого бреда. В объективную реальность насилия, ужаса, боли, страха мы верим. И хотим эту реальность обсуждать посредством художественных форм, какие бы причудливые одеяния у объективного мира ни появлялись в субъективном видении. Так что «точка зрения» Калигари нужна скорее для того, чтобы оттенить полнокровность картины мира молодого героя, во многом проводника — медиума — творческой воли авторов фильма. А творческая воля, в свою очередь, черпает энергию в притягательности авантурных, детективно-мистических сюжетов.

Франц интерпретирует происходящее в городе как намеренную реконструкцию доктором событий 1703 года ради научного эксперимента и выяснения силы дистанционного воздействия на психику индивида. Все горожане, таким образом, включая жертв Чезаре, являются подопытными, материалом для научной деятельности. То есть целью всех учиненных преступлений является проверка «технологии» дистанционной власти. Именно ради этого все и происходит, как своего рода репетиция воздействия авторитарной воли на социум. Кошмар оказаться внутри опыта

помимо своей воли и знания об этом — одна из самых сильных фобий человека эры интенсивного развития науки. И в дальнейшем кино неоднократно будет варьировать эту ситуацию, здесь лишь бегло намеченную.

Доктор Калигари ведет двойную жизнь — ярмарочного артиста и серьезного практикующего врача. «Кабинет» его тоже раздваивается: на балаганное пространство, где кабинетом именуется шатер иллюзиониста, мага, шарлатана, и на «серьезный» кабинет ученого с письменным столом, сейфом и кипами книг. Тем самым современная психиатрия трактуется как прямое наследие магической, «донаучной» деятельности, в которой на самом деле и заключены сверхчеловеческие возможности управления людьми. Мир возвращается в средневековье, на новом витке выходит к тому, что казалось рассказами, легендами, пережитком времени ведьм и колдунов. Однако, как получается по сюжету Франца, все это правда. Вполне возможно посредством сомнамбулы вершить злодеяния, управлять миром, сеять страх. Возвращение к старинному иррациональному, к ночному, к мраку прошлого — вот что происходит и что пытаются разоблечь герой.

Зачем и кому этот возврат необходим? Замечательна сцена, в которой на стенах дома, на стволах и ветвях деревьев, в виде листьев, в воздухе пишутся сами собой слова «Ты должен стать Калигари!». Темная сила мироздания говорит с людьми на языке книг, отсылает к старинным фолиантам. Калигари, согласно этой сцене, не просто странный одиночка. Он сам — проводник, медиум темной силы мироздания. А она, как водится, напоминает символического дракона, который «везде и нигде», что делает борьбу с ним бессмысленной [17, с. 305]. Конечно, это звучит слишком современно, в духе фэнтези рубежа XX–XXI веков, разбираемых в цитируемой статье О.В. Строевой. Однако, видимо, наши эпохи рифмуются. И актуальный сегодня мотив сверхчеловеческой темной силы, управляющей миром и выходящей на связь со своими потенциальными сторонниками, был весьма актуален и тогда, после Первой мировой войны.

Итак, некая потусторонняя надсубъектная воля управляет людьми, хотя и сам доктор имеет желания. Но одно дело их иметь, другое — осуществлять, чувствуя некое высшее покровительство. Можно, конечно, трактовать сцену с письменами по-другому, как проявление безумия доктора Калигари, которому мерещатся слова в воздухе. Однако же это не

отменяет его способности манипулировать Цезаре, а того — совершать злодеяния. На худой конец и эта вариация толкования событий все же лучше, чем зачеркивание и опровержение всей картины мира, нарисованной Францом, в силу якобы неспособности безумного героя-рассказчика передавать объективную суть событий.

Грубо говоря, фильм подсознательно ставит нас перед дилеммой. Что лучше, переживать ужасы жестокости и насилия как часть непосредственной действительности, но оставаться при ясном сознании? Или же не иметь в объективном мире никаких особых бед, однако и не быть способными осознать и оценивать объективную реальность, — и все равно желать переживать страх, насилие, беспомощность, хотя бы исключительно в субъективности внутреннего мира? Много позже в «Матрице» будет показано, что человечество может массово лишиться способности видеть и осознать происходящее, может длительно жить в «матрице», в иллюзорной «картинке», смоделированной теми, кто управляет миром при полном неведении большинства.

Как видно из всего сказанного, «Кабинет доктора Калигари» представляет многоуровневую рефлексию не только о состоянии мира и человека в нем, но и о сложении экранного нарратива и экранной формы в целом. Персонажам дано два модуса бытия: в одном они активно действуют, а в другом — пребывают на обочине жизни, в изоляции. В одном измерении они полноценные социальные индивиды, в другом — объекты манипуляций, если не злодеев и не имперсональной тьмы, то... авторов картины.

И Калигари, и Франц, и Цезаре, и Жанна живут двойной жизнью образов. У каждого есть одна сторона — добрая, или по крайней мере нейтральная, и другая — злая или негативная. Одна — нормальность, другая — безумие. Одна — высокая, другая — низкая. В истории Франца Цезаре — монстр, но не жалкий пациент клиники, отрешенный от всего мира и полностью недееспособный. Жанна в сюжете Франца — нормальная красивая девушка и в его глазах почти принцесса, а не сумасшедшая, считающая себя королевой. Ввиду ужаса оказаться в невменяемом состоянии под надзором врачей, в сумасшедшем доме, история серийных убийств в городе — это светлая сказка, идеализация мира, пропускание его через

розовые фильтры. Тем более, что убийства в истории Франца разоблачаются и прекращаются.

Дело не в том, кто на самом деле Френсис, а в том, что нам кажется досадной, лишней, мешающей та *рамочная история, согласно которой Калигари — настоящий врач, а не злодей. Нам мешает это обнаружение. Мы не верим в добродетельность Калигари и не желаем его здравого смысла, его медицинской компетентности.* Калигари для нас — фигура нашего недоверия надличным общественным структурам. Калигари — символ нашего неприятия некритического отношения искусства к власти, в том числе к диктату науки. Из двух реальностей — лечение в сумасшедшем доме или жизнь в городке, где вершатся преступления, — мы все мысленно выбираем вторую. Нам проще и приятнее принять жизнь в жанре авантюрного романа или детектива про мистиков, сомнамбул, их жертв и искателей истины. Таким образом, настоящая жизнь символически представлена через авантюрно-фантастический нарратив.

А управление массажи? В рассказе Франца оно показано как влияние при помощи страха, поселяющегося в социальном пространстве. В целостности фильма *управление искусства массажи* почти не ощутимо, но осуществляется весьма активно — как создание эстетических мотиваций для определенного «свободного выбора» зрителя. Зритель выбирает картину мира Франца, а не доктора Калигари. Неудачная рамочная история должна иметь место для того, чтобы мы самоопределились по отношению к ней и ощутили кожей ее художественную бесперспективность, ее слабую витальность.

Иными словами, фильм Роберта Вине несет в себе скрытую демонстрацию власти художественной формы, власти ее провокативности. Вине бессознательно открывает рецептивный магнетизм, присущий одним архетипическим ситуациям — и неизбежность отторжения интеллектуальным зрителем других архетипических ситуаций. Режиссер оказывается в роли «плохого парня», конформиста и консерватора, извращающего хорошую историю. (Вернее, как бы извращающего, поскольку по-настоящему режиссер все-таки не предоставляет Калигари-врачу, Калигари-рупору официоза право голоса, равноценное голосу Франца.) Тем самым, выявляется, какая именно история считается хорошей, правильной, убедительной. Вернее — какую историю мы готовы признать таковой.

В недавней статье Олеси Строевой «Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма» (*Conceptualism in Contemporary Art Regarded as Neo-Mythologism*) шла речь о стратегиях искусства XX века, об «интеллектуальном планировании», присущем концептуализму, и об отношении к искусству как способу «познавательной деятельности» [18, с. 15]. Волны авангарда, модернизма и постмодернизма в целом ассоциируются у нас, как правило, с рациональностью творческих установок, декларациями, самоанализом художников. Фильм Роберта Вине может существенно скорректировать представления о модернизме, авангарде и прочих демонстративно нетрадиционалистских формах творчества XX века. Он представляет симбиоз рационального конструирования формы с отсутствием интеллектуального планирования множества смысловых нюансов. Создание фильма оказывается у Вине родом *бессознательной познавательной деятельности*, направленной на природу человека сочиняющего и человека, воспринимающего художественные формы.

Вся гениальность фильма заключается в том, что многие замысловатые и парадоксальные смысловые нюансы существуют в нем как бы сами по себе, стихийно. В них совершенно не чувствуется сознательной авторской игры и интеллектуального планирования. Однако суть «Кабинета доктора Калигари» от этого, на наш взгляд, не исчезает. Помимо всего прочего это фильм о власти художественных законов над внутренним миром реципиента. И в этом аспекте — это вечная история о силе искусства и наших ожиданиях от искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 320 с.
2. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 256 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1961. 633 с.
4. Carroll N. *Interpreting the Moving Image*. Madison: Cambridge University Press, 1998. 388 p.
5. Rogowski Ch. *From Ernst Lubitsch to Joe May. Challenging Kracauer's Demonology with Weimar Popular Film // Light Motives. German Popular Film in*

Perspective. Eds. R. Halle, M. McCarthy. Detroit: Wayne State University Press, 2003. 442 p.

6. Kreimeier K. *The UFA Story: A History of German's Greatest Film Company 1918–1945*. Transl. R. Kimber and R. Kimber. New York: Hill and Wang, 1996. 451 p.

7. Usai P. Ch. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2019. 448 p.

8. Groo K., Flaig P. *New Silent Cinema*. New York, London: Routledge, 2015. 550 p.

9. Napper L. *Silent Cinema: Before the Pictures Got Small*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University press, 2017. 144 p.

10. Cuff P. *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. Palgrave MacMillan, 2016. 241 p.

11. Глазьев В. Л. *От традиционной формы города — к мегаполису // Города мира — мир города*. М.: НИИ ПАХ, 2009. С. 16–21.

12. Brockmann St. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.

13. Kavin B. F. *Horror and the Horror Film*. London, New York, Delhi: Anthem Press, 2012. 212 p.

14. Bartra R. *Anthropology of the Brain: Consciousness, Culture and Free Will*. Transl. G. Gould. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 200 p.

15. Теплиц Е. *История киноискусства. 1895–1927*. М.: Прогресс, 1968. 336 с.

16. Altman R. A *Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.

17. Строева О. В. *Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // Художественная культура*. 2020. № 2. С. 288–315.

18. Строева О. В. *Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма // Наука телевидения*. 2020. № 16.1. С. 11–29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-11-29.

REFERENCES

1. Kracauer S. *Ot Kaligari do Gitlera: psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino* [From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film]. Moscow: Iskusstvo, 1977. (Original work published 1947). 320 p. (In Russ.)

2. Eisner L. *Demonicheskii ekran* [The haunted screen]. Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Technology, 2010. (Original work published 1952). 256 p. (In Russ.)

3. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino v shesti tomakh* [Universal history of cinema in six volumes] (vol. 3). Moscow: Iskusstvo, 1961. (Original work published 1946–1950). 633 p. (In Russ.)
4. Carroll N. *Interpreting the Moving Image*. Madison: Cambridge University Press, 1998. 388 p.
5. Rogowski Ch. From Ernst L Joe May. Challenging Kracauer's Demonology with Weimar Popular Film. Light Motives. German Popular Film in Perspective. Eds. R. Halle, M. McCarthy. Detroit: Wayne State University Press, 2003. 442 p.
9. Napper L. *Silent Cinema: Before the Pictures Got Small*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University press, 2017. 144 p.
10. Cuff P. *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. Palgrave MacMillan, 2016. 241 p.
11. Glazychev V. L. Ot traditsionnoi formy goroda — k megapolisu [From the traditional form of the city to megalopolis]. In V. P. Tolstoy (Ed.), *Goroda mira — mir goroda* [Cities of the world — the world of the city]. Moscow: The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 2009, pp. 16–21. (In Russ.)
12. Brockmann St. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
13. Kavin B.F. *Horror and the Horror Film*. London, New York, Delhi: Anthem Press, 2012. 212 p.
14. Bartra R. *Anthropology of the Brain Consciousness, Culture And Free Will*. Transl. G. Gould. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 200 p.
15. Toeplitz J. *Istoriya kinoiskusstva: 1895–1927* [History of cinema art: 1895–1927]. Moscow: Progress, 1968. (Original work published 1955–1959). 336 p. (In Russ.)
16. Altman R. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
17. Stroeva O. V. Dekonstruksiya klishe, psikoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziinykh i istoricheskikh serialakh [Cliché deconstruction, psychoanalysis and noir in contemporary fantasy series and period dramas]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & culture studies]. 2020. (2), pp. 288–315.
18. Stroeva O. V. Neomifologizm i kontseptualizm v vizual'noi kul'ture: ot modernizma do metamodernizma [Conceptualism in contemporary art regarded as neo-mythologism]. *Nauka televideniya* [The art and science of television]. 2020. 16(1), pp. 11–29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-11-29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, Москва, Козицкий переулок, 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA V. SALNIKOVA

D. Sc. in Cultural Studies, PhD in Art History,
Head of the Media Art Department,
The State Institute for Art Studies,
125009, Kozitsky, 5, Moscow, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

УДК 791.2 + 791.2 + 008

ББК 85.374(3) + 85.38 + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-70-98
received 31.05.2020, accepted 26.06.2020

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Россия

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

БОЖЕСТВА И ДЕМОНЫ НА УЛИЦАХ СЕУЛА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ ТЕЛЕСЕРИАЛЕ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ»

Аннотация. Статья направлена на уточнение признаков принадлежности произведения к жанру фэнтези. Эти признаки, как и признаки фантастического в целом с трудом поддаются точному определению и в вербальных текстах, и в кинематографе. В данном случае объектом анализа становятся телевизионные сериалы с их специфическим способом взаимодействия с аудиторией. А поскольку речь идет о сериалах производства Республики Корея, это позволяет рассмотреть проблему признаков жанра в контексте историко-культурных особенностей страны. Сериалы «Токкэби» и «Хваюги», ставшие предметом разбора, относятся к так называемому «городскому фэнтези», основное время их действия — наши дни, а место — столица страны, Сеул. С одной стороны, аудитория может ожидать от корейского фэнтези ярких впечатлений и оригинальных персонажей, связанных с мифологией региона. С другой — особенности корейской религиозной культуры, с трудом поддающиеся объективной оценке влияние шаманизма на повседневную жизнь и характер некоторых неоконфуцианских обычаев ставят под сомнение традиционное, хотя и условное, «западное» противопоставление «естественного» и «сверхъестественного», «чудесного» и «обыденного». В поисках «фантастического» в южнокорейском сериале статья обращается к нарративу как тако-

вому. В центре внимания — сочетание визуальной и содержательной составляющих, которые позволяют аудитории телесериала узнать в нем фэнтези, а в персонажах, одетых в современные костюмы — нечеловеческие существа. И прежде всего — это те трансформации, которым подвергается мегаполис XXI в., чтобы превратиться в особую среду обитания для божеств и демонов и в место, где возможно их взаимодействие с персонажами-людьми.

Ключевые слова: фэнтези, «городское фэнтези», фантастическое, жанр, телевидение, сериал, Республика Корея, дорама, фольклор, мифология, пространство

ALEKSANDRA V. TARASOVA

Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

DEITIES AND DEMONS ON THE STREETS OF SEOUL: CONSTRUCTING SPACE IN THE SOUTH KOREAN FANTASY GENRE TV SERIES

Abstract. This article attempts to identify the signs by which the fantasy genre is recognized. Whether in verbal texts or cinema, such generic signs, like signs of “the fantastic” in general, are difficult to be determined precisely. The subjects of this analysis are TV series and how they communicate with their audience. We consider the problem of generic signs in TV production in the context of historical and cultural features of the Republic of Korea. The present article focuses on two recent TV series, *Dokkaebi* and *Hwayugi*, both examples of so-called “urban fantasy”, set mainly in the capital, Seoul, in the present day. On the one hand, the audience for Korean fantasy would expect to see many original, vividly realized characters associated with the mythology of the region. On the other hand, the specificities of Korean religious culture, the influence of shamanism on everyday life (which is hard to be evaluated objectively), and the nature of some

neo-Confucian customs complicate the traditional, albeit conditional, “western” oppositions of “natural” to “supernatural”, “ordinary” to “miraculous”. In search of “the fantastic” in the South Korean series, the article turns to the narration itself focusing on what combinations of visual and textual components allow the audience to recognize “the fantastic” and identify the characters in the series as inhuman beings, despite their contemporary costumes, and above all considers the transformations that the 21st century metropolis has to undergo in order to become a special habitat for deities and demons which at the same time can facilitate their interaction with human characters.

Keywords: fantasy, “urban fantasy”, fantastic, genre, television, TV series, Republic of Korea, k-drama, folklore, mythology, space

Объектом изучения в этом небольшом исследовании являются южнокорейские телесериалы или *дорамы*¹ в жанре фэнтези, точнее — фэнтези «городского». Художественные произведения такого типа — и литературные тексты, и изображения, и фильмы, и компьютерные игры — изучаются уже давно и плодотворно, но общая для всех направлений в этой области проблема границ жанра по-прежнему остается актуальной. В рамках одной статьи едва ли можно представить полный обзор научных дискуссий, посвященных этой теме, так что *мы сосредоточимся на одном из аспектов — на сконструированном «вторичном» мире», задачах, возлагаемых на него и на особенностях его функционирования.* Эта относительно узкая проблемная область напрямую связана с тем толкованием понятия фантастического, на которое наше исследование и будет опираться. Наличие в повествовании эльфов или иных персонажей из мифов, легенд, сказок не превращает его в фантастическое; это критерий сугубо формальный. Роже Кайуа, отказываясь считать фантастическим все, что

¹ Как их часто именуют в русскоязычной среде. Кратко характеризуя популярные во всем мире сериалы Республики Корея как источник, можно отметить две отличительные черты, выделяющие их на фоне сериалов западных. Во-первых, корейская дорама — это в большинстве случаев законченная история, ограниченная в среднем 16–20 сериями (вторые сезоны в Корее пока что редкость). Во-вторых, над каждым сериалом от начала и до конца работают одни и те же сценаристы и режиссеры, что позволяет многосерийному повествованию стать более цельным [1, с. 9]. Законченность и цельность сами по себе делают корейские дорамы очень перспективными источниками. Если же добавить к этому сложный и интересный историко-культурный контекст, в котором создаются дорамы, ценность этого исследовательского материала вряд ли можно поставить под сомнение.

не воспроизводит реальность с фотографической точностью, предлагает переключить внимание на ощущения, которые произведение вызывает у своего адресата: «Необходимое условие фантастического — нечто произвольное, пережитое, вопрос, который не только будит тревогу, но и вызван тревогой...» [2, с. 44]; порождается же это трудноуловимое тревожное впечатление столкновением знакомых адресату элементов с чем-то совершенно чуждым [2, с. 75].

Умозаключения Кайуа как будто бы носят глубоко субъективный характер — он с самого начала говорит о своей личной галерее фантастических образов. Так что структуралист Цветан Тодоров, соглашаясь с Кайуа в том, что признаки фантастического нуждаются в уточнении, саму идею ориентироваться на ощущения отмечает в довольно саркастическом тоне². Но и сам Тодоров в поисках более объективных критериев исследует способность литературного текста повергать читателя в особое состояние. Оно возникает, когда выбор «между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [3, с. 31] оказывается и необходимым, и вместе с тем невозможным. И Станислав Лем, разбирая концепцию Тодорова, отмечает, что серьезных противоречий между Кайуа³ и Тодоровым нет. Позиция Кайуа даже сильнее, поскольку он изначально признает субъективный характер своих рассуждений, тогда как Тодоров собственную субъективность игнорирует [4, с. 74, 86]. Поэтому, если мы принимаем точку зрения, согласно которой фантастическим произведение делают особые механизмы восприятия читателем или зрителем (в роли которого выступает в том числе и сам исследователь), тем самым выдвигается на первый план задача выделения тех элементов, благодаря которым возможно создать требуемое ощущение тревоги или неуверенности. И сконструированный мир как арена, на которой неизбежно происходит взаимодействие привычных аудитории деталей с порождениями авторской фантазии приобретает чрезвычайную ценность⁴.

² «Удивительно, что и в наше время такие суждения выходят из-под пера серьезных критиков» [3, с. 33].

³ В русском издании «Фантастической теории литературы Цветана Тодорова» фамилия Кайуа транскрибирована как «Келлуа».

⁴ Само наличие сконструированного мира часто указывается в качестве основного признака принадлежности к жанру фэнтези. В подтверждение этих слов можно назвать два относительно недавних обзорных текста на русском языке: [5, с. 305; 6, с. 395].

Сочетание привычного и чудесного становится особенно ощутимым, если местом действия выбрана не некая вымышленная страна, описание которой отсылает к далекому прошлому, а большой город, имеющий явное сходство с теми современными городами, в которых живет аудитория — если речь идет о поджанре «городского фэнтези». И для лондонца, и для человека, никогда в Великобритании не бывавшего, с Лондоном связан целый клубок ассоциаций, что одновременно и ограничивает возможности автора (город должен сохранить узнаваемость), и делает возможной многоуровневую игру с адресатом. Выбор знакомого жителю британской столицы универмага Хэрродс в качестве места, где разворачивается определенно «фантастическая» сцена, при успешной реализации замысла и позабавит, и побудит воспринять фантастическое как более обыденное, а значит — и в определенном смысле в него поверить [7, с. 474–475]. Неудивительно, что городское фэнтези стало отдельным предметом для осмысления, хотя на данный момент исследований на эту тему относительно немного. Интерес вызывают и апелляции к историческому прошлому города [8], и психологический эффект смешения фантастического и повседневного [9, с. 71], и взаимодействие полиэтничного населения мегаполиса с представителями нечеловеческих народов [10, с. 12, 18, 23]. Но в целом, как отмечает Стефан Экман, признаки этого поджанра плохо поддаются выделению, и только один из них, при всех различиях в формулировках, объединяет все изученные Экманом концепции — присутствие в городе того, что он сам называет «Незримым» (Unseen) [11, с. 463]. Позднее Экман в соавторстве с Одри Тейлор предложил более многомерный подход к исследованию. Создание миров возможно оценивать и как акт творения автором, и как результат читательской/зрительской интерпретации, и как своего рода компиляцию того, что и автору, и аудитории о других вымышленных мирах известно. К этой трехчастной структуре Экман и Тейлор добавляют четвертый компонент — «критическое» или «исследовательское» конструирование миров (critical world-building) как процесс, в который вовлечен уже исследователь, анализирующий созданные другими людьми произведения [12, с. 18–19]. Это позволяет снять противоречие между позицией ученого, изучающего фантастический нарратив, призванный подталкивать аудиторию к определенной реакции, и позицией представителя аудитории, который, следя за повествованием,

непосредственно на него реагирует. Собственная реакция исследователя становится одним из объектов анализа, что вполне согласуется с подходом Кайуа/Тодорова. Понятие Незримого отчасти тоже относится к области субъективного — речь идет, скорее, о готовности аудитории принять некий элемент повествования в качестве невидимого. Но при всей своей универсальности введенное Экманом понятие Незримого очень расплывчато. И коль скоро мы рассматриваем его как критически важный признак поджанра, более конкретное описание ситуаций и форм, в которых возможно явление Незримого, представляется необходимым.

Принимая в целом исследовательский подход Экмана и Тэйлор, сконцентрируемся именно на поиске Незримого в сконструированных мирах южнокорейского телевизионного фэнтези. На этом пути нам предстоит ответить на три дополнительных вопроса, позволяющих составить более четкое представление о самих сконструированных мирах:

— Насколько радикальной трансформации подвергается современный мегаполис, будучи помещенным в фантастический контекст?

— Каким образом в нем взаимодействуют фантастическое и быденное?

— Насколько определенной выглядит граница между ними?

Ответы на эти вопросы позволят нам не только апробировать подход Экмана-Тэйлор на новом материале, но уточнить признаки поджанра городского фэнтези как такового.

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФЭНТЕЗИ В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Вопрос о признаках жанра в случае с южнокорейскими сериалами-дорамами в жанре фэнтези стоит особенно остро. Единственный заметный на международном уровне корейский исследователь этих сериалов Ли Сун Э в своих многочисленных публикациях на проблеме границ жанра не останавливается: предметом изучения для нее становятся прежде всего образы нечеловеческих героев, сочетание в них национального и глобального, а также злободневные ассоциации, которые они призваны порождать у аудитории. А историко-культурная ситуация Южной Кореи делает более сложной и задачу определения критериев фантастического даже в самом широком толковании этого понятия. Так, в стране до-

статочно заметное влияние имеет *мусок* — явление, названное в русском языке шаманизмом⁵. И напрямую связанная с ним тема общения с духами появляется в сериалах довольно часто. Нередко используется и тема реинкарнации, непосредственно связанная с буддизмом, одной из основных религий Республики Корея. Также широко распространена неоконфуцианская семейная церемония поминовения покойных родственников, которая в определенном смысле представляет собой кормление духов усопших⁶. Сложно понять (тем более — со стороны), в какой мере визит к профессиональной шаманке или отправление обряда поминовения осознаются участниками как дань традиции или моде, а в какой отношении к ним абсолютно искреннее; в какой степени бесплотные духи могут восприниматься как естественная часть мира материального. Как замечает Лем, «то, что является нормотворческим (например, табуистическим) символом данной культуры, тем самым для ее членов не является ни фантастическим, ни вымышленным» [4, с. 81]. Поэтому и автоматически причислять всякое повествование, в котором задействованы духи умерших, к мистике или к фэнтези, как это делает Ли Сун Э [16, с. 60], нам представляется несколько поспешным: в кратко описанном выше контексте размывается сама идея противопоставления «естественного» и «сверхъестественного». С другой стороны, неприкаянный дух может метафорически олицетворять важную для корейской аудитории идею утраты или нарушения идентичности — на таком толковании настаивает Ли [16, с. 61].

Вместе с тем сериальные жанры в Республике Корея сформировались не без влияния «западных» образцов, а в последние годы сериалы нередко создаются в сотрудничестве с зарубежными партнерами и рассчитываются, помимо внутренней, и на глобальную аудиторию. Поэтому многое в них может показаться простым воспроизведением моделей интернационального характера. А сама визуальная маркировка сериалов-фэнтези выражена в Южной Корее очень слабо: даже если действие относится к условному прошлому, персонажи и антураж в целом будут примерно такими же, как если бы речь шла о повествовании чисто исто-

⁵ О корейском шаманизме см., например [13, 14]

⁶ Подробное описание современных версий обряда см.: [15, с. 121–130]. Автор при этом предлагает воспринимать обряд не как «поклонение идолам», но как реализацию конфуцианского принципа благодарности предкам [15, с. 120].

рическом, если же это образец современного городского фэнтези — персонажи и будут выглядеть как наши современники. Особый грим или костюм могут полагаться только персонажу-оборотню или призраку, но даже это зрителю не гарантировано. К тому же и в сериале, формально никакого отношения ни к фэнтези, ни к мистике не имеющем, вполне может обнаружиться отдельная деталь, которая как будто принадлежит сфере «фантастического»⁷. Этот сложный контекст мы обязаны учитывать, разбирая наши основные источники — два сериала, «Токкэби» и «Хваю-ги», отвечающие следующему набору критериев:

- время их действия — наши дни;
- основное место действия — Сеул;
- наличие среди центральных персонажей людей и нечеловеческих существ, своим происхождением связанных с мифом или фольклором;
- особая природа нечеловеческих существ является важным сюжетообразующим элементом;
- внешне образы таких персонажей максимально приближены к образам персонажей-людей. В условиях, когда персонажи и основная сюжетная линия прямо заявляют о своей причастности к фантастическому, но визуальное повествование рискуют сделаться излишне схожими с сериалами, никакого отношения к фантастическому не имеющими, роль вторичного мира становится особенно значительной.

Объединяет оба сериала и сочетание комического, мелодраматического и трагического в едином повествовании. Такое сочетание можно назвать одним из характерных признаков корейской дорамы вообще, но в данном случае оно проявляет себя очень ярко.

⁷ Например, в «Хорошем докторе», рассказывающем о молодом-хирурге с аутистическим расстройством, есть сцена, которую возможно трактовать как явление главному герою духа его покойного брата; кроме того, герою дважды снятся сны, предвещающие сперва ухудшение состояния девочки-пациентки, а затем — ее скорое выздоровление. В центре сюжета исторического сериала (сагыка) «Дерево с глубокими корнями» — создание национальной корейской системы письма в XV в. и борьба за внедрение нового алфавита, но один из второстепенных персонажей преподносится как, возможно, нечеловеческое создание. И в обоих случаях выбор интерпретации оставляется зрителю.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ГОРОДА В ДОРАМЕ

Поскольку производство сериалов поставлено в Республике Корея на широкую ногу, для съемок повествований с историческим уклоном были построены почти настоящие города-декорации. Принадлежащий компаниям KBS и MBC парк Хапчон воспроизводит антураж различных периодов XX в., а съемки уличных сцен из времен более ранних часто происходят в парке MBC Тэчангым. Так что Сеул прошлых лет может быть снят довольно далеко от столицы. Но если место действия — современный город, в съемочные локации превращаются уже настоящие улицы, по которым ходят будущие зрители, и здания, которые они посещают. На экранах, таким образом, появляются знакомые аудитории места, и узнавание их порождает двойной эффект (тот же, что и в случае с полнометражными картинами): происходящее в сериале начинает ощущаться как более «подлинное», но при этом сама локация в какой-то степени отчуждается от реальности зрителя. При этом городское пространство претерпевает и определенную трансформацию: часть города может быть пересобрана без учета расстояния между объектами и их взаимного расположения на карте; сериальный город вообще может быть искусственно составлен из фрагментов нескольких городов. Так, в сериале «Воспоминания об Альгамбре» (2018–2019) для создания экранной Гранады часть уличных сцен снималась в Барселоне, Жироне, Гаве, и даже в Будапеште и Любляне. Кроме того, и отдельному зданию, и целой улице может быть присвоен новый статус. В сериале «Токкеби» здание, расположенное на территории сеульского женского университета Доксон, становится домом главного героя, а на мосту у станции Йондап под видом уличной торговли восседает женское божество Самшин, в «Хваюги» внутреннее пространство знаменитой библиотеки «Лес мудрости» в Паджу превращается в безымянное место обитания злого духа. Наконец, использование одних и тех же узнаваемых локаций связывает между собой разные сериалы за счет возникающих у аудитории ассоциаций. Для зрителя представленный на экране в данный момент времени фасад здания может служить напоминанием о более ранних дорамах, так что экранный город приобретает своего рода многослойность. Кстати, в случае с «Токкэби» и «Хваюги» два таких совпадения есть, хотя они не бросаются в глаза⁸. И в обоих сериа-

⁸ В обоих сериалах есть сцены, снятые в культурном центре Сэбитсом и в башне NEAT.

лах появляется лишенный точного адреса, но чрезвычайно узнаваемый объект — примитивный уличный бар под временным тентом (чаще всего оранжевым), место для невеселых раздумий и откровенных разговоров; найти корейский сериал, в котором такая оранжевая палатка не фигурирует вовсе, будет достаточно сложно. Таким образом, город в сериале заведомо не может рассматриваться как зеркальное отражение настоящего и, вне зависимости от жанра, всегда представляет собой сконструированное пространство. Наше же внимание нацелено в первую очередь на дополнительные перемены, происходящие с большим городом, по улицам которого расхаживают нечеловеческие существа.

ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В СЕРИАЛАХ «ТОККЭБИ» И «ХВАЮГИ»

Сериал «Токкэби» (Рис. 1), также известный русскоязычным поклонникам дорам как «Гоблин» или «Демон»⁹, выходил на кабельном телеканале tvN со 2 декабря 2016 по 21 января 2017 гг. и стал настоящим хитом¹⁰.



Рис. 1. Постер сериала «Токкэби» (Телеканал tvN, 2016–2017)¹¹.

Fig. 1. Dokkeabi TV series poster (tvN cable network, 2016–2017).

⁹ Оригинальное название сериала — *쓸쓸하고 찬란하神-도깨비* — переводится примерно как «Одинокое и сияющее божество — Токкэби».

¹⁰ Автор сценария — Ким Ын Сук, режиссер — Ли Ын Бок, в главных ролях Гон Ю, Ким Го Ын, Ли Дон Ук. Зрительский рейтинг заключительной серии достиг почти 21%, что стало на тот момент рекордом для кабельного телевидения страны; этот рекорд сериал удерживал около двух лет.

¹¹ Источник изображения см.: URL http://program.tving.com/tvn/dokkebi/14/Board/View?b_seq=8

Токкэби — весьма колоритный и лишь условно антропоморфный персонаж корейского фольклора, способный проникать через любую преграду, по отношению к людям в основном не враждебный, но склонный к разного рода проделкам¹². Главный герой сериала — сильно романтизированная версия токкэби, а сюжет представляет собой вариацию на тему любви бессмертного и смертной. В сценарии есть две временные линии: более лаконичная, рассказывающая о далеком прошлом, когда главный герой был человеком по имени Ким Шин, и основная, посвященная его жизни в наши дни. Итак, что же могут увидеть зрители в этой драме, помимо исторических декораций и современного корейского города, а также кратких сцен в современном же Квебеке? Присутствует ли здесь Незримое и если да, то как оно связано с миром основным?

На экране перед зрителями предстает по преимуществу «реальный» мир, населенный «обычными» людьми. Только в одной серии фигурирует своего рода неопределенное междумирье, в котором ближе к финалу вынужден провести некоторое время главный герой (сер. 14). Сам механизм попадания в междумирье от зрителя скрыт, выбраться оттуда самостоятельно Ким Шин не может, но со стороны основного мира граница проницаема — нужно лишь, чтобы героя правильным образом позвала к себе героиня. Визуально междумирье представляет собой то ли пустыню песчаную, то ли пустыню снежную, то ли берег сильно вспенившегося моря, то ли облака. Но там, как ни странно, есть намек на растительность: в кадр попадают лишенные листы кусты; на несколько мгновений камера фиксируется на крупном плане засохшего черного растения, которое внешне отчетливо напоминает полуоблетевший одуванчик; такой одуванчик фигурирует в важных «земных» сценах между главным героем и героиней. Таким образом, междумирье, в котором даже верховное божество этого вымышленного мира утрачивает свою власть, содержит в себе детали, копирующие нечто из мира основного, а в одном случае мы имеем дело даже с явной визуальной цитатой.

Будучи токкэби, Ким Шин обладает способностью мгновенно переноситься с места на место, в том числе и на другой континент. Но у него есть любимое убежище для уединения и отдыха — у поля цветущей гре-

¹² Подробное описание Токкэби см.: [17, с. 544].

чихи (Рис. 2). Это поле всегда выглядит одинаково: основная часть действия сериала происходит осенью и зимой, но вне зависимости от сезона или погоды в Сеуле поле всегда цветет, и небо над ним ясное, меняется там только время суток. Герой проходит туда через одну и ту же дверь — со стороны поля это дверь развалин маленького деревянного сарая, от которого осталась только одна ветхая стена. В Сеуле же это может быть дверь собственного дома Ким Шина, но как только он переступает порог, внутренняя часть стены дома тоже превращается в стену сарая; то есть дом в пространстве гречишного поля физически отсутствует. Однако когда на поле наступает вечер, из двери сарая просачивается электрический свет, исходящий, видимо, из прихожей дома. Существует ли это место где-то на земном шаре¹³, можно ли подойти к развалинам сарая с другой стороны, есть ли туда доступ случайным людям и созданиям, подобным главному герою — эти вопросы остаются без ответа. Неясно также, сам ли главный герой создал для себя этот уголок, трансформировав под свои вкусы фрагмент реального мира: Ким Шин обладает определенной властью над погодой, и, возможно, способен устроить локальную вечную весну. Точно известно лишь, что вслед за героем через дверь сарая может пройти героиня, но когда Ким Шин ради эксперимента пытается провести с собой туда еще одно нечеловеческое существо — Мрачного Жнеца¹⁴, более известного персонажа восточно-азиатской мифологии, то эта попытка успехом не увенчивается (сер. 2).



Рис. 2. Кадры из сериала «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017)¹⁵.

Fig. 2. Screen captures from Dokkeabi TV series (tvN cable network, 2016–2017).

¹³ Съёмки происходили в довольно известном месте — на ферме Хагвон, но всегда цветущее поле, всегда хорошая погода и отсутствие людей преобразуют это популярную достопримечательность в новое пространство, лишь внешне воспроизводящее знакомую корейской аудитории локацию.

¹⁴ Строго говоря, Мрачный Жнец (Grim Reaper) — это принятый у западных поклонников до-

У Мрачного Жнеца в Сеуле есть работа — он собирает души умерших и приводит в маленькую сводчатую комнатку, где ставит их в известность относительно их загробного удела, выслушивает их последние желания и заваривает для безгрешных душ особый чай, дарующий забвение своей только что законченной жизни (что гарантирует душевный покой в следующей инкарнации). Сцена приема очередной души в этой комнате воспроизводится в сериале не раз — в частности, Жнец организует в ней краткое свидание для душ старушки и старика из, соответственно, Южной и Северной Кореи, свидание, которое должно было состояться много лет назад, но стало невозможным из-за войны. В завершении первого из таких эпизодов Жнец, помыв чашку из-под чая, выходит с ней в соседнее помещение, и оно, расположенное перпендикулярно первой комнатке, оказывается неожиданно огромным, стены его уходят куда-то в бесконечность, и вся их поверхность — это бесчисленные ячейки, в которых стоят такие же чашки. Итак, в этом первом эпизоде Жнец заканчивает работу, собирается уходить и уже надевает шляпу, но тут замечает в окне проходящего мимо знакомого — Ким Шина. Тот тоже видит Жнеца внутри, и они даже обмениваются сквозь стекло короткими репликами. Однако когда камера показывает эту сцену со стороны улицы, становится ясно, что главный герой все это время стоял перед глухой каменной оградой парка¹⁶ — с другой ее стороны поднимаются деревья (Рис. 3). Даже маленькой комнате для «чаепитий» поместиться в этой ограде определенно негде, не говоря уж об огромном зале: он должен был бы располагаться поперек асфальтированной дороги, по которой вскоре продолжит свой путь главный герой. Таким образом, в Сеуле есть место, откуда души отправляются в свое последнее путешествие, но на карте города оно не обозначено, и прохожие, ничего не подозревая, проходят даже не мимо него, но сквозь него.

Как и междумирье, и гречишное поле, «рабочее место» Мрачного Жнеца имеет определенные черты сходства с реальностью этого сериала (и реальностью аудитории): первая комната имеет очень обыденный вид,

рам перевод словосочетания 저승 사자. Перевод, как на том настаивает Ли [16, с. 66], довольно неточный; по сути это, скорее, «Посланник того света»,

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.viki.com/tv/31706c-guardian-the-lonely-and-great-god>

¹⁶ Это ограда дворцового комплекса Токсугун — место весьма узнаваемое.

там стоят стол и стулья, там есть даже терминал для выдачи талончиков электронной очереди душам, мечтающим реинкарнировать в облике, например, какой-нибудь красивой актрисы.



Рис. 3. Кадры из сериала «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017)¹⁷.

Fig. 3. Screen captures from Dokkeabi TV series (tvN cable network, 2016–2017).

Но при этом встроены эти комнаты в окружающий условно-материальный мир достаточно специфическим образом — они и в нем, и вне его. Для Ким Шина, кстати, проникновение на рабочее место Жнеца не составляет труда, что при его способностях удивления не вызывает¹⁸. Но при этом в сериале не визуализируется процесс входа в это особое место извне: визитер всегда появляется уже внутри комнаты. Так что сама граница между основным миром и дополняющими его пространствами в этом сериале предстает предельно нечеткой.

Сериал «Хваюги»¹⁹ (Рис. 4) или «Корейская Одиссея» (он выходил с 23 декабря 2017 по 4 марта 2018 г., и одновременно транслировали на ка-

¹⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.viki.com/tv/31706c-guardian-the-lonely-and-great-god>

¹⁸ Но в девятой серии туда случайно попадает и обычный живой человек. В сериале есть еще примеры помещений обыденного вида, посещаемых нечеловеческими существами — книжный магазин и бар, о них подробнее см.: [18, с. 293].

¹⁹ Русскоязычному зрителю сериал известен под этим названием, представляющим собой транскрипцию оригинального — 화유기. Его можно примерно перевести как «Удивительное

нале tvN и выкладывали на платформе Netflix) зрительского успеха «Ток-эби» этот сериал не повторил, но стал достаточно ярким явлением. «Хваюги» представляет собой вариацию на тему классического китайского романа «Путешествие на Запад», персонажи которого тоже обосновались в современном Сеуле: среди них есть и эталонный трикстер, божество-обезьяна Сунь Укун, который здесь зовется Сон О Гоном, и демон-бык, получивший имя Ма Ван, и монах, который на сей раз явился в мир в облике женщины по имени Чин Сон Ми. Такая смена пола понадобилась для того, чтобы и в этом сюжете появилась постоянная любовная линия между существами различной природы, и трикстеру пришлось бы выступить в роли романтического героя.



Рис. 4. Постер сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²⁰.

Fig. 4. Hwayugi TV series poster (tvN cable network, 2017–2018).

путешествие». При этом все действие разворачивается в Сеуле и его окрестностях, лишь в последние минуты заключительной серии Сон О Гон решает посетить загробное царство, куда и выезжает на автомобиле. Над сериалом работали сценаристки-сестры Хон Чжон Ин и Хон Ми Ран, а также режиссер Пак Хон Гён. Главные роли исполнили Ли Сын Ги, О Ён Со и Чха Сын Вон.

²⁰ Источник изображения см.:

URL: http://program.tving.com/tvn/akoreanodyssey/3/Board/View?page=4&b_seq=17

Зачин у сериала выдержан в духе волшебной сказки, но незримое дополнительное пространство появляется уже в нем, в первой же серии. Маленькая Чин Сон Ми встречает странного человека (потом мы узнаем, что это Ма Ван), который просит ее сходить в некий дом и принести ему оттуда веер, обещая взамен вручить ей волшебный зонт. Войти в этот дом может только человек, Ма Ван же человеком не является. Для людей дом невидим, но Чин Сон Ми наделена даром видеть призраков, поэтому Ма Ван надеется, что и дом от нее не скроется. Договор между девочкой и демоном-быком содержит в себе и типичный сказочный запрет: в доме девочка не должна ни с кем говорить. По пути девочка поднимается в гору и минует каменные статуи довольно древнего вида, но сам дом выглядит современным. Назвать домом это сооружение, впрочем, сложно: это маленькая прямоугольная постройка, прилепившаяся к скале и просвечивающая насквозь, так как ее стены состоят в основном из стекла. Но изнутри дом выглядит совершенно иначе — в нем нет окон, и его освещают только установленные повсюду свечи, он явно просторнее, чем казался, и внутренняя конфигурация у него очень странная. Практически невозможно определить, какому времени, какой части света, какому стилю может принадлежать обстановка дома — можно лишь отметить, что там очень много стульев, причем явно западного образца. Выясняется, что гора, на которую девочка поднималась — это Гора Пяти Стихий, и в загадочном доме вот уже больше пяти сотен лет отбывает заключение Сон О Гон. Разумеется, он провоцирует девочку на разговор и обманом убеждает ее потушить особенные пять свечей, огонь которых удерживает его внутри. Как только свечи потушены, пространство начинает стремительно меняться: дом исчезает, исчезает и сама гора, и вот уже оба персонажа стоят на равнине среди сухой травы. Безусловно, Гора Пяти Стихий имела полное право перейти из материального в нематериальное состояние, но и внешний, и внутренний вид узилища, в котором содержали Сон О Гона, в значительной степени отражали архитектуру и меблировку из мира людей, причем даже не того времени, когда наказание было назначено.

Персонажей, вышедших из «Путешествия на Запад» в этом сериале немало, и в основном они неплохо освоились в XXI в. У них есть человеческие профессии, они живут в обычных домах, пользуются мобильной связью, а один из них владеет компанией, в которой, несмотря на изме-

ненное название, узнается Самсунг. Демон-бык Ма Ван работает в телешоу и одновременно возглавляет агентство, которое вполне прозрачным образом называется Люцифер Энтертейнмент. Клиенты агентства — существа нечеловеческие, но располагаясь оно в обычном современном здании. У Сон О Гона в Сеуле постоянной работы и собственного дома нет, но есть место, где он регулярно бывает — нечто вроде большого зимнего сада; до поры аудитория имеет основания полагать, что Сон О Гон облюбовал для себя какую-то из столичных оранжерей. Но позднее становится известно, что с этим зимним садом сообщается тайная пещера Сон О Гона (изнутри она, по замечанию героини, больше похожа на бар, и владелец хранит там свою коллекцию алкоголя в современных бутылках). Попастись и в сад, и, тем более, в пещеру случайному посетителю нельзя, а один из способов проникновения туда обеспечивается с помощью рекламного плаката, на котором изображен деревянный уличный указатель. Плакат может висеть и на улице, и в лифте; во втором случае нужно зайти в кабину и активировать указатель. Одна из дощечек на нем начинает светиться, кабина приезжает на другой этаж уже пустой, а пассажиры оказываются в саду, откуда уже своим ходом добираются до пещеры (сер. 6). Заметим, что сам момент перемещения зритель в этом случае не видит.

Имеющих постоянный характер мест, которые посещаются божествами и демонами и не всегда доступны для человека, в сериале несколько. Там есть магазин, торгующий магическими предметами, артефактами и даже говорящими мандрагорами, киоск с мороженым, бар, а также своего рода «кабинет» божества, обеспечивающего коммуникацию остальных персонажей с небесами. Но кроме локаций, существующих на постоянной основе, в «Хваюги» есть и временные миры. Во-первых, это мир, созданный внутри старой фотографии духом, который крадет себе в невесты женские души — про одну из «невест» сообщается, что она лежит в больнице, не приходя в сознание (сер. 2). Похищена и Чин Сон Ми, которую внутрь фотографии затягивает уже полностью, и Сон О Гон отправляется на ее поиски. В этот мир можно проникнуть и без ведома духа-хозяина: найдя место, где фотография когда-то была сделана, и сфотографировавшись там с помощью старой камеры. Когда Сон О Гон попадает в фотографию, мир внутри предстает черно-белым, но затем обретает неяркие цвета со слегка искаженными оттенками, как на поблекших цветных снимках (Рис. 5).



Рис. 5. Кадр из сериала «Хваюги» (в роли Сон О Гона — Ли Сын Ги; телеканал tvN, 2017–2018)²¹.

Fig. 5. Screen capture from Hwayugi (Lee Seung-gi as Son Oh-gong; tvN cable network, 2017–2018).

На исходном снимке была только пара в свадебных нарядах на фоне ворот, но внутри обнаруживается целая деревня с оживленными улицами. Все обитатели фотографии готовятся к традиционной корейской свадьбе, однако внешний вид некоторых людей позволяет предположить, что сделана фотография была уже после Первой мировой войны (в кадр попадают мужские шляпы и кепка западного образца). Сон О Гону удастся отыскать Чин Сон Ми, однако покинуть фотографию оказывается непросто. Для этого нужна все та же фотокамера, оставленная снаружи, но ее успевает унести еще один персонаж «Путешествия на Запад», демон-свинья. А затем и саму фотографию сжигают, что приводит к уничтожению мира внутри нее. Похищенные женские души благополучно возвращаются в свои тела, героиню также выбрасывает в основную реальность, но Сон О Гон, не будучи человеком, рискует навсегда застрять неизвестно где. В итоге вызволить удастся и его — для этого требуется правильным образом обставленный призыв главной героини (что вызывает определенные ассоциации с описанным выше междумиром в «Токкэби»).

Другой временный мир находится внутри киноплёнки с документальной съемкой улиц Сеула (или Кенсона, как он тогда назывался) времен японской оккупации²² (сер. 5). Этот мир существует один час, пока

²¹ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>

²² 1910–1945.

длится фильм, а потом, видимо, перезапускается. Внутрь фильма сбегал из исторического музея дух маленькой девочки в кимоно, и нужно ее найти и обезвредить. Каким образом персонажи перемещаются из основного мира в этот, не уточняется; отправившиеся вслед за духом Ва Ман и Сон Ми просто появляются на экране кинозала рядом с другими прохожими. В первые несколько мгновений мир фильма тоже сохраняет черно-белую гамму, но она на глазах преобразуется в оттенки старого цветного кино. Мир фильма в значительной мере воспроизводит ту реальность, которая была запечатлена на пленке, и, как и в случае с фотографией, он вовсе не ограничивается только тем, что непосредственно попало в кадр, он гораздо больше. Внутреннее время соотносится с историческим, это 1938 г., а на улице Ма Ван встречает бывшую небожительницу, которую некогда постигла суровая кара — она была изгнана с небес и обречена вновь и вновь перерождаться в качестве обычной женщины с трагической судьбой. Демон-бык в свое время стал очевидцем одной из ее смертей — в 1939 г., но в этом мире ограниченный хронометраж фильма не дает ей выйти за пределы года предшествующего. И сама грядущая смерть этой женщины, которую в основном мире застрелили японцы, и сюжет с девочкой-духом тесно связаны с событиями политическими. Сбежавший дух является двойником девочки из семьи коллаборационистов, которая носит японское имя и японскую одежду, говорит по-японски и не желает признавать Чосон (то есть Корею) своей родиной; и это определено злой дух. Но все же, несмотря на параллели с реальным историческим периодом, в котором один из участников приключения даже жил, мир внутри пленки устроен иначе, чем «настоящее» прошлое основного мира. Герои находятся в 30–х гг. XX в., но смартфон Ма Вана продолжает функционировать — на его экране все еще можно посмотреть на примитивный рисунок, изображающий искомую девочку-духа (Рис. 6). В этот временный мир не только легко попадают и дух, и преследующие его герои, но с ним возможно связаться извне: когда в фильме звонит старинный телефонный аппарат, и героиня в растерянности снимает трубку, из нее слышится голос оставшейся снаружи секретарши Ма Вана. И то, что происходит с центральными персонажами внутри фильма, там и остается, не влияя на основную реальность. Чин Сон Ми в этом мире в конце концов погибает, но Сон О Гон аннулирует ее смерть, поджигая фильм — к тому времени он

снова стал черно-белым, и все в нем застыло, движутся только несущий на руках тело герой и цветные языки пламени. Момент же выхода из горящего фильма не визуализирован точно также, как не был визуализирован вход туда.



Рис. 6. Кадры из сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²³.
Fig. 6. Screen captures from Hwayugi (tvN cable network, 2017–2018).

Есть и менее масштабные примеры временных пространств, сообщающихся с «реальностью» этой дорамы. Один из сюжетов связан с женским духом, заманивающим несчастных детей в книжки (сер. 9–10). Там дух создает для души каждого ребенка особый мир, где он или она живет счастливо, но в «реальности» дети при этом умирают, и вызволить из книжек удастся только их души — дав им тем самым шанс на реинкарнацию. Дух может украсть и «внутреннего ребенка», часть души взрослого человека, и в этом случае тот остается жив, но теряет что-то важное из своей личности. Так происходит с Чин Сон Ми, и зрителю позволяют заглянуть только в мир, созданный для ее «внутреннего ребенка» (сер. 10). Книга, которую дух для нее выбирает — это «Питер Пэн» с хорошо узнаваемым изображением главного героя на обложке, однако пространство внутри не имеет ничего общего с произведением Джеймса Барри. Перед зрителем класс в корейской школе, где после уроков играет маленькая Сон Ми (Рис. 7), и куда приходит Чин Сон Ми взрослая, чтобы уговорить саму себя вернуться. К этому времени уже выяснилось, что покинуть книгу детская душа может, всего лишь сильно этого захотев — в данном случае граница между

²³ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>



Рис. 7. Кадры из сериала «Хваюги» (телеканал tvN, 2017–2018)²⁴.
 Fig. 7. Screen captures from Hwayugi (tvN cable network, 2017–2018).

Совершенно иной облик у пространства магического сна, куда заманивает героиню еще один женский дух (сер. 14–15). Это весьма условного вида дворцовый покой, единственный неожиданный предмет в котором — каменный саркофаг, в точности такой же, какой уже фигурировал в «реальности» сериала. Дух связан с этим саркофагом, а его аналог в их общем с Чин Сон Ми сне предназначен для заточения души героини, поскольку лишенный собственной телесной оболочки дух мечтает украсть для себя ее тело. В процессе спасения героини сон, однако, удается раздвоить, и каждая из женщин оказывается в своем зале с красными занавесями, зеркалами и саркофагом, и туда за ними, каждый в свой сон, приходят Ма Ван и Сон О Гон (сер. 15). Как и в большинстве упомянутых ранее, визуализация самого процесса перехода границы отсутствует, так что не до конца ясно даже, смогли ли божество и демон зайти в чужой сон физически или это были некие проекции их личностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В обеих дорамах действуют божества, фольклорные персонажи, призраки, а в «Хваюги» есть и весьма полюбившаяся зрительской аудитории девушка-зомби, и даже дракон. Но за поступками нечеловеческих героев так или иначе обнаруживаются вполне человеческие чувства, а их видовое разнообразие, различное отношение к ним людей, сложности, возникающие в ходе приспособления к человеческому социуму с его правилами —

²⁴ Источник изображения см.:

URL: <https://www.netflix.com/search?q=A%20Korean%20Odyssey&jbv=80214405&jbp=0&jbr=0>

все это в большей мере позволяет обратиться к актуальным для корейского общества проблемам, а не уводит аудиторию в эскапистское убежище вымышленного мира. Принадлежность к повествованиям фантастическим действительно в гораздо большей степени проявляет себе в способах конструирования внутреннего пространства. Этим пространством является экранный Сеул, который в целом можно назвать скорее не сконструированным заново, но определенным образом интерпретированным — он представлен как город эстетически привлекательный, современный, чистый (разве что в «Хваюги» появляется ненадолго обшарпанная торговая улочка). Экман отмечает у авторов городского фэнтези склонность воспринимать современные районы Лондона как уродливые и плохо сочетающиеся с магией (он даже использует термин «аглификация» — *uglification*) [8, с. 394–397]. С Сеулом в наших источниках ничего подобного не происходит, и нечеловеческие существа отнюдь не стремятся обходить стороной образцы архитектуры XXI в.²⁵ Но город дополняется пространствами внутренними, своего рода «пристройками», если, вслед за Экманом, говорить об архитектуре сконструированных миров [19, с. 119]. Эти пристройки буквально образом представляют собой Незримое в каждом из двух сериалов, и благодаря им становится возможной трансформация Сеула в сконструированный мир фантастического повествования. Они могут быть более или менее доступными для людей, могут существовать на постоянной основе или быть временными. В большинстве этих пространств много узнаваемых, имеющих почти осязаемый характер деталей, связывающих их не только с основным пространством сериала, но и с повседневной жизнью аудитории. И само наличие этих дополнительных пространств, и взаимодействие с ними человеческих и нечеловеческих персонажей автоматически порождает сомнения в том, что же в этом экранном мире можно считать материальным, а что — нематериальным, возможно ли вообще очертить границы условно-«реального» там, где естественное так легко перетекает в сверхъестественное и обратно. Разнообразные вариации на тему скрытых пространств не позволяют уверенно разрешить эти сомнения хотя бы в рамках одного телеповествования. Таким образом, в обоих сериалах формируется благоприятная почва для выражения эмоций удив-

²⁵ В корейских сериалах можно отметить тенденцию репрезентации европейского города как по преимуществу старинного, которому визуально противопоставлен подчеркнуто современный корейский город. Этой теме была посвящена более ранняя наша статья [20].

ления, колебания, тревоги, ощущения недоговоренности и некоего напряжения — для того, что мы приняли как общий критерий фантастического. И достигается такой эффект прежде всего за счет Незримого.

Разумеется, свои тайные убежища и места встреч в большом городе — не редкость и у нечеловеческих героев западных сериалов, хотя последовательность, с которой скрытые пространства задействуются в наших двух дорамах, обращает на себя внимание. Но есть и еще одно немаловажное обстоятельство, и связано оно уже с эмоциональной окраской эпизодов, в которых фигурируют скрытые пространства. Рискую прибегнуть к слишком широкому обобщению, можно все же сказать, что в среднем содержащий в себе идею подобных пространств сюжет «западный» чаще реализует ее в контексте страшного. Так, разбирая «Коралину» Н. Геймана, А. Золковер подчеркивает, что постоянное соприкосновение повседневности с миром чудесного «порождает жутковатый дискомфорт, подтверждая присутствие в мире элементов, который, как мы были уверены, существовать не могли» [9, с. 76]. В сериалах же, ставших предметом рассмотрения в этой статье, функция скрытых пространств несколько иная. В «Хваюги» опасными для протагонистов и для людей вообще являются только пространства, визуально воспроизводящие прошлое — фотография, документальный фильм, магический сон. А узилище Сон О Гона внутри было, скорее, вне времени. Но пространства, наделенные чертами современного городского быта, которые и должны в первую очередь создавать для аудитории эффект узнавания привычного, выступают либо в качестве нейтральных, либо в качестве дающих убежище. Даже миры внутри детских книг создавшим их существом рассматривались как укрытия, спасающие души маленьких страдальцев от жестокого мира. В «Токкэби» же среди скрытых пространств вообще нет ни одного опасного. Комната для «чаепития» — пограничная зона между миром живых и мертвых, но Жнец в ней принимает души умерших с большой деликатностью, иногда исполняет их заветные желания, и даже с душами дурных людей держится вежливо. Гречишное поле позволяет отдохнуть в тишине. Даже блуждания в междумирье давали временно покинувшему основной мир герою возможность избежать смерти и дожидаться момента, когда ему можно будет вернуться к героине.

Сложным образом примыкающие к основному миру скрытые убежища встречаются и в других корейских сериалах. Сюжет при этом может

не иметь практически ничего общего с мифом или сказкой, корейскими или нет; напротив, они могут в большей степени вызывать ассоциации с мотивами интернациональными и с интерпретациями явлений гораздо более «новых», нежели фольклор. Попадающий внутрь книжного текста человек фигурирует во многих произведениях²⁶ — и литературных, и кинематографических. Но когда в заключительной серии «Чикагской пишущей машинки» (2017) ее главный герой-писатель решает создать для своего соавтора-призрака²⁷ убежище внутри нового романа (причем именно внутри текста, а не его материального носителя), наиболее примечательно даже не то, что этот план, судя по всему, благополучно реализуется. Примечательна уверенность героя в том, что это возможно, хотя до того ничто в повествовании не говорило о наличии таких способностей у призраков и таких свойств — у художественной литературы. Уже упоминавшиеся «Воспоминания об Альгамбре» претендуют, скорее, на принадлежность к числу редких на корейском телевидении образцов научной фантастики, поскольку сюжет строится вокруг борьбы за права на компьютерную игру с дополненной реальностью и раскрытия связанных с игрой тайн. Но дополненная реальность по мере развертывания повествования все сильнее напоминает все те же скрытые пространства из сериалов-фэнтези. И игровое убежище-«инстанс» преобразуется здесь в удаленное из основного мира место, в котором не виртуальный персонаж, но сам разработчик игры во плоти может спрятаться от опасности на долгие месяцы, а затем живым вернуться к своей семье²⁸. Так что мы можем говорить не о

²⁶ В качестве примера можно привести трилогию немецкой писательницы К. Функе «Чернильное сердце», «Чернильная кровь» и «Чернильная смерть» или «Книгу с местом для свиданий» сербского писателя Г. Петровича.

²⁷ В этом сериале популярное словосочетание «писатель-призрак» буквализируется.

²⁸ Корректным будет отметить, что все четыре фигурирующие в этой статье драмы не только выходили на одном и том же кабельном телеканале tvN, но к их производству в той или иной мере имела отношение компания «Studio Dragon». Авторы сценария и режиссеры у сериалов разные, но к разработке сюжетов все же теоретически могли быть причастны одни и те же люди. С другой стороны, можно упомянуть и о сериале «Отель Дель Луна» по сценарию сестер Хон, который вышел летом 2019 г. (тоже на канале tvN). Основное место действие в нем — это тайный отель-убежище для бесприютных призраков. А в «Мистическом баре на колесах» — сериале от кабельного канала JTBC, премьера которого состоялась 20 мая 2020 г. — уже в первой серии появляется упоминавшийся ранее передвижной бар с оранжевым тентом, который может быть и незримым, и видимым для людей, нуждающихся в утешении. Фигурирует там и возможность входить в магический сон человека (причем пространство сна в первой серии визуально воспроизводит обычный большой супермаркет).

случайном совпадении, а об определенной тенденции в южнокорейских телесериалах.

Таким образом, южнокорейские сериалы-фэнтези обнаруживают много общего с западными собратьями, сохраняя некоторые отличия. Сконструированный мир определяет принадлежность к жанру в большей степени, нежели нечеловеческие персонажи. Сеул никакой деконструкции при этом не подвергается: к нему лишь пристраиваются дополнительные пространства. Практически в каждом из этих пространств находятся какие-то узнаваемые элементы, но разнообразие этих пространств и отсутствие алгоритма перемещения между ними и основным миром создают в повествованиях зону неопределенности, которую невозможно игнорировать. Пространства, совмещающие в себе знакомое и чужое, потенциально могут быть использованы и для создания эффекта страшного, но этот потенциал оказывается не реализованным. Напротив, они функционируют, скорее, как места для встреч, отдыха, работы или даже как убежища, в каком-то смысле «одомашниваются». В современном сериальном Сеуле на каждом шагу может обнаружиться скрытая комната, но это обстоятельство будет преподнесено как нечто заурядное; ничуть не пугающее, а лишь вызывающее интерес. Граница между «магическим» и «обыденным» предстает совершенно размытой, но лишь потому, что оба повествования и не продемонстрировали потребности в четкой границе. Необходимое для создания эффекта фантастического напряжение создается за счет пристраивания к конструкции вторичного мира условно-незримых дополнительных пространств. Напряжение усиливается за счет отсутствия четких правил, согласно которым «пристройки» появляются и функционируют, взаимодействуя с основным миром; при этом эмоциональная реакция более негативного характера (тревога) в значительной мере вытесняется более позитивной — стремлением удовлетворить любопытство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lee S.-A., Kilpatrick H., Yee W. M. Introduction: Serials in East Asia // International journal of TV serial narratives. 2019. Vol. V. № 2. P. 5–10. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/10202.
2. Кайуа Р. В глубь фантастического / пер. с фр. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.

3. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

4. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // Лем С. Мой взгляд на литературу. М.: АСТ, 2009. С. 70–90.

5. Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. Вып. 6 (777). С. 298–307.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskaya-realnost-fenteziynogo-mira-k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-romana-fentezi/viewer> (дата обращения: 10.03.2020).

6. Хоруженко Т. И. Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 392–397.

7. Baker D. Within the Door: Portal-Quest Fantasy in Gaiman and Miéville // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. Vol. 27.3. P. 471–492.

URL: https://www.academia.edu/34470534/Within_the_Door.pdf (дата обращения: 10.03.2020).

8. Ekman S. London Urban Fantasy: Places with History // *Journal of the Fantastic in Arts*. 2018. Vol. 29. No. 3. P. 380–401.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207839> (дата обращения: 10.03.2020).

9. Zolkover A. King Rat to Coraline: Faerie and Fairy Tale in British Urban Fantasy // *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*. Lewiston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011. P. 67–82.

10. Borowska-Szerszun S. Ethnic and Cultural Diversity in Ben Aaronovitch's Urban Fantasy Cycle *Rivers of London* // *Nordic Journal of English Studies*. 2019. Vol. 18 (1). P. 1–26. DOI: 10.35360/njes.488.

11. Ekman S. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. Vol. 27. No. 3. P. 452–469.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207020> (дата обращения: 10.03.2020).

12. Taylor A. I., Ekman S. A Practical Application of Critical World-Building // *Foundation: The International review of Science Fiction*. 2018. Vol. 47.3. No. 131. P. 15–28.

13. Лазарева К. В. Корейский шаманизм: от традиции к перформансу // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 9 (42). С. 155–164. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-9-155-164.

14. Walraven B. Our Shamanistic Past: The Korean Government, Shamans and Shamanism // *Copenhagen Journal of Asian Studies*. 1993. Vol. 8 (1). P. 5–25. DOI: 10.22439/cjas.v8i1.1819.

15. Chung E. Y. J. Korean Confucianism: Tradition and Modernity. The Academy of Korean Studies Press, 2015. 180 p.

16. Lee S.-A. Supernatural serials as social critique in recent South Korean television // *International journal of TV serial narratives*. 2019. Vol. V. No. 2. P. 59–70. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/9158.

17. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.

18. Ерохина Т. И., Сандросян Д. С. Экзистенциальные мотивы в корейской дораме (на примере дорамы «Токкэби» / «Демон») // *Ярославский педагогический вестник*. 2017. № 6. С. 290–295.

URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2017_6/53.pdf (дата обращения: 10.03.2020).

19. Ekman S. Vitruvius, Critics, and the Architecture of Worlds: Extra-Narrative Material and Critical World-Building // *Fafnir — Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*. 2019. Vol. 6. Issue. 1. P. 118–131.

URL: <http://journal.finfar.org/articles/1742.pdf> (дата обращения: 10.03.2020).

20. Тарасова А.В. Образ Европы в современном южнокорейском телесериале: территория искусства, территория сказки // *Наука телевидения*. 2019. № 15.3. С. 104–123.

REFERENCES

1. Lee S.-A., Kilpatrick H., Yee W. M. Introduction: Serials in East Asia. *International journal of TV serial narratives*. 2019. V(2), pp. 5–10. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/10202.

2. Caillois R. *V glub' fanrasticheskogo* [At the heart of the fantastic]. Saint-Petersburg: Ivana Limbaha, 2006. (Original work published 1965). 280 p. (In Russ.)

3. Todorov T. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to the fantastic literature]. Moscow: Dom intellektual'noi knigi, 1999. (Original work published 1970). 144 p. (In Russ.)

4. Lem S. *Fantasticheskaya teoriya literatury Tsvetana Todorova* [Fantastic theory of literature of Tzvetan Todorov]. In S. Lem, *Moi vzglyad na literaturu* [My view on literature] (Original work published 1981). Moscow: AST, 2009, pp. 70–90. (In Russ.)

5. Travkin S. V. *Magicheskaya real'nost' fenteziinogo mira: k voprosu o zhanroobrazuyushchikh priznakakh romana fentezi* [Magical reality of the fantasy world: genre-forming features of a fantasy novel]. *Vestnik MGLU: Humanities*. 2017. 6(777), pp. 298–307.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskaya-realnost-fenteziynogo-mira-k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-romana-fentezi/viewer> (accessed 10.03.2020). (In Russ.)

6. Khoruzhenko T. I. Zhanrovaya model' fentezi: vozmozhnyi podkhod k probleme [Fantasy genre model: A possible approach to the problem]. *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv* [Transition paradigms and images of the fantasy world in the art of the 19th–21st centuries]. Nizhny Novgorod: Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 2019, pp. 392–397. (In Russ.)

7. Baker D. Within the Door: Portal-Quest Fantasy in Gaiman and Miéville. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. 27(3), pp. 471–492.

URL: https://www.academia.edu/34470534/Within_the_Door.pdf (accessed 10.03.2020).

8. Ekman S. London Urban Fantasy: Places with History. *Journal of the Fantastic in Arts*. 2018. 29(3), pp. 380–401.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207839> (accessed 10.03.2020).

9. Zolkover A. King Rat to Coraline: Faerie and Fairy Tale in British Urban Fantasy. *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*. Lewiston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011, pp. 67–82.

10. Borowska-Szerszun S. Ethnic and Cultural Diversity in Ben Aaronovitch's Urban Fantasy Cycle Rivers of London. *Nordic Journal of English Studies*. 2019. 18(1), pp. 1–26. DOI: 10.35360/njes.488.

11. Ekman S. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. 27(3), pp. 452–469.

URL: <https://gup.ub.gu.se/file/207020> (accessed 10.03.2020).

12. Taylor A.I., Ekman S. A Practical Application of Critical World-Building. *Foundation: The International review of Science Fiction*. 2018. 47(3), no. 131, pp. 15–28.

13. Lazareva K.V. Koreiskii shamanizm: ot traditsii k performansu [Korean shamanism: from traditions to performance]. *Vestnik RGGU: Istoriya, filologiya, kul'turologiya, vostokovedenie* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities: History, philology, culturology, oriental studies]. 2018. 9(42), pp. 155–164. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-9-155-164. (In Russ.)

14. Walraven B. Our Shamanistic Past: The Korean Government, Shamans and Shamanism. *Copenhagen Journal of Asian Studies*. 1993. 8(1), pp. 5–25. DOI: 10.22439/cjas.v8i1.1819.

15. Chung E. Y. J. *Korean Confucianism: Tradition and Modernity*. The Academy of Korean Studies Press, 2015. 180 p.

16. Lee S.-A. Supernatural serials as social critique in recent South Korean television. *International journal of TV serial narratives*. 2019. V(2), pp. 59–70. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/9158.

17. Meletinsky E. M. (Ed.) *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary]. Moscow: Sovetskaja enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1991. 736 p. (In Russ.)

18. Erokhina T. I., Sandrosyan D. S. Ekzistentsial'nye motivy v koreiskoi dorame (na primere doramy "Tokkebi" / "Demon") [Existential motives in the Korean drama (through the example of the drama "Tokkebi" / "Demon")]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. (6), pp. 290–295.

URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2017_6/53.pdf (accessed 10.03.2020). (In Russ.)

19. Ekman S. Vitruvius, Critics, and the Architecture of Worlds: Extra-Narrative Material and Critical World-Building. *Fafnir—Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*. 2019. 6(1), pp. 118–131.

URL: <http://journal.finfar.org/articles/1742.pdf> (accessed 10.03.2020).

20. Tarasova A.V. Obraz Evropy v sovremennom juzhnokorejskom teleseriale: territorija iskusstva, territorija skazki [Image of Europe in contemporary South Korean TV series: Art territory, fairy-tale territory]. *Nauka televideniya* [The art and science of television]. 2019. 15(3), pp. 104–123.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА ТАРАСОВА

кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и теории культуры,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ALEKSANDRA V. TARASOVA

PhD in History,
Associate Professor at the Department of History and Theory of Culture,
Russian State University for the Humanities,
Miusskaya sq. 6, Moscow, Russia, 125993

Researcher ID: AAR-9505-2020

ORCID: 0000-0003-1248-9336

e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

**СТРУКТУРА
И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE
AND PLOT
IN VISUAL
ART WORKS**

УДК 782 + 791 + 008

ББК 85.313(3) + 85.37 + 71.0

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16-101-125

received 29.03.2020, accepted 26.06.2020

GRIGORI R. KONSON

Russische staatliche Sozialuniversität,

Moskau, Russland

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Komponistenverband der Russischen Föderation

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

HÄNDELS OPERN IM KONTEXT MODERNER REGIE: ZUR FRAGE DER UMSETZUNG DER KOMPOSITIONSPRINZIPIEN DER FILMKUNST IN EINER OPER¹

Abstract. Dieser Artikel entstand aus den Besuchen der Autoren von modernen Aufführungen der Barockoperen von Georg Friedrich Händel (1685–1759) in drei

¹ Die vollständige Fassung dieses Artikels in russischer Sprache ist in der akademischen Zeitschrift *Ars inter Culturas* (Оперы Генделя в контексте современной режиссуры: к вопросу о претворении приёмов современных медиа [Händels Opern im Kontext moderner Regie: zur Frage der Umsetzung von Ansätzen moderner Medien]. *ARS INTER CULTURAS*, (8), pp. 259–278. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.016>) veröffentlicht, die deutsche Fassung für die akademische Zeitschrift *Nauka televidenija* (*The Art and Science of Television*) wurde mit freundlicher Erlaubnis von Jarosław Chaciński, Chefredakteur der akademischen Zeitschrift *Ars inter Culturas*, gekürzt und an die Spezifik der Zeitschrift angepasst, um den Kreis der Leser, die Interesse für diese Problematik haben, zu erweitern. Der Artikel wurde von Evgeniya Lugovykh übersetzt. Evgeniya Lugovykh — Mitglied des Russischen Übersetzerverbands, Oberhochschullehrerin am Lehrstuhl für Fremdsprachen und Übersetzung, die Uralische Föderale Universität benannt nach dem ersten Präsidenten Russlands B.N. Jelzin (UrFU), Jekaterinburg, die Russische Föderation.

deutschen Städten Halle, Bad-Lauchstädt und Bernburg im Jahre 2019. In Halle, der Geburtsstadt des Komponisten, finden jährlich die internationalen Händel-Festspiele statt, die der Erforschung der Werke des großen Sachsen und seiner Zeitgenossen gewidmet sind. Das Konzept der Festspiele 2019 ging auf die Untersuchung der Frauenfiguren in seinen Opern ein: „Empfindsam, heroisch, erhaben — Händels Frauen“.

Die Autoren reflektieren über das zu erforschende künstlerisch-wissenschaftliche Konzept und kommen zum Schluss, dass die Möglichkeiten der Regieinterpretationen der alten Opern durch die *Umsetzung der Kompositionsprinzipien des Filmschnitts und der Ausdrucksmittel moderner Filmkunst in der Musiktheaterdramaturgie* erweitert wurden. Für die Untersuchung dieser Erscheinung bediente man sich des wissenschaftlichen Apparats von Lew Wygotski, der bei der Erforschung der geistigen Welt der literarischen Figur deren psychologische Widersprüche feststellte, die sich im Konflikt zwischen der Fabel und dem Sujet ausdrückten, und von Sergei Eisenstein, der die Schrift „Die Psychologie der Kunst“ von Wygotski sehr gut kannte und nicht ohne Einfluss deren Ideen seine eigene „Psychologie der Kunst“ aufbaute, die in seinen Werken aus verschiedenen Jahren dargelegt ist. Den Kern dieser Konzeption bildet der „Übergang von der Ausdrucksvollen Bewegung zur Figur im künstlerischen Werk ... als Prozess der Wechselwirkung der Schichten des Bewusstseins“ [1, S. 188], wodurch der *mehrfache Einstieg in die Figur* gewährleistet wird (früher wurde diese Analysemethode von einem der Autoren dieses Artikels in der Arbeit über die Integration der Prinzipien der Malerei und der Filmkunst verwendet: [2, S. 63–86]). Derartiger Einstieg wird auch durch einige Züge der Filmdramaturgie begründet, als Primus inter pares gilt dabei das von Eisenstein eröffnete Prinzip der intellektuellen Montage, in der auch andere Montagearten (lineare, parallele, assoziative Montage) zusammengefasst sind und sich zu einem umfassenden System der Erforschung der Psychologie der Figuren in der Kunst gebildet haben. In diesem Artikel *können die Autoren durch die Erfassung des Wesens der genannten Prozesse in den Inszenierungen von Händels Opern durch Hallesche Regisseure das Phänomen der Sinnerweiterung mitverfolgen, das infolge der Verschmelzung von zwei anscheinend unvereinbaren gegensätzlichen Schichten des Bewusstseins, also der Barockschicht und der sich im Laufe des letzten Jahrhunderts gebildeten Gegenwartsschicht, entsteht.*

Schlüsselwörter: Händel, Halle, Theater, Oper, Regisseur, Komponist, Held, Darsteller, Autor, Ballett, Bühne, Arie, Einstieg in die Figur, Sinnerweiterung, Schichten des Bewusstseins, Leinwand

GRIGORIY R. KONSON

Russian State Social University,
Moscow, Russia

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Union of Composers of the Russian Federation,
Moscow, Russia

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

HANDEL'S OPERAS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DIRECTING: ON THE IMPLEMENTATION OF FILM COMPOSITION PRINCIPLES IN OPERA PERFORMANCES²

Abstract. The article was inspired by the authors' reviews of modern productions of Handel's Baroque operas in 2019, presented in the three German cities: Halle, Bad Lauchstädt and Bernburg. Halle, where Georg Friedrich Handel (1685–1759)

² An extended version of this article in Russian was published in the *Ars inter Culturas* academic journal (Консон, Г., & Консон, И. (2020). Оперы Генделя в контексте современной режиссуры: к вопросу о претворении приёмов современных медиа. *ARS INTER CULTURAS*, (8), pp. 259–278. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.016> [Opéry Gendelya v kontekste sovremennoy rezhissury: k voprosu o pretvorenii priemov sovremennykh media"]); and the version in German, presented in *The Art and Science of Television* academic journal with kind permission the *Ars inter Culturas* editor-in-chief, Jaroslaw Chaciński, was reduced and adapted in accordance with the specifics of the periodical in order to expand the readership interested in this topic.

Translated into German by Evgeniya Lugovykh — Member of the Union of Translators of Russia, Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages and Translation, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Ekaterinburg, the Russian Federation.

was born, is also a venue of the annual International Handel Festival, dedicated to the works of the great Saxon and his contemporaries. The concept of the festival in 2019, *Sensitive, heroic, sublime: Handel's women*, was devoted to studying the female images embodied in his operas.

In considering the scientific and artistic concept, the authors concluded that *the directors' understanding of these operas has expanded through the integration into musical drama of the compositional principles of film editing and the expressive means of modern, primarily screen arts*. To study this phenomenon, we turned to the scientific tools developed in Russia by the two Soviet researchers who have become seminal in their field. One of them was the psychologist Lev Vygotsky, who, exploring the spiritual world of the protagonists in fine literature, revealed their psychological contradictions, expressed in the conflict of the narrative and the plot. Another The other, Sergei Eisenstein, was well-versed in Vygotsky's manuscript of his study, *Psychology of Art*, and, influenced by some of these ideas, created his own "psychology of art", which is set out in his works of various years. The core of this concept was "the transition from the Expressive Movement to the image of the art work... as a process of interaction of layers of consciousness" [1, p. 188], which allowed for *multiple entries into the artistic image* (one of the authors has applied this method of analysis in a work devoted to the integration of the principles of painting and cinema: [2, pp. 63–86]). Some features of the cinematograph also support such entries, and the first among equals here is the principle of intellectual editing developed by Eisenstein. In his montage theory, other types of editing—linear, parallel, associative—have been generalized and developed into a large-scale system for exploring the psychology of heroes in art. *The essence of these processes, identified in the article, made it possible for the authors to discern the phenomenon of building the meaning in the Halle directors' interpretations of Handel's operas, which arises from the merger of the two seemingly irreconcilable and conflicting layers of consciousness: Baroque and eclectic modern, which emerged at the turn of the last century.*

Keywords: Handel, Halle, city, theater, opera, director, composer, hero, performer, author, ballet, stage, aria, entry into the image, building the meaning, layers of consciousness, screen

Die Opernregie der Werke von Georg Friedrich Händel in Deutschland beeindruckt bereits seit über 30 Jahren mit ihrer ungewöhnlichen Neuheit der Interpretationen und der unerschöpflichen Phantasie der Regisseure, was

auch eine der Autoren des Artikels, Irina Konson, miterleben konnte. In der unkonventionellen Denkweise spielen neben Prinzipien der Theaterkunst auch die der Filmdramaturgie eine große Rolle, die sowohl extern (unmittelbare Einbeziehung der Leinwand in den Theaterstoff) als auch intern bei der Verwendung der Prinzipien des Filmschnitts, vor allem aber der intellektuellen Montage, die der herausragende Klassiker der russischen Filmkunst Sergei Eisenstein entwickelt hatte, benutzt werden. Diese Kombination aus den Prinzipien von zwei Kunstarten verleiht Händels Figuren eine besondere Energie, die persönliche Eigenschaften der Protagonisten neu an den Tag bringt. Deswegen gehen wir in diesem Artikel auf die Analyse deren Wechselwirkung in den Opern von Händel ein, die wir in Deutschland besucht hatten: „Il Pastor fido“, „Atalanta“, „Berenice“ und „Julius Cäsar“. In diesem Jahr wurden sie in Halles zwei Vorstadttheatern in Bad Lauchstädt (auch Goethestadt oder Goethe-Theater genannt) und Bernburg sowie im Opernhaus Halle aufgeführt. Diese Barockwerke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden in den Händel-Festspielen auf moderne westeuropäische Weise mit einem Hauch von Regie-Ironie bis manchmal auf die theatralisch-absurde Improvisation inszeniert, die laut J.-M. Warszawski „vieles über das Schicksal der Menschen erzählen,, kann. [3]

Die internationalen Händel-Festspiele in Halle, die jährlich in der Geburtsstadt des Komponisten stattfinden, widmen sich im Jahre 2019 den Frauenfiguren in der Bühnenmusik: „Empfindsam, heroisch, erhaben — Händels Frauen“, obwohl die australische Kritikerin Sandra Bowdler bezweifelt, dass einige von ihnen, wie beispielsweise Semele, die ehrgeizige Geliebte von Jupiter, oder die greuliche Königin Athalia und die böse Zauberin Melissa in diese Heldinnen-Liste in Anbetracht von positiven Konnotationen dieses Attributs eindeutig aufgenommen werden können. Trotzdem findet sie diese nicht nur fürchterlich, sondern auch erhaben. [4] Und es ist auch wahr, denn ihren Handlungen liege laut Paul Henry Lang die Liebe angefangen von den Emotionen der mädchenhaften Zärtlichkeit bis hin zur brennenden Leidenschaft und Eifersucht zugrunde. [5, S. 284]

Diese Mehrdeutigkeit der Händel-Figuren lässt uns über ihre mehrfache Deutung sprechen, die wir zu analysieren versuchen, um die Integration der Dramaturgie der alten Oper und der Kompositionsprinzipien der Filmkunst festzustellen.

Beginnen wir mit Händels Oper „**Il Pastor fido**“ (HWV 8), die im Goethe-Theater aufgeführt wurde. Die erste Fassung schrieb Händel im Jahr 1712, das Libretto nach der bekannten Pastorale von Giovanni Battista Guarini wurde von Giacomo Rossi bereitgestellt. Diese Oper entstand zwar in einer Reihe von Werken nach seinem erfolgreichen „Rinaldo“ (1711), aber sie hatte keinen besonderen Erfolg. In der neuen Fassung wurde diese Oper nach ihrer Aufführung in Covent Garden (1734) viel beliebter. Bei dieser Inszenierung wirkten auch der damals aufgehende Star — der englische Tenor John Beard und das französische Ballett, geführt von Marie Sallé, der großartigen „Terpsicore Frankreichs“, mit, eigens für sie verfasste der Komponist den selbständigen Ballett-Prolog „Terpsicore“ und die Balletteinlagen am Ende jedes Aktes. [6, S. 183]

Bei der Bewertung der modernen Inszenierung der Oper „Il Pastor fido“ muss sich der Zuhörer schon ganz am Anfang mit dem ausgesprochenen Gegensatz zur poetischen Atmosphäre, die er kurz zuvor bei seinem Spaziergang am schönen Teich vor dem Goethe-Theater und bei Besichtigung von alten Skulpturen empfunden hatte, auseinandersetzen. Die Ballettmusik von Händel, zu der die graziöse Sallé im 18. Jahrhundert glänzend tanzte, ist natürlich geblieben. Statt einer Balletttänzerin kommt nun auf die Bühne der kanadische Tänzer Davidson Jaconello und verfällt im Tanzprolog zur Oper in Nervenkrämpfe. Händels Balletteinlagen in die Dramaturgie der Oper gaben dem modernen Regisseur Daniel Pfluger offensichtlich den Impuls für die plastische Charakteristik der Hauptfigur, die hier nicht eindeutig ist. Nach der Fabel³ ist die Hauptperson der Schäfer Mirtillo (gesungen von dem Countertenor Philipp Mathmann), der im Dorf Arkadien lebt und hoffnungslos in die Nymphe Amarilli (Sophie Junker, Sopran) verliebt ist. Der Rezensent Ivan Ćurković aus Zagreb meint, dass es tatsächlich der heutige Mensch sei, „der sowohl am Burnout-Syndrom wie auch an den Seelenschmerzen leidet, es ist Mirtillos Alter Ego, aber die kontinuierliche Entfaltung des pastoralen und des modernen Sujets im Sinne der parallelen Montage macht es im Zuge der Entwicklung der Oper immer komplexer, ohne die Einfachheit des ursprünglichen Kompositionsvorhabens zu beeinträchtigen“. [8]

Das Konzept des Regisseurs ist wirklich viel komplizierter als die ursprüngliche Fabel. Die Hauptfigur lässt sich eher in der verallgemeinernden Rolle des Autors und Einsiedlers auftreten, das wird durch die Wandprojektion,

³ Fabel — ursprüngliche Fassung eines Werkes [vgl.: 7, S. 75].

die seine scharf psychologische Gestalt unseres Zeitgenossen vergrößert, unterstützt. Ebenso wie der Schäfer Mirtillo ist er (wie auch Pygmalion) in die Protagonistin seines Werks (in diesem Fall in die Nymphe Amarilli) verliebt, darin besteht unserer Meinung nach die Sujetlinie⁴. Dieser neu eingeführte Autor ist geistesgestört. In seinen Balletteinlagen öffnet sich mittels komplizierter moderner Choreographie eine Welt voll von tragischen Erlebnissen in Form von krankhaften Brüchen der Körperlinien und sogar Verkrampfungen. Nur Liebe verhilft ihm zu gesunden Emotionen.

Beide Darstellungen der Hauptfigur (Mirtillo und sein zweites „Ich“, also der von uns vermutete Autor des Stücks) entfalten sich gleichzeitig auf drei Ebenen: im Wohnraum des Autors und Einsiedlers, der seinerseits in die Bühnen- und Leinwandebene zur zusätzlichen Schilderung seiner Geistesstörung geteilt ist, und in der Idylle, die außerhalb seines Hauses zu ahnen ist. Im Haus entwickelt sich das Sujet im Sinne moderner Bettszenen (Mirtillo, der auch als Doppelgänger und Autor auftritt, verrät gleichsam seine wahre Liebe zu Amarilli wegen der Machenschaften ihrer eifersüchtigen Freundin Eurilla (Rinnat Moriah, Sopran), die auch in Mirtillo verliebt ist) (Bild 1, 2).



Bild 1⁵ G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

⁴ Sujet—Autoreninterpretation der Fabel [ebd., S. 188–189].

⁵ Die Bilder hier und weiter, sofern etwas anderes nicht vereinbart wird, wurden freundlicherweise durch den Pressedienst der Händel-Festspiele in Halle, BRD, zur Verfügung gestellt.

Und *hinter dem Fenster* wird die gesamte Ekloge schlicht in poetisierten idyllischen Kostümen in Übereinstimmung mit züchtigen Traditionen der Barockpastoralen dargestellt. *Indem der Regisseur die Handlung in zwei parallel-überkreuzten Richtungen entfaltet*, lässt er die Gestalten der Barock- und der heutigen Wirklichkeit, d. h. aus verschiedenen Schichten des Bewusstseins aus der alten und der heutigen Zeit *mittels der Prinzipien der intellektuellen Montage* aufeinanderprallen. (Bild 3) Infolge dieser Schnittregie entsteht ein erstaunlicher heuristischer Effekt, der der Fabel eine neue problemhafte Sichtweise verleiht, also die Annäherung von unvereinbaren Polen wie Tod und Freude: Selbstmord des von uns *eingebildeten* Autors (des vermutlichen Doppelgängers des Schäfers Mirtillo) und Glück des *wirklichen* arkadischen Protagonisten, der trotz einiger ähnlicher Züge mit seinem zweiten „Ich“ sein Schicksal mit seiner Geliebten verbindet.



Bild 2. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

Neben zwei möglichen Deutungen des Sujets (von Ćurković und von uns) gibt es noch eine, die vom Regisseur aus dem Krimibereich eingebracht wurde: Die Tragödie des Protagonisten ist in der Halleschen Inszenierung in Bezug auf eine Krimigeschichte dargestellt: Am Anfang und zum Schluss der Oper interessiert sich ein Polizist für ihn, er sammelt nämlich die *Sachbeweise* seines vermutlichen Selbstmords und legt die Pistole und andere Indizien in eine

transparente Tüte (diese transparente Tüte muss wahrscheinlich die Zuschauer zu Zeugen machen) hinein. (Bild 4)



Bild 3. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“



Bild 4. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

Wird allerdings der Selbstmord tatsächlich fast begangen, bemerkt man den Verliebten, der sich beinahe erschossen hat, paradoxerweise nicht.

In der Interpretation der Ballettszenen in der Oper „Il Pastor fido“ ist also der *mehrfache Einstieg in die Figur* zu verzeichnen. Händel hat das erstmals im 18. Jahrhundert gemacht: Mit seinen traurig-elegischen Balletteinlagen am Anfang und in der Mitte der Pastorale dramatisierte er die Gattung des Divertimento⁶ [vgl.: 9]. Und im 21. Jahrhundert führte der Regisseur Daniel Pfluger in den bukolischen Inhalt der verwickelten Geschichte die Figur einer modernen geistig unausgeglichene Person und dazu noch im Kriminalkontext der Überwachung ein, womit er Händels Pastorale mit Hilfe von Gestaltungsmitteln verschärfte.

Die zweite von uns angehörte Oper ist die Inszenierung von „**Atalanta**“ (HWV35) im Carl-Maria-von-Weber-Theater Bernburg. Die Oper entstand zu Ehren der königlichen Vermählung des Prinzen von Wales Friedrich Ludwig von Hannover mit Augusta, der Tochter des Herzogs von Sachsen-Gotha (1736, das Libretto des unbekanntenen Verfassers nach Belisario Valerianis „La Caccia in Etolia“ — „Die Jagd in Ätolien“) und zählt zu den hellsten und lebensfrohen Werken. Nach der Fabel erholt sich Atalanta, Jägerin und Prinzessin von Arkadien, als Hirtin Amarilli verkleidet (Marelize Gerber, Sopran), unter den Nymphen und Hirten in den Wäldern Ätoliens. Sie wird von Meleagro gesucht, dem verliebten antiken Helden, König Ätoliens (Amelie Müller, Sopran), der sich als Hirte Tirsi ausgibt, in den sich Atalanta verliebt. Nach einer Reihe amüsanten Peripetien schließen sie eine Ehe. Zum Abschatten der lyrischen Liebeslinie wurde in die Dramaturgie auch eine komödienthafte Liebeslinie, vertreten durch das Duett von Irene (Maria Weiss, Mezzosopran) und dem Hirten Aminta in der Gestalt eines korpulenten Barkeepers, dessen Haare in einem modischen Schwanz zusammengebunden sind (Christian Zenker, Tenor), eingeführt.

Der erste Einstieg in die Charaktere der Figuren wird indirekt über allgemeine lebhaftige Tonart der Oper gemacht. Der Ton wird durch die Ouvertüre angegeben (**Beispiel:** <https://www.youtube.com/watch?v=VSyrO7koQbw>). Ihr schneller Teil drückt eine leichte Ironie aus, damit bringt der Komponist die Zuhörer zur Kenntnis, dass alle Kollisionen in der Inszenierung nur eine Dekoration sind.

⁶ Kleines Ballett, das mit dem Sujet nicht verbunden ist.

Ernsthafte Fragmente erscheinen und kulminieren allerdings in den Solonummern. So ist beispielsweise die Arie des verärgerten Aminta „Di ad Irene, tiranna» (Akt II, Szene 6), in der er Irene der Tyrannei anklagt⁷. Mit empörenden Aufschreien durchdrungen, die plötzlich durch den zornigen virtuosen Gesang abgelöst werden, enthält sie auch lyrische Episoden, die voll von Leiden sind. Im Vergleich zu den Interpretationen anderer Sänger (das lyrische Auftreten von Nicolai Gedda und die dramatische Manier von Michael Slattery) wirkt die Deutung von Christian Zenker grotesk, was bei gewisser Ähnlichkeit mit Slatterys Vortragsweise tief beeindruckend ist.

Das Arioso Meleagros „Care selve, ombre beate“ (Akt I, Szene 1)⁸ ist eine der besonders starken Episoden und gilt als Perle von Händels Lyrik. Die Kraft der musikalischen Charakteristik des Protagonisten kommt hier als ursprüngliches Vorhaben von Händel zum Ausdruck und bedürft keiner zusätzlichen Konkretisierungsmittel. Die Sängerin, die Meleagro spielt (Amelie Müller, kein Countertenor, sondern der hohe Sopran), hat einen modernen weißen Herrenanzug an und ist als schnurrbärtiger Mann geschminkt, ihre langen Haare sind mit einem Haargummi zusammengebunden, sie schafft eine erhabene Königsfigur durch die Edelheit der Klangfarbe und insgesamt durch die hohe Beherrschung der Kantilene. Trotz der ästhetischen Dissonanz ganz am Anfang lässt uns die Musik über die Nichtübereinstimmung des äußeren und des inneren Erscheinungsbildes dieser Figur vergessen.

Die Charakterisierung der handelnden Personen im Sinne einer Komödie verstärkt der Regisseur durch die Einführung der Leinwand und des Prinzips des Filmschnitts in die Optik der Inszenierung: Während der Ouvertüre wird ein Video angezeigt. Zuerst schwimmt ein hungriger Haifisch mit zahllosen Zähnen fast auf Atalanta zu. Das Mädchen mit den Schwimfflossen und der Taucherbrille ist direkt vor dessen Maul, sie flieht aber ohne besondere Panik weg (Bild 5), am Ende ihrer Flucht begegnet sie Meleagro im Wasser. Dieser wird danach bereits auf dem Land angezeigt, er fährt Motorrad auf einer

⁷ Ihrem Charakter und Thema nach ist sie der Arie von Arsace „Furibondo spira il vento“ aus Händels Oper „Partenope“ (Akt II, Szene 9) sehr nah.

⁸ Mit seiner absteigenden, erhabenen verklärten Melodie ruft es Assoziationen mit der künftigen pastoralen Arie für Alt „He shall feed his flock“ aus Händels Oratorium „Messiah“ hervor. Solcher Vorgriff auf den Musikstoff der Oratorien der 1740er zeugt davon, wie sich Händel im Operngenre vorbereitet hatte.

Asphaltstraße zwischen den Wolkenkratzern, schaut durch ein Fernglas und sucht nach seiner Geliebten.



Bild 5. G.F. Händel. Oper „Atalanta“

Aminta agiert ausschließlich unter komödienhaften Umständen, wenn er beim schnellen Autofahren unter Übelkeit leidet, sich mit Irene heftig streitet, in der Bar mit den in der Luft schwebenden Flaschen ist (Bild 6), einen kleinen Brand auslöst, das einzige *lebendige*, stark abgebrannte Würstchen rettet und sich die Hände etwas verbrennt. Dieser Comicsatz endet mit der Erscheinung von Mercurios ernstem und behelrendem Antlitz und mit dem schriftlichen Wunsch für die Zuhörer auf der Leinwand: „Keep Calm and Händel it!“ (Bild 7)

Mit dem Ende der Ouvertüre wird das Komische nicht abgebrochen: Zu Beginn der Oper sitzt Atalanta am Computer und sucht unter Heiratskandidaten nach ihrem Meleagro.

Der zweite Einstieg in die Figur wurde also nach dem Prinzip der assoziativen und intellektuellen Montage gemacht, durch die die Möglichkeiten der Ouvertüre als Opernform zur Einführung der Zuhörer in den gesamten Gefühlstonus des Werkes erweitert wurden. Die Ouvertüre von „Atalanta“ erfasst nun nicht nur die Umsetzung der verallgemeinerten musikthematischen Verbindung mit der Opernhandlung, sondern auch eine kurze und konkrete Inhaltsangabe und die Vorstellung der Opernfiguren.



Bild 6. G.F. Händel. Oper „Atalanta“



Bild 7. G.F. Händel. Oper „Atalanta“⁹

Da ist auch der *dritte Einstieg in die Figur* ohne Anzeige der handelnden Personen, aber mit *einer assoziativen und parallelen Montage, die mit den Theatermitteln ausgeführt wurde*, wobei im Vordergrund die Hauptfiguren (Atalanta und Meleagro) und im Proszenium zwischen dem Vorhang und dem Hintergrund die Nebenfiguren (Aminta und Irene) agieren. Die letzteren lassen sich nicht erblicken, aber nach den Damenunterwäschen, die „irgendwoher“ auf den Boden „fliegen“, und nach der Art und Weise, wie der zufriedene

⁹ Das Bild wurde von Grigori Konson am Ende der Aufführung gemacht.

Aminta seine Hose anzieht, kann man schließen, dass er und seine Geliebte nicht mehr streiten und eine gemeinsame Sprache gefunden haben.

Infolge der gemachten Analyse kann man bei der Bewertung der Arbeit des Regisseurs Kobie van Rensburg und des Ensembles in „Atalanta“ wohl sagen, dass diese kreative Gruppe den Stil des Komponisten durch das Prisma der modernen Vision seiner Werke und des Hörens der Musik meisterhaft wiedergegeben hat, wodurch der *Sinn in der lyrischen Komödienkonzeption der faszinierenden Hochzeitsfeier allgemein erweitert wurde.*

Der Oper „**Berenice**“ (HWV38, 1737, nach einem Libretto von Antonio Salvi), die in der Oper Halle aufgeführt wurde, liegen inhaltlich zwei hoffnungslos verwickelte Intrigen, also ein Liebesabenteuer und eine politische Geschichte, zugrunde. Sie bringen im Kreis komplizierter Beziehungen fünf Personen zusammen, das sind die ägyptische Königin Berenice, ihre Schwester Selene und drei Heiratskandidaten für die eine oder die andere (die Römer wollen Berenice mit ihrem Verwandten Alessandro vermählen, während Mithridates, König von Pontos, für sie seinen Agenten Demetrio gewählt hat). Eine zusätzliche Sujetlinie bilden die Gefühle des Prinzen Arsace, der in Selene verliebt ist. Außerdem flirtet Berenice (Romelia Lichtenstein) nach dem Vorhaben des Regisseurs auch mit dem solierenden Oboisten aus dem Orchester. Dieser Flirt bleibt natürlich unverbindlich, A. Ehrnrooth schreibt, dass dieses Duett „das zärtlichste Highlight der Inszenierung war, als Romelia, mit den Beinen im Orchestergraben schwingend, neben dem aufgestandenen (und prächtigen) Oboisten saß. Alles endet ganz witzig, wenn das Paar ein Selfie macht“. [10]

Es ist wirklich unmöglich, zu verstehen, wer in wen in diesem Liebesfünfeck verliebt ist. Dieser Kaleidoskop aus nicht einander liebenden Paaren bietet den Zuhörern die Gelegenheit, jedes Mal ihre Dispositionen neu aufzustellen und laut der Fabel den Liebeskampf um den Sieg über den Gegner, der letztendlich auch den politischen Sieg bedeutet, mitzuerleben.

In der Dramaturgie der Produktion wird vieles durch die *Prinzipien der Dokumentarfilme erklärt, ihre Verwendung zeugt von dem Wunsch des Regisseurs, die Händel-Zeit und die Gegenwart einander näher zu bringen und auf ewige Lebensprobleme aufmerksam zu machen.* Darin steckt die Oberidee des Werkes, eine Art überzeitliche Schicht des Bewusstseins, die vom Regisseur in die Inszenierung aufgenommen wurde. Sehr aktuell klingen zum Beispiel

die Worte einer der Figuren der Oper „Berenice“, Aristobolo (Ki-Hyun Park) sagte nämlich, dass die Welt ohne Politik viel besser wäre (Szene VII). Auf der Leinwand über der Bühne werden anscheinend chaotisch die Nachrichten aus den Medien über den US-Präsidenten Donald Trump und die Ereignisse aus dem Leben der britischen Königsfamilie angezeigt. (Bild 8) Gleich daneben werden auch die Alltagsfragen wie Tipps zur Füllung eines Hähnchens behandelt und Videos mit Katzen, Musikvideos und vieles mehr gezeigt. (Bild 9)



Bild 8. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Dieser kaleidoskopartige Anfang im oberen Bühnenbereich kombiniert mit der Handlung im unteren Bereich, wo eine Schauspielerin die Putzfrau mit einem Eimer darstellt und den Boden fegt, sorgt für den Eindruck eines eigenartigen dynamischen Splitscreens, worauf das Publikum nicht eindeutig reagiert. Ehrnrooth schreibt, dass der „Regisseur Jochen Biganzoli in der heutigen absolut selbstbezogenen Selfie-Welt durchaus handlungsbereit ist¹⁰. (Bild 10) Hier kann man eine Parallele mit dem Jahrmarkt der Eitelkeit der Barockzeit ziehen, denn diese Inszenierung ist in dieser Hinsicht etwas schärfer, sie appelliert an die Gegenwart und richtet darauf das ganze Sujet.“ [10]

¹⁰ Die Autoren des Artikels gebrauchen ein Wortspiel im Sinne der Redewendung “today’s self(ie)-obsessed world”.



Bild 10. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Darüber hinaus laufen sämtliche Opernfiguren regelmäßig durch die Einheiten des runden Konstrukts und versuchen einander zu überholen, hier wird nicht ohne Ironie das Prinzip der sich bewegenden linearen Montage (oder die „Typage-Orchestration“¹¹ nach Sergei Eisenstein) interpretiert. Sandra Bowdler bemerkt am Beispiel der Produktion aus dem Jahr 2018, indem sie den Beginn der Oper betrachtet, dass es „die Postmoderne in all ihren Erscheinungen war. Die Schau begann mit einem glitzernden konvexen Vorhang, neben dem eine Putzfrau im blauen Kittel und gelben Handschuhen die Bühne fegte und gleichzeitig einen Handyanruf entgegennahm.“ [11] Aber die bewusste Provokation habe der Kritikerin zufolge nur mit der Einführung der Bildschirme begonnen: „Das richtige Entsetzen kam zusammen mit einem Netz von Bildschirmen über den sich drehenden Dekorationen, sie bombardierten uns gnadenlos mit typischen Bildschirmbildern wie Nachrichten, Werbung, Facebook-, Twitter-, Instagram-Profilen, E-Mails... Im Laufe der ganzen Handlung nahmen die Solisten ihre Handys

¹¹ Dieser spezifische Ansatz aus der Filmkunst ist einer der Montagetypen, mit dessen Hilfe verschiedene emotionale Reaktionen der Figuren im künstlerischen Werk aufgedeckt werden, indem sie hier und heute auf eine konkrete Situation reagieren. Dadurch entsteht drinnen im künstlerischen Werk eine Minigattung, eine Art Theaterstück im Theaterstück, das mittels eines der Prinzipien des Filmschnitts von Eisenstein, das nämlich als Typage-Orchestration (oder „Typage-Suite“; auf Russisch „Типажная сюита“ [Tipashnaja sjuita]) bezeichnet wird, geschaffen wird.

immer wieder heraus ..., um zu telefonieren, eine SMS zu schreiben, zu lesen und natürlich Selfies zu machen“. [Ebd.] (Bild 11, 12)



Bild 11. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Die Kritikerin war über die übertrieben eklektischen Kostüme der Schauspieler besonders erstaunt, die Kleidungsstücke aus dem 18. Jahrhundert wurden ganz einfach mit den ähnlichen Attributen von modernen Subkulturen kombiniert, die Oberröcke aus Brokat trug man zum Beispiel mit Lederhosen und Motorradschuhen. Selene (Svitlana Slyvia, Sopran) begann mit einer Perücke und verwandelte sich kurz danach beinahe in eine gotische Punk-Frau mit schwarzer Bob-Frisur und in einem T-Shirt mit silbernem Totenkopf und Knochen darauf. (Bild 13) Die Putzfrau entpuppte sich als verkleideter Prinz Arsace (Franziska Gottwald, Mezzosopran).

Wenn wir aber all diese externen Kitsch-Attribute wegnehmen, bleibt im Libretto nur reine gehäufte Intrige, die sich bei einer ernsteren Betrachtung als große Parodie auf ein gestelztes, sehr bedingtes, ja beinahe verkrustetes Sujet in den besten Traditionen der Opera seria erweist. In der Halleschen Produktion schufen die Kameras, die auf die Schauspieler im oberen Bühnenbereich gerichtet waren, ihre Splitscreen-Porträts, setzten sie in eine Art Bewegung und verhalfen der feinen Entfaltung der psychologischen Gestalten der Hauptpersonen.

Infolge der Überlappung von Bildschirmprojektionen und der laufenden Bühnenhandlung verformte sich und verschwamm das Äußere der jeweiligen Figur, als ob es sein eigenes selbständiges Leben lebte. (Bild 14)



Bild 12. G.F. Händel. Oper „Berenice“



Bild 13. G.F. Händel. Oper „Berenice“



Bild 14. G.F. Händel. Oper „Berenice“

In Berenices Darstellung kam etwas Böses und Aggressives an den Tag, es warnte vor der Gefahr von manchen ihrer künftigen Handlungen.

In der Oper Halle wurde noch eine Oper von Händel — **„Julius Cäsar in Ägypten“** (HWV 17, 1724) aufgeführt, das Libretto nach dem gleichnamigen Werk von Giacomo Francesco Bussani bearbeitete der Dichter und Musiker Nicola Francesco Haym, der die schöpferischen Vorhaben Händels mitempfand und daher ganz erfolgreiche Librettos zu den Opern „Julius Cäsar in Ägypten“, „Tamerlano“, „Rodelinda“ verfasste. „Julius Cäsar“ ist eine der besten Opern von Händel, das dramatische Sujet ist gut gestaltet, die Konzeption von Peter Konwitschny aber ist eher auf die Parodiegattung gerichtet. Und das ist nicht ohne Grund, den Anlass dafür gibt Händel selbst mit seiner Karikaturenfigur von Tolomeo.

Cleopatra (Vanessa Waldhart, Sopran) will ins Lager des Triumphators Julius Cäsar (Grga Peroš) gelangen und wird in seine Mannschaft als Putzfrau unter dem Namen Lidia genommen. Durch ihr tüchtiges Putzen und ihre Schönheit wird man im menschenreichen Lager von Cäsar auf sie aufmerksam. (Bild 15)



Bild 15. G.F. Händel. Oper „Julius Cäsar in Ägypten“

Cäsar muss aber wegen der List und Ränke von Tolomeo verschwinden. Cleopatra bleibt allein und versteht, dass der ganze Hass nun auf sie gerichtet sein wird. Die Bitterkeit der Trennung und die Vorahnung der kommenden Tragödie finden ihren Ausdruck in der Klagearie „Piangero la sorte mia“, die die Sängerin in den Traditionen des hohen Lamentos (Klagegattung mit Klagen und Gejammer) meisterhaft vorgesungen hat. In diesem Wechsel der Massenszene gegen ein Solo erscheinen die Eigenschaften der Komposition, die in der klassischen Filmkunst als *pathetisch* [Begriff von Sergei Eisenstein] bezeichnet wird, hier aber ist der Effekt unerwartet abschwächend, d. h. mit einem *invertierten Pathos*. Ähnlich ist auch die Partie von Cornelia, der Witwe von Pompejus, die Svitlana Slyvia tragisch und verschärft gesungen hat. So ist auch ihr Duett mit dem Sohn Sesto „Son nata a lagrimar“ (Ende des Aktes I). Der geweihte Charakter dieses Duetts dissoniert mit dem Äußeren des Halbwüchsigen (Benjamin Schrader), der in seinem Zorn auf Tolomeo, den Mörder seines Vaters, (dazu noch mit einem Tuch auf dem Kopf) entweder einem bösen Piraten oder einem modernen Terroristen ähnlich ist.

Zwischen der kitschhaften Deutung des Librettos der Oper und der traurigen Charakteristik der Protagonistin entsteht also in den Schichten des Bewusstseins ein mächtiger emotional-psychologischer Absturz, der ebenso

wie in Händels Oper „Almira“ durch den Wechsel der Massenszene gegen ein Solo unterstützt wird. In so einer „ambivalenten“ Erscheinung (äußerlich eine Parodie und innerlich ein Drama) drückt sich die „Schließung“ der Fabel und des Sujets aus, aus der die intellektuelle Montage entsteht. Deswegen erfolgt der Einstieg in die Figuren von Cleopatra (direkt) und Cornelia (indirekt) in der Halleschen Inszenierung auf Basis eines akuten Konflikts zwischen ihrer äußeren Darstellung und des inneren emotionalen Zustandes.

In der Oper „Julius Cäsar“ wird auch ein *traditioneller Theateransatz* verwendet: *Entstehung einer jenseitigen Figur, die nach Rache schreit* (wie beispielsweise der Geist von Hamlets Vater in der gleichnamigen Tragödie von Shakespeare, die „schreibende Hand“ in Händels Oratorium „Belshazzar“, später auch die Statue des Komturns in der Oper „Don Giovanni“ von Mozart). Er wird hier ganz originell interpretiert: der von innen leuchtende singende Kopf von Pompejus und später fast lebendiges Denkmal (Jake Arditti, Countertenor). Derartige Einmischung von transzendenten Kräften in das Leben der Sterblichen schreckte schon immer ab. Hier aber wirken diejenigen, die vor dem Kopf, der das geheimnisvolle grüne Licht ausstrahlt, niederfallen, eher grotesk. (Bild 16)

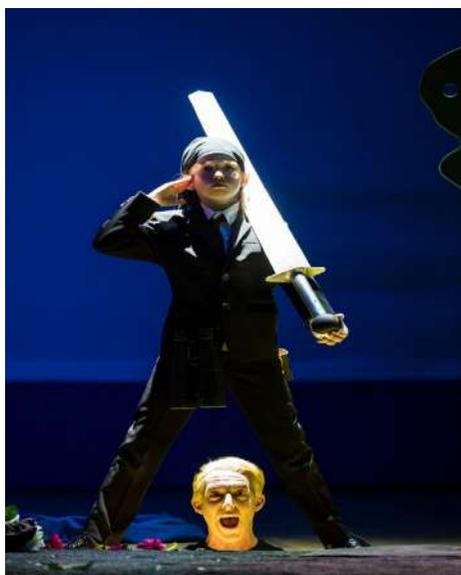


Bild 16. G.F. Händel. Oper „Julius Cäsar in Ägypten“

Bei der Zusammenfassung unserer Betrachtungen kommen wir also zum Schluss, dass sich die Regieinterpretation der Barockoper durch die *Umsetzung der Kompositionsprinzipien des Filmschnitts und moderner Ausdrucksmittel der Filmkunst in der Musiktheaterdramaturgie* enorm erweitert hat. Diese Erscheinung bietet die Möglichkeit, in die emotional-psychologische Welt der Händel-Figuren, die als Träger der invarianten menschlichen Eigenschaften in ganz verschiedenen Ausprägungen auftraten und später im Phantasiedenken moderner Regisseure als mehrschichtiges Phänomen interpretiert wurden, etwas tiefer einzutauchen. Die Verständnistiefe der Opernfiguren von Händel wurde durch die verschärfte Verbindung der Barock- und der Gegenwartsschicht des Bewusstseins gesichert, die dem Regisseur und dem Zuhörer es erlaubte, in eine und dieselbe Figur mehrmals einzusteigen. Eine große Rolle spielte bei derartiger Ausrichtung des Autorenvorhabens auf den Zuhörer der Konflikt zwischen Video- und Musikreihen, krassen Theateransätzen, Prinzipien der Dokumentar- und Spielfilme, nämlich die der parallelen, assoziativen und intellektuellen Montage und der pathetischen Komposition, was im Endergebnis die Sinnkapazität der alten Oper in der Gegenwart beträchtlich zuwachsen lässt.

LITERATUR

1. Eisenstein S.M. *Psichologija iskusstwa (neopublikowannye konspekty statji i kursa lekcij)* [Psychologie der Kunst (unveröffentlichte Entwürfe des Artikels und eines Vorlesungskurses)]. *Psichologija prozessow hudoshestwennogo twortschestwa* [Psychologie der Prozesse des künstlerischen Schaffens]. Leningrad: Nauka, 1980. S. 173–203. (In Russ.)

2. Konson G.R. Shiwopis Ilji Glasunowa skwos prismu metodologii Sergeja Eisensteina i Ljwa Wygotskogo [Die Malerei von Ilja Glasunow durch das Prisma der Methodologie von Sergei Eisenstein und Lew Wygotski]. *Nauka televidenija* [The Art and Science of Television]. 2018. Nr. 14.4. S. 63–86. (In Russ.)

3. Warszawski J.-M. Au dernier jour du festival Händel de Halle 2019. *Musicologie*. org. Halle, 16 juin 2019.

URL: https://www.musicologie.org/19/au_dernier_jour_du_festival_haendel_de_halle.html. [Abrufdatum: 01.12.2019.]

4. Bowdler S. Festkonzert with Carolyn Sampson: Handel's Heroines. *Bachtrack.com*. 14 June 2019.

URL: <https://bachtrack.com/review-handel-festival-halle-sampson-brough-the-kings-consort-king-june-2019>. [Abrufdatum: 29.06.2019.]

5. Lang P.H. George Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton: Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
6. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. [Series edited by Stanley Sadie].
7. Wygotski L.S. Psichologija iskusstva [Psychologie der Kunst] / Herausg. von W.W. Iwanow; Komment. von L.S. Wygotski, W.W. Iwanow. ²M.: Iskusstwo, 1968. 576 S. (In Russ.)
8. Ćurković I. Handel Festival Halle 2019. *Criticks Reviews: Music [of] Bsecs.org.uk*. Reviewed on: 1st Jul 2019.
URL: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/handel-festival-halle-2019/>. [Abrufdatum: 05.07.2019.]
9. Fedossejew I.S. Opernoje twortschestwo G.F. Gendelja: diss. (...) d-ra nauk [Operschaffen von G.F. Händel: Habilitationsarbeit]. St. Petersburg, 1996.
URL: <http://cheloveknauka.com/opernoje-tvorchestvo-g-f-gendelya> (accessed 30.06.2019). (In Russ.)
10. Ehrnrooth A. Berenice finally conquers Händel festspiele. *Tag Archives: Samuel Mariño [of] Acge.net*. 1st June, 2018.
URL: <https://www.acge.net/tag/samuel-marino/>. [Abrufdatum: 01.12.2019.]
11. Bowdler S. A bizarre *Berenice* at the Halle Handel Festival. *Bachtrack.com*. 27 May 2018.
URL: <https://bachtrack.com/review-berenice-biganzoli-lichtenstein-handel-halle-may-2018>. [Abrufdatum: 04.07.2019.]

REFERENCES

1. Eisenstein 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. (In Russ.)
2. Konson G. R. ZHivopis' Il'i Glazunova skvoz' prizmu metodologii Sergeya Ejzenshtejna i L'va Vygotskogo [The paintings of Ilya Glazunov through the prism of the methodologies of Sergei Eisenstein and Lev Vygotsky]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television]. 2018. No 14.4, pp. 63–86. (In Russ.)
3. Warszawski J.-M. Au dernier jour du festival Händel de Halle 2019, 16 juin 2019. *Musicologie.org*.
URL: https://www.musicologie.org/19/au_dernier_jour_du_festival_haendel_de_halle.html (accessed 01.12.2019).
4. Bowdler S. Festkonzert with Carolyn Sampson: Handel's Heroines, 14 June 2019. *Bachtrack.com*.
URL: <https://bachtrack.com/review-handel-festival-halle-sampson-brough-the-kings-consort-king-june-2019> (accessed 29.06.2019).

5. Lang P.H. *George Frideric Handel*. Comp. and ed. by W. C. Holmes. N.-Y.: Norton: Dover Publications Inc., 1966. 731 p.
6. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 491 p.
7. Vygotskij L. S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art] (2nd ed.). M.: Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (In Russ.)
8. Ćurković I. Handel Festival Halle 2019. 1st July 2019. *Criticks Reviews: Music [of] Bsecs.org.uk*.
URL: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/handel-festival-halle-2019/> (accessed 05.07.2019).
9. Fedoseev I. S. *Opernoe tvorchestvo G. F. Gendelya: diss. (...) d-ra nauk* [Opera works of G. F. Handel: Doctoral dissertation]. St. Petersburg, 1996.
URL: <http://cheloveknauka.com/opernoje-tvorchestvo-g-f-gendelya> (accessed 30.06.2019). (In Russ.)
10. Ehnrooth A. Berenice finally conquers Händelfestspiele. *Acge.net*. 1st June, 2018.
URL: <https://www.acge.net/tag/samuel-marino/> (accessed 01.12.2019).
11. Bowdler S. A bizarre Berenice at the Halle Handel Festival. *Bachtrack.com*. 27 May 2018.
URL: <https://bachtrack.com/review-berenice-biganzoli-lichtenstein-handel-halle-may-2018> (accessed 04.07.2019).

ANGABEN ÜBER DIE AUTOREN

GRIGORI R. KONSON

habilitierter Doktor der Kunstwissenschaft,
Professor am Lehrstuhl für Sozialwissenschaft und Kulturphilosophie,
Russische staatliche Sozialuniversität,
ul. Wilgelma Pika 4 Bau 1, 129226 Moskau

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Ehrenkünstlerin im Komponistenverband
der Russischen Föderation
Brjusow pereulok 8-10 Bau 2, 125009 Moskau

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

GRIGORIY R. KONSON

Doctor of Sciences in Art History, Professor,
Department of Sociology and Philosophy of Culture,
Russian State Social University,
4, build. 1, Wilhelm Pieck street, Moscow, 129226

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Honorary Worker of the Union of Composers of the Russian Federation
8–10, build. 2, Bryusov Lane, Moscow, 125009

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

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

УДК 791.2 + 008

ББК 85.373 (2) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-129-158
received 05.05.2020, accepted 26.06.2020

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА

Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Национальный исследовательский технологический университет

«МИСиС»,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

Researcher ID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО И «НАРОДНОЕ» ВИДЕО О БЕЗДОРОЖЬЕ СЕВЕРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Аннотация. В контексте разноплановых исследований культурного ландшафта одной из важных тем является анализ образов движения и преодоления пространства. Северные широты обостряют эту проблему, и визуальные образы становятся яркой составляющей местных социокультурных практик, а также представлений об этих краях, формирующихся как результат просмотра документальных лент и роликов. Документальное кино имеет разные уровни, от спонтанных съемок до профессиональных неигровых фильмов. Все уровни сейчас достаточно полно представлены на видеохостинге YouTube. Если их включить в иной, не киноведческий, дискурс, они становятся частью целостной картины реальности, позволяющей более глубоко понять многие ее аспекты. В данном случае — как часть культурных ландшафтов высоких широт, и конкретнее — как маркер идеи движения, покорения, преодоления пространства. Профессиональное документальное кино о жизни коренных народов Севера включает в себя и тематику кочевий, повседневных практик движения с использованием традиционного гужевого

транспорта. «Народное» видео, посвященное дорогам, снятое на GoPro, видеорегистраторы, телефоны, фиксируют, в основном, подвиги водителей тяжелой техники, преодолевающей топи и ловушки подтаявшего зимника. Это другая грань культурных ландшафтов Севера, другая культура, формирующая свой рисунок путей. Эти две культуры существуют практически параллельно, но иногда пересекаются, создавая точки и зоны напряженности.

Ключевые слова: культурный ландшафт, Север, дороги, кинодокументалистика, YouTube

OLGA A. LAVRENOVA

Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
MISIS National University of Science and Technology,
GITR Film and Television School,
Moscow, Russia
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

PROFESSIONAL DOCUMENTARY AND AMATEUR VIDEOS ABOUT BAD ROADS OF THE RUSSIAN NORTH IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL LANDSCAPE

Abstract. In the context of diverse studies of the cultural landscape, one of the important topics is the analysis of images of movement and traveling across spaces. Northern latitudes exacerbate this problem, and visual images become a vivid component of local socio-cultural practices and of ideas about these lands, shaped as a result of viewing documentary videos. Documentary has various levels, from spontaneous filming to professional non-fiction films. YouTube video hosting represents all of these levels. When included in some other, non-cinema discourse, they become part of a holistic picture of reality, allowing a deeper understanding of many of its aspects. In this case—as part of the cultural

landscapes of high latitudes, and more specifically—as a marker of the idea of movement, conquest, traveling through space. Professional documentary about the life of the indigenous peoples of the North includes such topics as migration, everyday traffic practices using traditional animal-drawn transport. The amateur videos dedicated to roads are shot on GoPro, DVRs, smartphones and mainly capture the challenges that drivers of heavy machinery face when struggling to get through mud and melted ice road. This is another plane of the cultural landscapes of the North, another culture, forming its own pattern of paths. These two cultures exist almost in parallel, but sometimes they intersect, creating points and zones of tension.

Keywords: cultural landscape, North, roads, documentary filmmaking, YouTube

С точки зрения киноведения данная статья абсурдна, так как в ней нет изучения стилей и особенностей режиссерской работы. Более того, анализируются два разных жанра и разных сюжета — снятые на телефон видеоролики о тяжелой технике на северных дорогах и профессиональная кинодокументалистика о традиционных культурах, ландшафтах и жизни людей высоких широт. Объединяет их территория, «место действия» и образы движения в пространстве. В то же время это исследование создано как результирующее нескольких встречных тенденций:

1. Культурно-философские исследования современного любительского документального кино, размещенного на видеохостинге YouTube. Сюжеты народного кино в Интернете чрезвычайно разнообразны, и даже собственно их тематическое разнообразие представляет собой лакомый кусочек для исследователей [см., напр., 1, 2]. Одна из достойных аналитических работ — глава о YouTube (авторы — Итай Химельбольт, Джен Голбек, Брайан Труд) [3] в недавно переизданной книге, посвященной подробному обзору социальных сетей. В числе работ, посвященных социокультурным проблемам YouTube есть и анализ роликов, касающихся дорог и вождения, в частности, опасного поведения на дорогах [напр., 4, 5], опять же, с точки зрения их роли в культуре и отражения через них особенностей современной ментальности.

2. Анализ профессиональных документальных кинолент как визуальных репрезентаций определенных территориальных сообществ, что наиболее близко для данного исследования — Северных территорий и коренных народов Севера. Эти ленты также размещаются на YouTube,

но это совершенно другое кино по качеству, смысловой наполненности, уровню эстетизма. Они представляют собой квинтэссенцию медитативно-го и философского взгляда на эту проблематику.

В современной гуманитаристике изучение этнокино делается с акцентом на его социальную роль и весть, «месседж», который посылают эти киноленты миру. Особенно интересно, когда автором научных статей является режиссер, как например, Иван Головнев [напр., 6], который на данный момент является одним из авторитетных российских исследователей. Он полагает, что «эвристическая ценность этнографического кино заключается в том, что этот жанр, являясь особым направлением кинематографа, сочетает в себе качества научного исследования и искусства» [7, с. 55].

3. И, наконец, как базовая точка зрения данного исследования — научная традиция исследований семиотики культурного ландшафта, где необычайно важной является образная составляющая.

Логика геокультурного пространства предполагает, что в нем могут объединяться разные проявления разных культур и субкультур, формирующих «страты», пронизывающие друг друга или не пересекающиеся. Образы ландшафта, литературные или визуальные, существуют не сами по себе, а как неотъемлемая его часть. Собственно проблема смыслов и образов освещена в монографии автора данной статьи [8; 9]. В рамках этой научной традиции искусство, в том числе и визуальное, рассматривается как способ осознания и нового конструирования пространства. Если отнести это к документальному кино, то оно формирует устойчивые представления о тех территориях, которые выступают как места действия снятых и размещенных в YouTube сюжетов [см., напр., 10].

Образы территорий могут строиться из различных составляющих, которые не являются самодостаточными — всегда приоритет остается за целостностью культурного ландшафта, эта тема в отечественной науке разрабатывается преимущественно Д.Н. Замятиным [11]. С этой точки зрения и рассматривается каждый элемент, когда мы задаемся целью исследовать его более пристально. В авторитетной современной энциклопедии по общественной географии визуальности и фильмам посвящены две статьи американских ученых Криса Лукинбила [12] и Эрика Голдфишера [13]. По мнению последнего, когда «визуализация становится пространственной и

играет решающую роль в производстве пространства и места» [13, с. 175], она рассматривается с точки зрения репрезентации территории. Поэтому *современная визуальная документалистика как «народная», так и профессиональная, в данном случае рассматривается всего лишь как образ, маркер, «симптом» тенденций в культурных ландшафтах Севера.* Этот регион неоднороден, в нем есть как минимум две «геокультуры» (которые в российской традиции понимаются не по Валлерстайну, а, скорее, как «событие-пространство») — *коренных народов и колониальная* [14]. Соответственно неоднородны и даже диаметрально противоположны и связанные с ними визуальные образы. Они фиксируют повседневные дискурсы постколониальной цивилизации и сохранившихся островков национальной культуры коренных народов. Но и те, и другие представляют собой часть целого, хотя в современных исследованиях образов Севера (но отнюдь не в повседневных практиках, связанных с нещадной эксплуатацией природных ресурсов) начинает превалировать *этнокультурная доминанта и постколониальная этика, признающая первичным мир традиционных культур.* Об этом много пишет известный канадский исследователь Даниэль Шартье [15].

Ряд отечественных и зарубежных исследователей, в том числе Юлия Герлах и Надир Хиноссан из Германии, отмечают, что Россия, как одна из арктических держав, воспринимает Север и Арктику как стратегически важный регион, и что еще более важно — ему принадлежит особое место в дискурсе национальной идентичности [16]. Даже жители южных широт России в глубине своей ментальности осознают причастность к северным рубежам своей страны.

Отдельной темой в этом единстве культуры, пространства и документального кино оказывается «антропология дорог» [см., напр., 17], поскольку дороги, передвижение в пространстве, являются неотъемлемой частью структуры культурного ландшафта. Исходя из сказанного, *проблемой данного исследования является анализ образов движения и преодоления пространства в контексте культурного ландшафта как целостности и его запечатления в документалистике.* А для этого нам надо будет представить место действия, дороги и ландшафты Севера, бездорожье и технику, сущность кочевой культуры коренных народов Севера.

Север как место действия — «Северá» — Северный Урал, Север Сибири, Чукотка. Сюжет — движение. Необходимо уточнить, что Север в сетке географических координат в России — это чаще всего Север и Северо-Восток, которому противопоставляется так называемая Центральная Россия — Юго-Запад. «Север» традиционно определяется изотермой среднегодовой температурой воздуха 0°C. Высокие широты связаны с низким радиационным балансом, с отрицательными среднегодовыми температурами, с вечной мерзлотой, преобладание тундровой растительности и лесотундры. Это в основном материковая часть суши, начиная вышеназванной изотермы до побережья арктических морей. Еще севернее — это уже Арктика (ограничена изотермой самого теплого месяца –5°C), или Крайний Север [18, с. 11].

Северный мир, с точки зрения смыслового наполнения базовых природно-ландшафтных доминант, — это подвижная знаковая система, взаимодополняющаяся, но и противоречивая, поскольку в ней сосуществуют несколько точек зрения в разных исторических и художественных контекстах. При этом существенно различаются взгляды извне и изнутри (иногда при взаимном исключении) разных культур и субкультур. Внутреннее самоосмысление культурных ландшафтов Севера имеет не так много сквозных доминант именно из-за мультикультурности. Это полисемантическое пространство, имеющее множество внутренних разломов — национальных, социальных, и, соответственно, смысловых. Совсем как по Лотману, который постулирует, что «...семиосфера отличается неоднородностью. Заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непереводимости» [19, с. 252].

Внутренние разломы предполагают существование границ, которые Лотман определяет одним из основных механизмов семиотической индивидуальности. Такую границу он квалифицирует как «черту, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как “наше”, “свое”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т.д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”» [19, с. 257]. Подобные границы могут существовать исключительно в коллективном сознании, но также могут иметь свое выражение в пространстве. Например, трубопровод (продукт и символ современной

индустриальной цивилизации) будет представлять собой реально непроходимую границу для миграции северных оленей (сакральной и профанно-прагматической основы бытия коренных народов Севера).

Общая для всех точек зрения специфика северных широт — примат пространства над человеком, отказ от антропоцентричности. То есть даже базовые пространственная и временная (как увидим впоследствии) системы координат отличаются от привычной для Запада картины мира. С этой точки зрения Север — пространство ЗА границей западного мира, пограничье, не-место, но пространство, которому, помимо инаковости, имманентны еще и опасные для жизни цивилизованного человека характеристики природного ландшафта. Собственно в этом и секрет популярности любых документальных лент, от стрима до научной документалистики. Это окно в мир Другого, мир экзистенциальной инверсии, где главный — не человек. *Документальные фильмы намного более, чем игровые представляют собой «социальные тексты которые связывают жизненный мир индивида с более крупными тексто-культурными системами, создающими и навязывающими свой смысл повседневной жизни.* Дебаты о «кризисе репрезентации» были сосредоточены на мимесисе или вере в то, что точное представление мира возможно» [12, с. 108].

ДОРОГИ И ЛАНДШАФТЫ СЕВЕРА

Сразу следует сделать оговорку, что за пределами нашего рассуждения останутся два магистральных пути — БАМ и Северный Морской путь, чья роль в культуре и культурных ландшафтах достаточно активно обсуждается [см., напр. 20, 21]. Мы сосредоточимся на дорогах и путях для колесного, гусеничного и гужевого транспорта. Дорога предполагает и предопределяет нарративное восприятие и описание действительности. В ландшафте это выражается довольно узкой полосой придорожных видимых по ходу движения пейзажей.

В русской культуре дорога, хоть и отрицаемая, но изначальная часть жизни. «Русская этническая культура, декларируя свою оседлость, не артикулирует культуру дороги как свою часть, описывая ее как внешнее по отношению к себе, нередко противостоящее и опасное явление, как бы не «видя» ее» [22, с. 18]. Ландшафты приполярных широт не знали дорог, хотя всегда были обитаемы (например, некоторые археологические

находки на Чукотке датируются XV–XIII вв. до н.э.). Коренные народы на протяжении веков жили в гармонии с природой, многие из них были кочевыми и передвигались в пространстве, не создавая стабильной дорожной сети. Пути кочевий представлялись неотъемлемым качеством и свойством культурного ландшафта, их направление было неизменно, время циклично, они были сродни приливу и отливу, «социальная материя» подчинялась силам природы и ее неумолимым законам.

Собственно покорение Севера и Северо-Востока российским государством начиналось со строительства дорог. Направление строительства дорог диктовалось в первую очередь освоением территории и ресурсов, и не учитывало интересы местных жителей. Помимо этого, создавались символические ценности освоения труднодоступных территорий — смыслы распространения государственной власти, «покорения» природы человеком, героизма и постоянного преодоления сопротивления среды, борьбы жизни со смертью.

Особенности российской истории таковы, что дороги на Север и Восток не только использовались для перемещения арестантов, но и строились силами заключенных. Масштабное дорожное строительство шло во времена ГУЛАГа и было связано с освоением месторождений полезных ископаемых (также преимущественно руками «врагов народа») [23, с. 71]. Отдельная тема в этом историческом дискурсе — железные дороги высоких широт, которые строились заключенными. Сейчас все они — «мертвые дороги». О них сняты и профессиональные документальные фильмы (Рис. 1), и ролики ютуберов-путешественников (Рис. 2). Везде один и тот же видеоряд — покореженные движением вечной мерзлоты рельсы и распавшиеся шпалы. Но эту тему мы также оставим за пределами данной статьи, поскольку она заслуживает отдельного исследования.

В пост-ГУЛАГовский период, в 1960-е годы, около половины всех «северных» дорожных рабочих составляли условно-освобожденные лица из исправительно-трудовых колоний (ИТК) [24, с. 277]. Остальная половина — комсомольцы-добровольцы, которые шли на подвиг во имя светлого будущего. Большинство строителей и водителей были не местными, значительная их часть прибыла из Центральной (Европейской) России. Это была советская героиня покорения Севера.



Рис. 1. Кадр из фильма «Мертвая дорога» ГУЛАГ. Реж. Андрей Гришаков, 2007 (Енисей, Игарка, Ермаково, Красноярск). Фильм про заброшенную железную дорогу на Крайнем Севере Красноярского края.

Fig. 1. Screen capture from the film *Dead Road. GULAG* (2007) directed by Andrey Grishakov (Yenisei, Igarka, Ermakovo, Krasnoyarsk). A film about an abandoned railway in the Far North of the Krasnoyarsk Territory.



Рис. 2. Кадр из фильма «Экспедиция “Мертвая дорога. ГУЛАГ. Стройка 501”». Автор — travelling_lv²

Fig. 2. Screen capture from the film *Expedition. Dead road. GULAG. Construction 501* by travelling_lv

¹ Источник изображения см.: URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=841&v=Xg3dshAqYG8&feature=emb_logo

² Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8YXWbQg5Wcg>

Для русских холод, вечная мерзлота, непроходимые болота были не само собой разумеющимися качествами вмещающего ландшафта, но вызовом, символом и реальным воплощением опасности. Соответственно, для колонизирующей культуры дороги Севера представляют собой в еще большей степени противопоставление необжитого и антропогенного пространства, причем стабильность и упорядоченность последнего до сих пор остается под большим вопросом.

БЕЗДОРОЖЬЕ И ТЕХНИКА. НАДРЫВ И ПРЕОДОЛЕНИЕ

На просторах видеохостинга YouTube довольно много каналов, посвященных событиям, происходящим на дорогах Севера. «Если дорога для русских — этнический символ, то это обязательно плохая дорога: *бездорожье, бездорожь, распутица*» [22, с. 35]. Но семантика меняется от местоположения. *В европейской России плохая дорога — качество коллективного сознания культуры, в Сибири и на Севере — это качество природного ландшафта.* В первом случае оно преодолевается вербально (с помощью забористого матерка), то во втором — техническими средствами. На эту дорогу могут выходить только Уралы, КАМАЗы, вездеходы. Именно на Севере **бездорожье** имеет как минимум два значения — плохая дорога и отсутствие дороги в принципе. Отсутствие дорог — не есть признак непроницаемости пространства. В приполярных широтах до сих пор пространства подчинены закономерностям бытия кочевых культур. Упряжки оленей, особые порода якутских лошадей способны двигаться в любом направлении, если местность не сильно заболочена.

Разница в ментальности русской культуры и коренных народов Севера существенно меняет смысл этого понятия. При всей стратегической важности путей на Север, власть экономила на обеспечении строителей жизненно-необходимыми вещами и условиями, используя для этого идеологию и дух героизма. «На первом плане оказался тот уникальный тип человеческих взаимоотношений и взаимопомощи, который, собственно, и стал определяющим фактором победы человека над природой в борьбе за «большую нефть» при игнорировании властью понятия “быт”, как такового» [24, с. 275].

В современной русской культуре уже давно существует профессиональная субкультура «дальнобоя», которая при взгляде извне, обрета-

ет ореол романтики, такой же, какой раньше был вокруг геологов и прочих покорителей Севера. Если раньше эта субкультура была достаточно замкнута на себе, то с появлением новых технических средств она стала одной из весьма популярных тем на просторах YouTube. Небезыскусные ролики о грузовиках, преодолевающих бездорожье, снятые на телефон или на GoPro, набирают по несколько сотен тысяч просмотров. Основной «нерв» цивилизационного пространства этого региона — дороги, по которым техника идет нередко вопреки, а не благодаря наезженной колее. Грунтовые дороги на болотистой местности превращаются в ловушки. И ролики, выложенные на YouTube, представляют собой нарезку из съемок, сделанных самими водителями и их товарищами. На них запечатлены в основном самые драматичные моменты преодоления природных препятствий — переправы через реку, топь, наледь, подтаявший зимник.

Чрезвычайно интересен сам феномен съемок в таких условиях — *новая повседневная практика «ауто-нарратива»*. Вполне можно понять, когда в событии участвуют несколько машин, например, гусеничный трактор вытягивает трак, — в такой ситуации обязательно найдутся незанятые люди, которые возьмутся за мобильный телефон. Но достаточно много «одиночных» съемок, когда в кадре присутствует только одна машина и съемка ведется с обочины. Это значит, что смартфон в руках второго водителя этой же машины или пассажира, который предчувствуя захватывающий сюжет, заранее выходит на обочину и включает видеозапись. То есть мы можем говорить о *новом качественном свойстве субкультуры дальнобоя — потребности в видеофиксации и ощущение публичности своей профессии*. Уже выкристаллизовалась группа отдельных водителей-блогеров, которые фиксируют практически каждый свой шаг, у них своя аудитория, но не настолько многочисленная, как искусственно созданные нарезки. Поэтому эти блоги идут «под нож» для создания подборок, в названии которых чаще всего фигурирует слово «жесть», с одной стороны, характеризующее эмоциональный накал, а с другой — наживка, своеобразный «кликбейт» (англ. *clickbait*) для зрителей, случайно гуляющих в YouTube.

Во всех этих сюжетах участвует только тяжелая техника — забавно, но «размер имеет значение» для восприятия силы противостояния. С практической точки зрения легковые машины на этих дорогах не имеют

шансов. Кроме того, высокая зрелищность достигается именно благодаря мощности рукотворных колесных монстров, прорывающихся через преграды, возникающие на их пути.

Далеко не всегда герои видеороликов оказываются победителями. Например, камера фиксирует, как машина, почти преодолевшая подъем, идет юзом, буксует, и скатывается обратно, к подножию холма. Или у обочины дороги мы видим уже засевшие «по уши» в грязь грузовики. Для хороших дорог мера расстояния — время (например, два часа от МКАД), для северных дорог — километры, время прохождения которых оказывается под вопросом и напрямую зависит от качества пути. (Рис. 3)



Рис. 3. Кадр из ролика «Мастерство и безбашенность водителей тяжелой техники на севере России», выпуск #53³

Fig. 3. Screen capture from the video
Skill and recklessness of drivers of heavy machinery in the north of Russia, issue #53

Визуальный ряд этих роликов довольно скудный — видеочкамера сосредоточивается на самом событии, на дороге. Тем не менее попадающие в кадр пейзажи своей красотой противоречат снимаемому сюжету и грязному месиву дороги. Этот своеобразный документальный жанр «экшн» высвечивает при более вдумчивом рассмотрении несколько проблем.

³ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C74LdlwbHBI>

Во-первых, это неорганичность имеющейся дорожной сети для природного ландшафта этого региона.

Во-вторых, заснятое качество дорог — это свидетельство хищнического и наплевательского отношения власть предержащих к инфраструктуре региона, особенно, если речь идет не о федеральных трассах, а о дорогах, ведущих к лесозаготовкам, местам добычи полезных ископаемых и проч.

В-третьих, героизм, смекалка, взаимовыручка, — все эти, казалось бы, прекрасные качества человеческой души — в данном случае всего лишь ресурс, который нещадно эксплуатируется хозяевами тех же транспортных компаний, так как ничего не стоит.

Отдельно следует упомянуть особенности **звукоряда** этих видеороликов. Авторы подборок очень редко применяют наложение звука. Поэтому ведущим остается оригинальный звук — рев мотора и трехэтажный мат. Все эти особенности еще более проявляются в случае съемок на зимних дорогах.

ЗИМНИК КАК СЮЖЕТ

Опорная сеть дорог обеспечивает основное движение грузов и предполагает стабильность ее расположения. Грунтовые дороги нестабильны, возникают и перестают использоваться в зависимости от промышленных разработок полезных ископаемых, жизнедеятельности населенных пунктов и т.п. Циркумполярные широты с точки зрения строительства и использования дорожной сети отличаются сезонностью, использованием зимних и летних дорог, которые обычно не совпадают. В культурном ландшафте создаются своеобразные «мерцающие пути», «включающиеся» в определенный сезон.

«Зимние дороги строятся с целью создания ровной, пригодной для проезда транспорта поверхности, в районах распространения вечной мерзлоты — для защиты поверхности растительного и торфяного слоя. Транспортные испытания показали, что правильно построенные зимники могут выдержать тысячи проходов колесных машин без повреждения подстилающих грунтов» [25, с. 54]. Зимние суровые условия позволяют прокладывать трассы по непроходимым болотам, например, «снабжение северо-восточных территорий, расположенных в бассейне Колымы,

фактически полностью зависело от «ресурсов холода» [26, с. 62]. С точки зрения легкости и преодоления пространства и его проницаемости, зимние дороги по рекам уже не могут быть пространством «МЕЖДУ», как обычная дорога, так как часто становятся концом пути. Некоторые участки зимних дорог проходят по замерзшим рекам. Наледи, формирующиеся в результате выхода воды на поверхность через трещины, нестабильный лед, особенно опасны для тяжелой техники.

Если машине не повезло, и она провалилась намертво, водители вынуждены жить рядом с ними многие дни и даже недели. Машины постепенно освобождают способом «вымораживания», вырубая лед вокруг и оставляя лишь тонкий нижний слой нетронутого льда. За ночь река промерзает не менее, чем на полметра, и на следующий день вырубка льда продолжается. Одна ошибка, один неосторожный удар ломом — и вода снова хлынет в вырубленную уже выемку и снова закует машину в лед. Такой сюжет видео тоже встречается, и зритель понимает, что съемка на телефон вновь запертой машины становится своеобразной отдушиной отчаявшегося человека, возможно последней. Нарезки таких видео с комментариями становятся своеобразными поучительными сториз⁴. Или сами водители комментируют ситуацию на камеру⁵. (Рис. 4, Рис. 5)



Рис. 4. Кадр из ролика «Ледовый плен»⁶

Fig. 4. Screen capture from the video *Ice captivity*

⁴ Например, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Mw5ITSMgooE>

⁵ Например, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zv7xZsUhuEA>

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qXQarei0qvY>



Рис. 5. Кадр из ролика «Этого не может быть! Настоящий кошмар дальнбойщика!»⁷
Fig. 5. Screen capture from the video *This can not be! A real trucker's nightmare!*

Видеосъемки многих видеоблогеров-путешественников, отправившихся зимой в эти края, фиксируют уже не сам процесс, а его результаты, поскольку они не являются его непосредственными участниками и документалистами, а сторонними наблюдателями. Мы видим машины, уже накрепко вмерзшие в лед, за кадром идет повествование оператора⁸. Иногда такие же сюжеты снимают местные жители, фиксируя экологическую проблему — с целью обращения к руководителям транспортных компаний или к администрации, поскольку машины, став на несколько месяцев посреди реки, загрязняют воду. Если грузовики не будут освобождены до весны, они полностью затонут, в том числе и груз, который может быть химикатами или рудой. Гибнет рыба, и эту воду пьют люди. Об этом говорят авторы видео с экрана, но по законам видеонарезки мы обычно не знаем завершения сюжета⁹.

Самые трагичные натурные съемки сделаны на видеорегистратор в салоне, который фиксирует, как на подтаявший зимник выходит одинокая машина. Она движется по вешкам — довольно распространенный способ указания наезженного пути на реке. Но талый лед уже не держит, машина уходит под воду. В описании под видео дается информация, что выжили

⁷ Например, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zv7xZsUhuEA>

⁸ Например, такой сюжет встречается у авто-путешественника Богдана Булычева <https://www.youtube.com/channel/UCgovv1nO7nnCwulSBa2Kjsw>

⁹ Например, «Ледовый плен». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qXQarei0qvY>

не все участники этого инцидента. Эта суровая правда реальной съемки не позволяет нам как зрителям игрового кино надеяться на обязательный хэппи-энд¹⁰.

КОЧЕВАЯ КУЛЬТУРА КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА. НОСТАЛЬГИЯ ПО НАСТОЯЩЕМУ

Героический и колониальный дискурс в Советской России шли рука об руку, при этом освоение приполярной зоны носило местами катастрофический характер, нарушался невосстановимый природный ландшафт, геокультурное пространство «пенепленизировалось» — стиралась уникальность культур, прекращались традиции природопользования, складывавшиеся столетиями [14].

Этническое документальное кино, в отличие от «народной» документалистики, представляет собой тщательно продуманные, красиво смонтированные ленты. Конечно, основой их являются натурные съемки. Можно рассуждать о талантливых или второстепенных режиссерах, но концепция фильма в данных условиях все же вторична — именно натура определяет философию этих фильмов. В независимости от режиссера, их снимавшего, в них проявляется «торжество внецивилизационной созерцательности» (определение А.Н. Зорина), все они имеют ритм, созвучный ритму жизни коренных народов Севера. Конечно, монтаж существенно ускоряет события, но собственно долготы планов и неспешность действующих лиц остается пространственно-временной канвой большинства фильмов. (В качестве исключения можно привести лишь короткометражные советские агитационные фильмы, где планы быстро сменяют друг друга и акцент делается на школьниках, учащихся в интернатах, на новых поселках, выросших в тундре, и т.п.). И в приобретающих актуальность игровых жанрах образ северных широт и северного пространства обладает своей повышенной семантической наполненностью, гораздо более трансцендентной по отношению к каноническим жанровым образцам [см.: 27].

Интересно, что если в 1930-е годы увлечение бытописанием было почти повальным — «кинокамеру взяли в руки не только профессиональные кинорежиссеры, но и этнографы, землеустроители, охотоведы» [28,

¹⁰ См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RpLro8qSSQo>

с. 186], сейчас, при всей доступности технических средств, в YouTube нет автобиографической видеофиксации, само-нарратива коренных жителей Севера. Современные документальные фильмы о коренных народах — это всегда ностальгия, потому что лейтмотивом в них проходит тема хрупкости этого мира, постоянно теряющего свои рубежи под натиском цивилизации. В документальных фильмах о традиционных культурах северных народов дорога, созданная цивилизацией, ухудшает качество проницаемости пространства. На рельсы или асфальт приходится кидать снег или мох (в зависимости от сезона), чтобы могли пройти упряжки оленей с саянями. (Рис. 6)



Рис. 6. Аргиш переходит через трассу по настилу.
Кадр из фильма «Жизнь на краю Земли». Фильм по итогам этносоциальной экспедиции компании СибНАЦ. Реж. Людмила Гультаева, 2010¹¹

Fig. 6. Deer sleds crossing the decked road.
Screen capture from the film *Life at the edge of the Earth* (2010) directed by Lyudmila Gultaeva.
The film was shot by an ethnosocial expedition of Siberian Research and Analytical Center.

Экологическая проблематика создает новые образы дорог Севера. Сейчас становится понятно, что дороги, используемые тяжелой техникой, в особенности гусеничным транспортом, несут практически непоправимый вред хрупкой приполярной экосистеме. «По трассам вездеходов,

¹¹ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ANuwdO1CLsQ>

тягачей, вблизи мест разведки, добычи и транспортировки природного газа на десятки тысячах гектаров уничтожены ягельники, изменен окружающий ландшафт» [25, с. 54]. Лишайники, представляющие основу растительного покрова тундры (ягель), растут очень медленно, по 3–5 мм в год и восстанавливаются через 20–30 лет. Их уничтожение ведет к оскудению оленьих пастбищ и ставит вопрос выживания коренных народов. Соответственно дороги сейчас становятся причиной деструкции культурных ландшафтов коренных народов. Они вступают в противоречие с изначальными путями кочевий, создавая препятствия для движения оленей и саней.

В более южных районах тайги и лесотундры дорожные насыпи в условиях переувлажнения «играют роль своеобразных плотин или запруд, создают условия, при которых участки хорошего здорового леса <...> превращаются через весьма непродолжительное время в обширные травяные болота с криво торчащими и поваленными мертвыми деревьями» [29, с. 264].

Пути кочевий коренных культур не закреплены в пространстве. Они задаются не линией, а направлением, назначением. Их рисунок невидим, но закреплен в культурном ландшафте намного прочнее, чем если бы он был высечен в камне. Он был неизменен из века в век, пока современные виды транспорта не стали их вытеснять. Дорога может быть «дальней», может быть настолько незначительной, что теряет свою семантику пути. Привычная ежедневная дорога может быть очень короткой — от дома до церкви, от дома до дома. В оленеводческих культурах Севера повседневные практики включают в себя перемещение на расстояния до 20 километров, которые не воспринимаются как уход в «иное» пространство.

За последнее десятилетие российскими и зарубежными кинематографистами были созданы многочисленные документальные фильмы о жизни людей в тундре и лесотундре, т.е. регион действия несколько севернее, чем вышеописанные документальные нарративы про покорение северных дорог. Движение — часть этой жизни, и любой фильм отводит некоторое время и место для этого сюжета. Для зоны тундры — это панорамные кадры движущихся оленьих упряжек на фоне заснеженной или зеленой тундры, иногда снятые напротив солнца, что усиливает эпичность зрелища (Рис. 7). Еще один видеоряд, повторяющийся в разных лентах,

— движение упряжек в метель (Рис. 8), олени погружаются в болото по брюхо, груз на санях (нартах) упакован относительно герметично в брезент. Высота нартов может быть до метра, что позволяет им не погружаться в болотную жижу или воду реки при переправе.



Рис. 7. Кадр из фильма «Жизнь на краю Земли». Фильм по итогам этносоциальной экспедиции компании СибНАЦ. Реж. Людмила Гультяева, 2010¹²

Fig. 7. Screen capture from the film *Life at the edge of the Earth* (2010) directed by Lyudmila Gultaeva. The film was shot by an ethnosocial expedition of Siberian Research and Analytical Center.



Рис. 8. Кадр из фильма «Коми. Путешествие через Арктику». Реж. Андреас Фогт, 2011¹³

Fig. 8. Screen capture from the film *Komi — a Journey across the Arctic* (2011) directed by Andreas Voigt

¹² Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ANuwdO1CLsQ>

¹³ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Mf1I7-ISNDg>

О чукотских нартах говорит герой ленты классика немецкого кино Ульрики Оттингер «Тень Шамиссо» (2016). Она показывает, как делаются полозья, сочленения, как запрягаются нарты. Герои фильма «Коми. Путешествие через Арктику» (реж. Анreas Фогт, 2011) обсуждают между собой качество пути, которое по определению отличается от качества наезженной дороги по Северному Уралу — каменистая почва тяжела для передвижения оленей, мало ягеля на склонах — все это «оленецентричная» культура движения в пространстве. Сани не должны быть перегружены — оленю тяжело. Семейная идиллия в таких фильмах перемежается кадрами как дети и женщины запрягают оленей, мужчины чинят сани, которые, кстати, предназначены для круглогодичного использования, а не только для передвижения и не только в зимний сезон. В фильме кадры вездехода, бороздящего тундру, объезжающего села, чтобы забрать школьников, выглядят жизнеутверждающе. За кадром остаются уже вышеупомянутые экологические проблемы.

Отдельная тема — *коренные народы и нефть*, например, фильм «Месторождение» (реж. Иван Головнев, 2013), в котором главный герой говорит, что олень — это основа его жизни, на контраверсе идут планы движения оленей по тундре и неподвижные оранжевые вездеходы, упрямо ждущие своего часа рядом с нефтяными разработками (Рис. 9). По сути, фильм посвящен тому, что «в районе Нумто, на основе уже действующего зимника, властными структурами планировалось строительство крупной дорожной магистрали, соединяющей поселки и нефтяные месторождения с урбанизированными территориями. Согласно планам проекта, эта дорога должна была пройти именно через территории древних родовых угодий и священных мест хантов и ненцев» [30, с. 117]. У этого фильма есть послесловие — обсуждение, из которого становится понятно, что местные жители проиграли в этой войне¹⁴.

В якутской лесотундре и тайге основной транспорт коренного населения — это особая порода лошадей, низкорослая, длинношерстная, приспособленная к суровому климату региона. В документальных фильмах о Якутии показывается не столько дорога, так как коневодческие фермы

¹⁴ См.: Обсуждение фильма «Месторождение»
<https://www.youtube.com/watch?v=x2wMwroYx7k>

довольно стационарны, сколько связанные с лошадьми праздники — скачки, соревнования, происходящие не на беговой дорожке, а на снегу. Авторы фильмов не оставляют без внимания основной элемент якутской культуры, востребованный в любом пограничном состоянии, при любом непонятном или опасном случае — кормление духов (подробнее см. об этом, например: [31]). Для этого ритуала применяются специально испеченные оладушки. Отправляясь в любой, особенно дальний путь, обязательно кормят духов, поскольку движущийся человек более уязвим и находится в ином, не одомашненном пространстве.



Рис. 9. Кадр из фильма «Месторождение». Реж. Иван Головнев, 2013¹⁵

Fig. 9. Screen capture from the film *Oilfield* (2013) directed by Ivan Golovnev

Поскольку фильмы про коренные народы Севера в основном авторские, в них есть профессиональная озвучка. В случае кочевков — это музыка, наложенная на свист и крики погонщиков, хорканье оленей. Музыка может быть вполне европейская, а могут быть и звуки хомуса, как, например, в фильмах «Граница» (реж. Жанна Косых, 2014) и «Душа тундры» (реж. Павел Хандорин, 2016), а также усиленный с помощью технических средств «голос ветра», который постулируется здесь за основной звук природы, например, «Жизнь на краю земли» (реж. Людмила Гультяева, 2010).

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xGTVBIAQgqk>

Если в роликах про технику и бездорожье основной эмоциональный лейтмотив — надрыв, прорыв и т.п., то в качестве контраста приведу цитату из фильма «Граница»: «Аргиш кочевников медленно без надрыва будет продвигаться к своим летним стойбищам». В фильмах о культуре коренных народов, несмотря на тяготы повседневного бытия, сквозит свобода, воля, легкость души. И, небольшое отступление от темы дорог, — у героев этих фильмов совершенно особый взгляд, несвойственный жителям городов, — они смотрят спокойно и прямо, словно видят что-то за пределами обыденного бытия.

* * *

Как видим, два мира, два принципа преодоления пространства, существующие в культурных ландшафтах Севера, по-разному отражаются в визуальной культуре России. Важным являются, конечно, профессионализм операторов и непрофессионализм «народных» съемок. И те, и другие сейчас собраны на YouTube, доступны по поисковым словам «дороги Севера». Запрос выдает ответ — информационное взаимодействие зрителя и автора происходит через эту простую операцию. Так создается образ культурных ландшафтов высоких широт. Образы преодоления пространства встречаются в профессиональной кинодокументалистике о жизни коренных народов Севера. В жизни кочевых народов олени упряжки и постоянное движение — это часть жизни, повседневная практика, которая совершается обыденно. Совершенно иное взаимодействие с пространством происходит на дорогах Севера, где движутся грузовики и вездеходы. Его фиксируют чаще всего непосредственные участники, видео, снятое на гоу-про, видеорегистраторы, телефоны, показывает надрыв, движение не только по дороге, но и по грани жизни и смерти, особенно в случае зимника. Рисунок кочевий традиционных культур и дорог цивилизации вынужден пересекаться, создавая точки и зоны напряженности. Профессиональные кинематографисты ставят вопрос, ответ на который мы боимся услышать — сохранится ли этот кочевой мир в ближайшем будущем?

Собственно один из ответов — востребованность у аудитории. Небезыскусные ролики про дальнотой легко набирают 300 тысяч просмотров и более. Они «не загружают» сознание, не заставляют задумываться, воз-

действуют сиюминутно и эмоционально. При том, что некоторые профессиональные фильмы тоже не превышают по длительности 20 минут, т.е. комфортны для просмотра среднестатистической аудиторией, количество их зрителей — 10–30 тысяч. Когда-то Д.С. Лихачев ратовал за «медленное чтение» — вдумчивое, сопереживающее. Он писал, что этому надо учиться, это не легкий процесс. Современная визуальная культура свидетельствует, что «медленное смотрение» — не менее тяжелый процесс, особенно для «клипового сознания». Это приводит к тому, что при одинаковой доступности одни визуальные образы «лежат на поверхности», становятся актуальной частью образа ландшафта, а другие — нуждаются в особом режиме доступа, который задается не извне, а изнутри — подготовленностью сознания зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедева С. С. Русскоязычный Youtube как источник информации о культуре России // ФОРУМ / forUM: сборник научно-исследовательских статей студентов / под общ. ред. проф. О. В. Шаталовой. Липецк: Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. С. 13–16.
2. Kozinets R. V. YouTube utopianism: Social media profanation and the clicktivism of capitalist critique // Journal of Business Research. 2019. Vol. 98 (C). P. 65–81. DOI: 10.1016/j.jbusres.2019.01.019.
3. Himelboim I., Golbeck J., Trude B. M. YouTube: Exploring video networks // Hansen D., Shneiderman B., Smith M. A. et al. Analyzing Social Media Networks with NodeXL: Insights from a Connected World. Cambridge: MA Morgan Kaufmann, 2020. P. 187–203.
4. Seeley J. S., Wickens Ch. M., Vingilis-Jaremko L. et al. Street racing, stunt driving and ghost riding YouTube videos: A descriptive content analysis // Transportation Research. Part F Traffic Psychology and Behaviour. 2019. Vol. 63. P. 283–294. DOI: 10.1016/j.trf.2019.04.012.
5. Vingilis E., Yildirim-Yenier Z., Vingilis-Jaremko L. et al. Literature review on risky driving videos on YouTube: Unknown effects and areas for concern? // Traffic Injury Prevention. 2017. Vol. 18 (6). P. 606–615. DOI:10.1080/15389588.2016.1276575.
6. Головнев И. А., Головнева Е. В. Мир детства хантов в этнографическом кино (на примере документального фильма «Маленькая Катерина») // Русский Север: к 95-летию К. В. Чистова / ред.-сост. Т. Б. Щепанская. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2017. С. 333–349.

7. Головнев И. А., Головнева Е. В. Визуальные репрезентации этнокультурных сообществ севера в этнографическом кино: исторический и современный ракурс // Человек в мире культуры: проблемы науки и образования (XIV Колосницынские чтения): материалы Международной научной конференции. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2019. С. 54–58.

8. Лавренова О. А. Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта. М.: Институт Наследия, 2010. 330 с.

9. Lavrenova O. Spaces and Meanings: Semantics of the Cultural Landscape. Springer, Cham, 2019. 216 p. DOI: 10.1007/978-3-030-15168-3.

10. География искусства: расширение горизонтов. М.: ГИТР, 2019. 414 с.

11. Замятин Д. Н. Постгеография. Капитал(изм) географических образов. СПб.: Гуманитарная академия, 2014. 592 с.

12. Lukinbeal C. Film and cinema // International Encyclopedia of Human Geography. 2nd ed. Elsevier, 2019. Vol. 5. P. 107–111. DOI: 10.1016/B978-0-08-102295-5.10820-0.

13. Goldfischer E. Visuality // International Encyclopedia of Human Geography. 2nd ed. Elsevier, 2019. Vol. 14. P. 175–179. DOI: 10.1016/B978-0-08-102295-5.10877-7.

14. Смирнов Н. А. Композиция геокультур Арктики: новые основания геокультурного анализа // Геокультуры Арктики: методология анализа и прикладные исследования. М.: Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. С. 38–80.

15. Шартъе Д. Что такое воображение Севера? Этические принципы. Harstad, Arctic Arts Summit, Monreal, Imaginare Nord, Isberg, 2018. 157 с.

16. Gerlach J., Kinossian N. Cultural landscape of the Arctic: ‘recycling’ of soviet imagery in the Russian settlement of Barentsburg, Svalbard (Norway) // Polar Geography. 2016. Vol. 39:1. P. 1–19. DOI: 10.1080/1088937X.2016.1151959.

17. Harvey P., Knox H. Roads. An anthropology of infrastructure and expertise. Ithaca and London: Cornell University Press, 2015. 262 p.

18. Транспортно-инфраструктурный потенциал российской Арктики / под науч. ред. д.э.н. В. С. Селина. Апатиты: Изд. Кольского научного центра РАН, 2013. 279 с.

19. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

20. Schweitzer P., Povoroznyuk O. & Schiesser S. Beyond wilderness: towards an anthropology of infrastructure and the built environment in the Russian North // The Polar Journal. 2017. Vol. 7:1. P. 58–85. DOI: 10.1080/2154896X.2017.1334427.

21. Evseev A. V., Krasovskaya T. M., Tikunov V. S., Tikunova I. N. New look at territories of traditional nature use — traditional nature management lands at the coastal zone of the Ice Silk Road: a case study for the Russian Arctic // International Journal of Digital Earth. 2019. Vol. 12. No. 8. P. 948–961. DOI: 10.1080/17538947.2017.1423405.

22. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. 528 с.

23. Иванов И. Дороги Севера: география важна // Транспортная стратегия — XXI век. 2014. № 25. С. 70–71.

24. Сапожникова Н. В. «Севера, мои Севера»: «нефть начинается с дороги» «социосфера» автотранспортников эпохи покорения Самоулора // Российская нефть: история и современность: сб. статей Всероссийской научной конференции с международным участием, Сургут, 27 ноября 2015 года / отв. ред. И. Н. Стась. Курган, 2016. С. 274–282.

25. Влияние зимних дорог на жизнедеятельность растений крайнего Севера / Мадьяров Т. М. [и др.] // Нефть и газ Западной Сибири: материалы Международной научно-технической конференции, посвященной 50-летию Тюменского индустриального института / отв. ред. О.А. Новоселов. Тюмень: Тюменский ГНГУ, 2013. С. 53–59.

URL: https://www.tyuiu.ru/wp-content/uploads/2015/08/tom_6.pdf (дата обращения: 27.05.2020).

26. Сулейманов А. А. «Ресурсы холода» в транспортной системе Якутии. Конец XIX — нач. XXI вв. // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2019. № 1 (15). С. 60–64.

27. Зорин А. Н. Снежный вестерн: Триумф жанра в исторической перспективе. (От кинофильмов А. де Тота и С. Корбуччи к лентам А. Тарантино и А.Г. Иньярриту) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сб. трудов Международной научной конференции / под общ. науч. ред. Г. Р. Консона. М.: Согласие, 2017. С. 248–255.

28. Первалова Е. В. Этничность в кино: ненцы, ханты и манси на экране // Кунсткамера. 2018. № 2. С. 184–192.

29. Ильченко В. Л. О ландшафтопреобразующем влиянии железных дорог на Севере // Минералогия техногенеза. 2001. Т. 2. С. 264–265.

30. Головнева Е. В., Головнев И. А. Визуальные репрезентации этнокультурных сообществ севера в документальном кино (на примере фильма «Месторождение») // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. Т. 14. № 1. С. 115–123.

31. Опытные охотники Якутии рассказали о ритуалах и обрядах // News.Ykt.Ru: сайт. 2018. 9 апреля.

URL: <https://news.ykt.ru/article/70909> (дата обращения: 27.05.2020).

REFERENCES

1. Lebedeva S. S. Russkoyazychnyi Youtube kak istochnik informatsii o kul'ture Rossii [Russian-speaking Youtube as a source of information about the culture of Russia]. In O. V. Shatalova (Ed.), *FORUM/forUM: sbornik nauchno-issledovatel'skikh statei studentov* [FORUM/forUM: Collected student research articles]. Lipetsk: Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tian-Shansky, 2019, pp. 13–16. (In Russ.)
2. Kozinets R. V. YouTube utopianism: Social media profanation and the clicktivism of capitalist critique. *Journal of Business Research*. 2019. 98(C), pp. 65–81. DOI: 10.1016/j.jbusres.2019.01.019.
3. Himelboim I., Golbeck J., Trude B. M. YouTube: Exploring video networks. Hansen D., Shneiderman B., Smith M. A. et al. *Analyzing Social Media Networks with NodeXL: Insights from a Connected World*. Cambridge: MA Morgan Kaufmann, 2020, pp. 187–203.
4. Seeley J. S., Wickens Ch. M., Vingilis-Jaremko L. et al. Street racing, stunt driving and ghost riding YouTube videos: A descriptive content analysis. *Transportation Research. Part F Traffic Psychology and Behaviour*. 2019. (63), pp. 283–294. DOI: 10.1016/j.trf.2019.04.012.
5. Vingilis E., Yildirim-Yenier Z., Vingilis-Jaremko L. et al. Literature review on risky driving videos on YouTube: Unknown effects and areas for concern?. *Traffic Injury Prevention*. 2017. 18(6), pp. 606–615. DOI:10.1080/15389588.2016.1276575.
6. Golovnev I. A., Golovneva E. V. Mir detstva khantov v etnograficheskom kino (na primere dokumental'nogo fil'ma "Malen'kaya Katerina") [Khanty's childhood world in ethnographic cinema (on the example of the documentary "Little Katerina")]. In T. B. Shchepanskaya (Ed.), *Russkii Sever: k 95-letiyu K. V. Chistova* [Russian North: to the 95th anniversary of K. V. Chistov]. Saint-Petersburg: Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, 2017, pp. 333–349. (In Russ.)
7. Golovnev I. A., Golovneva E. V. Vizual'nye reprezentatsii etnokul'turnykh soobshchestv severa v etnograficheskom kino: istoricheskii i sovremennyy rakurs [Visual representations of ethno-cultural communities of the North in ethnographic cinema: historical and modern perspectives]. *"Chelovek v mire kul'tury: problemy nauki i obrazovaniya": materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Proceedings of the International Scientific Conference "Man in the world of culture: problems of science and education"]. Yekaterinburg: Ural University, 2019, pp. 54–58. (In Russ.)
8. Lavrenova O. A. *Prostranstva i smysly: semantika kul'turnogo landshafta* [Spaces and meanings: semantics of a cultural landscape]. Moscow: Institut Naslediya, 2010. 330 p. (In Russ.)

9. Lavrenova O. *Spaces and Meanings: Semantics of the Cultural Landscape*. Springer, Cham, 2019. 216 p. DOI: 10.1007/978-3-030-15168-3.

10. *Geografiya iskusstva: rasshirenie gorizontov* [Art geography: Expanding horizons]. Moscow: Film and Television School (GITR), 2019. 414 p. (In Russ.)

11. Zamyatin D. N. *Postgeografiya. Kapital(izm) geograficheskikh obrazov* [Postgeography: Capital(ism) of geographic images]. Saint-Petersburg: Gumanitarnaya akademiya, 2014. 592 p. (In Russ.)

12. Lukinbeal C. Film and cinema. *International Encyclopedia of Human Geography*. 2nd ed. Elsevier, 2019, vol. 5, pp. 107–111. DOI: 10.1016/B978-0-08-102295-5.10820-0.

13. Goldfischer E. Visuality. *International Encyclopedia of Human Geography*. 2nd ed. Elsevier, 2019, vol. 14, pp. 175–179. DOI: 10.1016/B978-0-08-102295-5.10877-7.

14. Smirnov N. A. Kompozitsiya geokul'tur Arktiki: novye osnovaniya geokul'turnogo analiza [The composition of the geocultures of the Arctic: new foundations of geocultural analysis]. *Geokul'tury Arktiki: metodologiya analiza i prikladnye issledovaniya* [Arctic Geocultures: Analysis Methodology and Applied Research]. Moscow: Kanon+, 2017, pp. 38–80. (In Russ.)

15. Chartier D. *Chto takoe voobrazhenie Severa? Elicheskie printsipy* [What is the imagined North? Ethical principles]. Harstad, Arctic Arts Summit, Monreal, Imaginare Nord, Isberg, 2018. 157 p.

16. Gerlach J., Kinossian N. Cultural landscape of the Arctic: 'recycling' of soviet imagery in the Russian settlement of Barentsburg, Svalbard (Norway). *Polar Geography*. 2016. 39(1), pp. 1–19. DOI: 10.1080/1088937X.2016.1151959.

17. Harvey P., Knox H. *Roads. An anthropology of infrastructure and expertise*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2015. 262 p.

18. V. S. Selin (Ed.) *Transportno-infrastrukturnyi potentsial rossiiskoi Arktiki* [Transport and infrastructure potential of the Russian Arctic]. Apatity: Kola Science Center of the Russian Academy of Sciences, 2013. 279 p.

19. Lotman Y. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb, 2000. 704 p. (In Russ.)

20. Schweitzer P., Povoroznyuk O. & Schiesser S. Beyond wilderness: towards an anthropology of infrastructure and the built environment in the Russian North. *The Polar Journal*. 2017. 7(1), pp. 58–85. DOI: 10.1080/2154896X.2017.1334427.

21. Evseev A. V., Krasovskaya T. M., Tikunov V. S., Tikunova I. N. New look at territories of traditional nature use—traditional nature management lands at the coastal zone of the Ice Silk Road: a case study for the Russian Arctic. *International Journal of Digital Earth*. 2019. 12(8), pp. 948–961. DOI: 10.1080/17538947.2017.1423405.

22. Shchepanskaya T. B. *Kul'tura dopogi v russkoi miforitual'noi traditsii XIX–XX vv.* [The road culture in the Russian mythological and ritual traditions of the 19th–20th centuries]. Moscow: Indrik, 2003. 528 p. (In Russ.)

23. Ivanov I. Dorogi Severa: geografiya vazhna [Roads of the North: geography is important]. *Transportnaya strategiya—XXI vek* [Transport Strategy 21st Century]. 2014. (25), pp. 70–71. (In Russ.)

24. Sapozhnikova N. V. “Severa, moi Severa”: “neft’ nachinaetsya s dorogi” [“North, my North”: “oil begins from the road”]. In I. N. Stas’ (Ed.), *Rossiiskaya neft’: istoriya i sovremennost’: sb. statei Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Surgut, 27 noyabrya 2015 goda.* [Proceedings of the Russian Scientific Conference “Russian oil: history and modernity”, Surgut, 2015, 27 November]. Kurgan, 2016, pp. 274–282. (In Russ.)

25. Mad'yarov T. M. et al. Vliyanie zimnikh dorog na zhiznedeyatel'nost' rastenii krainego Severa [Influence of winter roads on the vital activity of plants in the far North]. In O. A. Novoselov (Ed.), *Neft' i gaz Zapadnoi Sibiri: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-tekhnicheskoi konferentsii* [Proceedings of the International Scientific Conference “Oil and gas of Western Siberia”]. Tyumen: Tyumen State University, 2013, pp. 53–59.

URL: https://www.tyuiu.ru/wp-content/uploads/2015/08/tom_6.pdf (accessed 27.05.2020). (In Russ.)

26. Suleimanov A. A. “Resursy kholoda” v transportnoi sisteme Yakutii: Konets XIX—nach. XXI vv. [“Resources of the cold” in the transport system of Yakutia: The end of 19th—the beginning of 21st centuries]. *Traditsionnye natsional'no-kul'turnye i dukhovnye tsennosti kak fundament innovatsionnogo razvitiya Rossii* [Traditional national-cultural and spiritual values as innovative development basis of Russia]. 2019. 1(15), pp. 60–64. (In Russ.)

27. Zorin A. N. Snezhnyi vestern: Triumf zhanra v istoricheskoi perspektive [Snow western: the triumph of the genre in historical perspective]. In G. R. Konson (Ed.), *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeistviya: sb. trudov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Proceedings of the International scientific conference “Art criticism in the context of other sciences in the modern world: Parallels and interactions”]. Moscow: Soglasie, 2017, pp. 248–255. (In Russ.)

28. Perevalova E. V. Etnichnost' v kino: nentsy, khanty i mansi na ekrane [Ethnicity in films: Nenets, Khanty and Mansi on the screen]. *Kunstkamera* [Kunstkamera]. 2018. (2), pp. 184–192. (In Russ.)

29. Il'chenko V. L. O landshaftopreobrazuyushchem vliyanii zheleznykh dorog na Severe [On the landscape-transforming influence of railways in the North]. *Mineralogiya tekhnogeneza* [Mineralogy of technogenesis]. 2001. (2), pp. 264–265. (In Russ.)

30. Golovneva E. V., Golovnev I. A. Vizual'nye reprezentatsii etnokul'turnykh soobshchestv severa v dokumental'nom kino (na primere fil'ma «Mestorozhdenie») [Visual representations of the ethno-cultural communities of the North in documentary films (through the example of the film *Oilfield*)]. *Ezhгодnik finno-ugorskikh issledovani* [Finno-Ugric Studies Yearbook]. 2020. 14(1), pp. 115–123. (In Russ.)

31. Opytnye okhotniki Yakutii rasskazali o ritualakh i obryadakh [Experienced hunters of Yakutia on their rituals and rites]. *News.Ykt.Ru*: site. 2018. April 9.

URL: <https://news.ykt.ru/article/70909> (accessed 27.05.2020). (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА

доктор философских наук, кандидат географических наук,
ведущий научный сотрудник отдела культурологии,
Институт научной информации по общественным наукам РАН,
117997, Москва, Нахимовский проспект, д. 51/21;
профессор кафедры иностранных языков
и коммуникативных технологий,
Национальный исследовательский
технологический университет «МИСиС»,
119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4;
профессор кафедры теории и истории культуры
Института кино и телевидения (ГИТРа).
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 32а
почетный член Российской академии художеств,
президент Международной ассоциации семиотики
пространства и времени (IASSp+T/AISE+T, Швейцария)

Researcher ID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

OLGA A. LAVRENOVA

D.Sc in Philosophy, PhD in Geographical Sciences,
Leading Researcher at the Division for Cultural Studies,
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
51/21, Nakhimovsky Prospect, Moscow, 117997;
Professor at the Department of Foreign Languages
and Communication Technologies,
MISIS National University of Science and Technology,
4, Leninsky Prospect, Moscow, 119049;
Professor at the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School,
32a, Horoshevskoe sh., Moscow, 123007
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,
President of the International Association of Semiotics
of Space and Time (IASSp+T/AISE+T, Switzerland)
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL
MEDIA**

УДК 785 : 791.03

ББК 85.317

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-161-187
received 11.06.2020, accepted 26.06.2020

БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН

Уральская государственная консерватория

имени М.П. Мусоргского,

Екатеринбург, Россия

ResearcherID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

«ЗАТРАВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО» И «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ»

Аннотация. В статье рассматривается деятельность пианистов-аккомпаниаторов в немом кинематографе. Она в равной степени принадлежит истории кино, истории музыки и фортепианного исполнительства. Музыкальное сопровождение было важным дополнительным средством воздействия на зрителя и вариативным компонентом исторического киносеанса. Эта практика ушла в прошлое вместе с немым кинематографом и попытки ее возрождения в современных условиях являются реконструкцией. Автор высказывает предположение, что эстетическая граница между эпохами немого и звукового кино определяется не появлением технических возможностей синхронизации звука и изображения, а отказом от участия пианиста в непосредственном музыкальном сопровождении фильма, снятием «человеческого фактора».

Наиболее аутентичными материалами для изучения деятельности пианистов-иллюстраторов являются интервью и архивные съемки музыкантов, имевших реальный опыт сопровождения немых фильмов. Среди печатных источников весьма информативны кинотеки — специальные нотные сборники для таперов. Эти сборники могли быть полностью авторскими или компилятивными. В статье анализируются кинотеки Джона Стефана Замекника и Эрне Рапé. В результате делается вывод, что пьесы, входящие в авторские сборники, отличаются простотой формы, жанровой определенностью, вторичностью музыкального языка. Компилятивные сборники, собранные из

систематизированных по темам произведений разных эпох и авторов, характеризуются стилистической пестротой.

Пользуясь заготовками из кинотек, в также популярными классическими мелодиями и современными танцами, иллюстраторы компилировали свой «саундтрек», сочиняя или импровизируя связки между номерами. В сфере «таперской культуры» выявлялись закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки эры звукового кинематографа, что наглядно проявляется в творчестве Д.Д. Шостаковича. Автор проводит несколько параллелей между рекомендациями авторов кинотек и художественной практикой кинематографистов второй половины XX столетия.

При рассмотрении фактов возрождения в современном культурном пространстве профессии иллюстраторов немого кино, подчеркивается, что фортепиано помогает сохранить для современного зрителя художественную целостность немых картин. Эта деятельность пианистов трактуется как одно из ответвлений направления исторически информированного исполнительства. Приводятся примеры конкретных художественных проектов подобного плана.

В заключение подчеркивается, что современное кино стало по способу фиксации и воспроизведения полностью техническим искусством. В массовом кино происходит замена записи живого симфонического оркестра бюджетной компьютерной фонограммой. Автор видит в этом следующую эстетическую границу, за которой воследует кино цифровой эпохи.

Ключевые слова: история кино, фортепианное исполнительство, немой кинематограф, киномузыка, аккомпанемент к немому фильму, пианисты-иллюстраторы, И.Н. Худяков, Д.Д. Шостакович, Грэг А. Фрилинджер, Эрне Рапé, Джон Стефан Замекник

BORIS B. BORODIN

Urals Mussorgsky State Conservatoire,

Yekaterinburg, Russia

ResearcherID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

“THE RACKED PIANOFORTE” AND “THE GREAT SILENT CINEMA”

Abstract. The article considers the activities of pianists accompanying silent cinema. They can be equally related to the history of cinema, the history of music, and piano performance. Musical accompaniment was an important additional means of influencing the viewers and a variable component of the historical film show. This practice is a thing of the past now, along with silent cinema, and attempts to revive it in modern conditions are a mere reconstruction. The author suggests that it was not the invention of technical capabilities for synchronizing sound and images that determined the aesthetic boundary between the silent and sound era; it was the renunciation of pianists as direct musical accompaniment of the films, the removal of the “human factor”.

The most authentic materials for studying the activities of illustrator pianists are interviews and archival filming of musicians who had actual experience in silent film scoring. Of the printed sources, *photoplay music*—sheet music collections for tappers—are very informative. There could be one or many authors to such collections. The article analyzes the photoplay music by John Stepan Zamecnik and Ernö Rapée. The conclusion is that the plays included in one-author collections are distinguished by the simplicity of form, genre definiteness, and recurrence of musical language. By contrast, compiled collections including works from different eras composed by different authors, systematized by themes, are stylistically diverse.

Using pieces from photoplay music collections, as well as from popular classical melodies and contemporary dance music, illustrators compiled their “soundtracks”, linking them by composed or improvised parts. As time passed by, “taper culture” revealed its patterns, which later became the basis of cinema music in the sound era and was clearly manifested in the work of Shostakovich. The author draws several parallels between the recommendations of the

photoplay music compilers and the artistic practices of filmmakers of the second half of the twentieth century.

Speaking about the revival of silent film illustrators as a profession in the modern cultural space, the author emphasizes that piano helps to preserve the artistic integrity of silent pictures for modern viewers. This activity of pianists is interpreted as one of the branches of historically informed performance. The article offers examples of similar specific art projects.

In conclusion, it is emphasized that modern cinema, by the way it preserves and reproduces reality, has become a totally technical art. In mass cinema, recordings of live symphony orchestras are being replaced by less expensive computer phonograms. The author sees this as the next aesthetic boundary beyond which the cinema will enter its digital age.

Keywords: cinema history, piano performance, silent cinema, film music, silent film accompaniment, illustrator pianists, I.N. Khudyakov, D.D. Shostakovich, Gregg A. Frelinger, Ernő Rapée, John Stepan Zamecnik

Кино как самое массовое искусство XX столетия буквально с момента своего появления активно взаимодействовало с музыкой, прежде всего, фортепианной. Уже первые коммерческие сеансы «Синематографа» братьев Люмьер сопровождались игрой пианиста [1, р. 3]. До появления звукового кино в течение трех десятилетий безвестные таперы-аккомпаниаторы, следя за ходом сюжета «фильмы», в меру своих сил и умения пытались музыкально иллюстрировать комичные ситуации и драматические коллизии, происходящие на экране. Вспомним стихотворение О. Мандельштама «Кинематограф» (1913):

И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепиано.

Эти «бешеные звуки» стали, пожалуй, самой узнаваемой приметой целой кинематографической эпохи, несмотря на то что для сопровождения кинолент привлекались оркестры, камерные ансамбли, орган, всевозможные механические аппараты и приспособления для шумовых эффектов. Несомненным преимуществом солирующего пианиста была его бóльшая, по сравнению с исполнительскими составами и тем более с

автоматическими устройствами, мобильность — способность гибко подстраивать свое сопровождение под видеоряд, что было затруднительно для коллективов, играющих, главным образом, по нотам. Поэтому «затравленное фортепиано» до сих пор служит виртуальным маркером соответствующего исторического периода, своеобразным художественным средством, имеющим весьма определенный стилистический потенциал.

Создание такого коллективного звукового образа — результат деятельности многочисленных пианистов-иллюстраторов немого кино, который в данной статье будет основным объектом внимания. Степень изученности этой специфической сферы, по сравнению с возрастающим научным интересом к раннему кинематографу, не соответствует ее исторической значимости. В работах последних десятилетий отдельные сведения, касающиеся «таперской культуры», содержатся обычно в разделах, посвященных музыкальному сопровождению немых фильмов в целом. Полезным указателем информационных ресурсов по этому вопросу может служить статья Кендры Престона Леонарда [2]. По мнению Клауса Тибера, «в недавние годы новая волна изысканий о музыке немого кино вдохновлена и мотивирована оригинальным исследованием Рика Алтмана “Звук немого кино”» [3, р. 906]. Действительно, в этом труде последовательно рассматриваются все ранние практики сочетания звука и изображения — от нейтрального музыкального фона до сопровождения, усиливающего эмоциональное впечатление. В четвертой части книги Рик Алтман напрямую обращается к характеристике деятельности пианистов и органистов [4, р. 321–344]. В его же статье «Звуковое оформление раннего кино» [5] приводятся примеры аудиовизуального согласования компонентов в этом искусстве. Джиллиан Андерсон дает рекомендации по реконструкции и реставрации музыкального сопровождения немых фильмов [6], а Пол Гафф сравнивает различные способы создания новых саундтреков для классики Великого немого [7]. Среди отечественных исследований в обозначенной области выделяется статья Ольги Семенюк «Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино» [8]. В этой взвешенной работе, основанной на российских реалиях, автором затронуты практически все аспекты таперской деятельности, включая ее теневые стороны, обозначены различные подходы к сопровождению фильмов, проанализирован репертуар иллюстраторов, дана характеристика

выдающимся представителям этой профессии, — И.Н. Худякову, С.А. Бугославскому.

Очевидно, что избранный объект исследования имеет ряд особенностей междисциплинарного характера. С одной стороны, он принадлежит истории кино: на первых порах фортепианное сопровождение было *дополнительным* и *вариативным* средством воздействия на зрителя; лишь постепенно, в процессе практики, пришло осознание его важной роли в создании совокупного «звукоразительного образа»¹. С другой стороны, эта пианистическая деятельность, которую не всегда правомерно называть искусством, примыкает к истории музыки и, в силу былой массовости, относится к прикладной сфере фортепианного исполнительства. Но в любом случае намеченный объект носит ретроспективный характер. В своем изначальном виде, как игра живого пианиста в процессе демонстрации киноленты, эта практика ушла в прошлое и опыты ее возрождения в современных условиях являются не чем иным, как исторической реконструкцией.

Какой же тогда смысл в изучении этого, с точки зрения истории кино и истории музыки, маргинального феномена? Во-первых, кинематограф, избавившись от услуг пианиста, не прекратил своего сотрудничества с музыкой, а инкорпорировал ее, полностью подчинил возможностям технической фиксации, раз и навсегда соединил изображение со звуком в целостности, не допускающей вариантов. Это новое единство не могло не учитывать опыта живого музыкального сопровождения, тем более что целый ряд бывших кино-иллюстраторов стали авторами саундтреков звуковых фильмов. Поэтому наша *первая задача* — проследить, хотя бы пунктирно, как в недрах «таперской культуры» вызревали закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки. Во-вторых, опыт взаимодействия с новым видом искусства не прошел бесследно и для музыки. И наша *вторая задача* — попутно отметить эти факторы влияния.

Главной целью всех последующих размышлений является возможность высказать аргументированное предположение, что эстетической границей, изменившей кинематограф, послужил не только тот факт, что экран заговорил, запел и заиграл, а еще и то обстоятельство, что из про-

¹ Термин Сергея Эйзенштейна [9, с. 9].

цесса воспроизведения фильма был исключен «человеческий фактор» — непредсказуемое, принципиально вариативное, живое звуковое сопровождение. Подчеркну: под «человеческим фактором» здесь подразумевается непосредственная, пусть несовершенная, художественная деятельность иллюстратора во время демонстрации фильма. И не столь важно, что каждый сеанс, сопровождаемый даже одним и тем же музыкантом, в каких-то незначительных — а иногда и значительных — деталях отличался один от другого, что пианист мог своим сопровождением активно воздействовать на зрительское восприятие ленты, вольно или невольно становясь чуть ли не соавтором режиссера. Важнее другое: трогательный персонаж, в которого, согласно старому анекдоту, просили не стрелять, потому что он «играет, как умеет», своим сиюминутным присутствием *соединял иллюзорный мир экрана и вполне реальную публику*. Он лишь наполовину принадлежал преподносимому зрелищу, а своим физическим существом находился не там, где свершалось действие, а здесь, почти рядом со зрителями, по эту сторону экрана. Он, также как и все присутствующие, внимательно следил за происходящим на белом куске материи и своей игрой создавал еще один коммуникативный канал — наполнял движущиеся по экрану фигуры той таинственной субстанцией, которую Т. Манн называл «животным теплом музыки». Вот этого-то посредника лишилось звуковое кино, и музыка, зафиксированная вместе с изображением, во многом утратила свое изначальное гуманистическое измерение, превратившись в опосредованные, многократно и точно воспроизводимые *звуки оттуда*, из таинственной глубины киноэкрана. Заменяв человека машиной, кино окончательно вступает на путь индустриализации, становится, в отличие от традиционных видов искусства, частью экономики.

Своеобразие заявленного объекта изучения заключается также в неоднородности репрезентативных материалов. Пожалуй, наиболее аутентичными источниками, по мнению Кендры Леонарда, можно считать интервью и архивные съемки музыкантов, имевших реальный опыт сопровождения немых фильмов [2, р. 262]. Например, на портале YouTube имеется запись пианиста Гарри Розенталя (Harry Rosenthal; 1893–1953), сделанная 11 марта 1930 года в Нью-Йорке на звуковую камеру Movietone и демонстрирующая образцы сопровождения различных сюжетов кино-

хроники², таких как официальная встреча, военный парад, зимний спорт, пожар и т.д. Подобные кинодокументы дают представление об избранном круге выразительных средств музыкантов и предпочитаемых ими жанрах, только не стоит забывать, что в объектив киноаппарата попадали отнюдь не рядовые представители профессии. Весьма важным свидетельством являются нотные источники. Оригинальные оркестровые партитуры к немым фильмам, среди авторов которых встречаются как известные композиторы К. Сен-Санс, Э. Сати, А. Онеггер, М. М. Ипполитов-Иванов, И. А. Сац, так и почти забытые ныне Г. А. Березовский, Д. С. Блок, Дж. Бечче³, — выходят за рамки данной статьи. Основной акцент будет сделан на обзоре специальных *нотных сборников, выпускаемых для пианистов-иллюстраторов*.

Кендра Леонард со ссылкой на исследования Дэвида Пирса (David Pierce) сообщает, что до наших дней дошло лишь около тридцати процентов из более чем 11000 фильмов, выпущенных в США с 1912 по 1929 год [2, p. 259]. Статистика отечественной фильмографии еще более неутешительная — по утверждению Филиппа Кавендиша, «в России сохранилось только пятнадцать процентов всех дореволюционных фильмов» [10, с. 204]. Что же касается музыки, сопровождавшей демонстрацию многих кинолент, то, за исключением специально написанных авторских партитур⁴, она и не претендовала на долговечность, а полностью зависела от внешних обстоятельств и возможностей иллюстраторов. Эта принципиальная вариативность музыкального компонента вызывала жаркие споры. Все-

² См.: <https://www.youtube.com/watch?v=5lwsA0n80BY>

³ Блок, Давид Семенович (1888–1948) — советский композитор, звукорежиссер и дирижер. Организатор (1941) и первый руководитель Государственного оркестра Министерства кинематографии СССР. Бечче, Джузеппе (Becce, Giuseppe 1877–1973) — немецкий кино-композитор итальянского происхождения. Автор первой немецкой кинотеки (1919) — собрания нот для сопровождения немых лент. К сожалению, не удалось найти уточняющих сведений о Г. Березовском.

⁴ Первыми фильмами с авторской музыкой считаются «Убийство герцога Гиза» (L'Assassinat du duc de Guise, 1908 г.) Ш. Ле Баржи и А. Кальметта с музыкой К. Сен-Санса и «Понизовая вольница» (или «Стенька Разин», 1908) В. Ромашкова с музыкой М. М. Ипполитова-Иванова. В диссертации Ольги Семенюк приводится список отечественных немых лент с авторской музыкой [см.: 11, с. 99–101].

рвез дебатировался вопрос о преимуществах свободной импровизации, зафиксированного в нотах сопровождения, или же механической записи. Поборники последней считали, что кино — это, по словам В. Каверина, «машинное искусство» [12, с. 22], связанное с техникой, требует такого же, как и изображение, строго фиксированного звукового ряда. И, в конце концов, развитие кино пошло по этому пути.

Интродукцию к своей книге о музыке немого кино Клаус Тибер и Анна Виндиш озаглавили, перефразируя название трактата Фридриха Ницше, «Рождение кино из духа музыки» [13, с. 1]. Во многом благодаря музыке движущиеся фотографии стали искусством. Удивительно, что у первых теоретиков кино осознание важности и необходимости музыкального сопровождения фильма сочеталось с определенным безразличием к тому, что это за музыка. Юрий Тынянов в 1924 году писал: «Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. <...> Убирая из кино музыку, — вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишённая одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошаете действие» [14, с. 322].

Кино было немым, но не бессловесным: слово имманентно присутствовало в жесте актеров, сюжете, наконец — в титрах, а музыка помогала сделать его наглядным. Борис Эйхенбаум усматривал здесь некий механизм компенсации: «Выключенное слышимое слово потребовало себе замены — и эквивалентом некоторых сторон слова явилась музыка. Музыка берет на себя роль эмоционального усилителя и аккомпанирует процессу внутренней речи» [15, с. 21]. По его мнению, именно музыка переводит оптический эффект движущегося изображения в ряд эстетических явлений: «Музыка до известной степени способствует переводу эмоций, возбуждаемых экраном, в мир именно художественных эмоций — фильма без музыки производит иногда жуткое впечатление» [15, с. 22]. С этим можно согласиться, вспомнив впечатления Максима Горького от сеанса синематографа на нижегородской ярмарке, который, по-видимому, не сопровождался музыкой: «Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных» [16, с. 244]. Когда же кино, родившееся из сугубо технической идеи документальной фиксации жизни, стало робко примеряя на себя статус искусства, «культурные звуки» фортепиано были призваны заглушать этот страх, а заодно и стыдливо камуфлировать механический стрекот проектора [см.: 17, с. 33].

«Золотой век» немого кино (1910–1920 гг.) отмечен бурным расцветом прикладной музыки. Все крупные кинокомпании, роскошные «электротeatры» стремились обладать собственными оркестрами, дирижерами и аранжировщиками, которые находились на вершине иерархической лестницы. Оркестр берлинской кинокомпании «Ufa-Palast am Zoo» состоял из 85 штатных единиц. Открывшийся в Нью-Йорке в 1927 году кинозал «Roxu» содержал симфонический коллектив в 110 человек. Кинотеатры рангом ниже могли себе позволить оркестры меньшего состава, камерные ансамбли или штатного органиста (при наличии органа). Музыка, создаваемая для высокобюджетных фильмов, издавалось с оглядкой на эту иерархию. В частности, Кендра Леонард сообщает: «Музыка Джозефа Карла Брейля для эпического фильма Д. У. Гриффита “Нетерпимость” (1916) была издана в виде партитуры для большого оркестра большого кинотеатра, как переложение для фортепиано или органа для небольших кинозалов и в виде отдельных выпусков для фортепиано и органа. Последний формат предназначался также для домашнего музицирования» [2, р. 260]. То таинственные, то грозные звуки органа оказались созвучными тревожной атмосфере немецкого кино начала 1920-х годов. В 1921 году в Большом зале Московской консерватории, где тогда размещался кинотеатр «Колосс», состоялся показ экспрессионистского шедевра режиссера Роберта Вине (1873–1938) «Кабинет доктора Калигари» (1920), который сопровождал игрой на органе профессор Московской консерватории Александр Гедике [11, с. 27–28].

Основную нагрузку аудиального оформления кинолент несли, все же, пианисты, находящиеся у подножия профессиональной пирамиды. Работа «мучеников таперского фортепиано» была тяжелой и, чаще всего, малооплачиваемой. В крупных городах их основной контингент составляли учащиеся музыкальных учебных заведений. Некоторые из них стали впоследствии крупными музыкантами. В годы учебы в кино служили Дмитрий Шостакович, Василий Соловьев-Седой, Георгий Свиридов. Ольга Семенович приводит и более неожиданные факты: профессией тапера зарабатывали на жизнь будущая звезда советского кино Любовь Орлова и юный Георгий Баланчивадзе, позднее, под фамилией Баланчин, ставший знаменитым хореографом [11, с. 27, 87].

Аkkомпаниаторские функции таперов иногда расширялись по инициативе работодателя, и музыкант был вынужден производить соответ-

ствующие сюжету другие, немзыкальные звуковые эффекты, — например, топот ног или грохот от падения тела. Исследователь немого кино Рик Алтман приводит анекдотические рекомендации для устройств зрелищ: «нанимая пианиста, необходимо убедиться, что он хороший имитатор птиц и животных» [3, р. 209]. Все же, главным критерием всегда оставался уровень профессионализма, который, в идеале, требовал хорошего владения инструментом, умения импровизировать и играть по слуху, знания наизусть значительного репертуара, наличие элементарных навыков композиции для связи различных эпизодов, мобильность, быструю реакцию и, что чрезвычайно важно, — невероятную выносливость.

В этой профессии была своя элита, отличающаяся безупречным профессионализмом. Такие музыканты имели свою публику, которая предпочитала смотреть фильмы только под аккомпанемент любимых иллюстраторов. Они работали в крупных кинотеатрах, выросли впоследствии до дирижеров оркестров, композиторов кино и легко перенесли переход к звуковой эре. Подобную успешную карьеру сделал, например, уже упоминавшийся Гарри Розенталь, ставший дирижером, автором музыки к фильмам и даже голливудским актером. В дореволюционной России пользовался известностью талантливый пианист Иван Худяков, служивший в московских кинотеатрах «Миньон», «Люкс». Его искусство было настолько популярно, что в кинотеатрах устраивались его бенефисы [11, с. 26]. Некоторое представление о его пианистическом мастерстве дает изданная в 1913 году полька «Макс Линдер»⁵, посвященная приезду знаменитого артиста в Россию:

Макс Линдер

Полька

И. Худяков
Соч. 56



⁵ Приводится по изданию: Худяков И.Н. Max Linder. Polka. Op. 56. М.: Издание автора, 1913. Нотный набор наш. — Б.Б.



Жанр польки нередко применялся для иллюстрации юмористических ситуаций, и пьеса Худякова по своему задорно-непринужденному характеру соответствует экранному образу элегантного комика. Худяков слыл блестящим импровизатором и выступал горячим сторонником живой импровизации в сопровождении фильмов. С целью подготовки профессиональных иллюстраторов кино он даже организовал специальные курсы пианистов-импровизаторов⁶. Название его печатного труда, вышедшего в 1912 году, говорит само за себя: «Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и содержателей электро-театров» [см.: 18]. После революции разработки в этом направлении продолжил Сергей Бугославский⁷.

На заре советского кинематографа, объявленного, как мы помним, «важнейшим из искусств», предпринимались меры к повышению качества киномузыки. В 1927 году в Москве проводился конкурс на лучшего иллюстратора, в жюри которого вошли Анатолий Васильевич Луначарский и Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, была запланирована переезда кино-пианистов города [11, с. 42]. Устраиваясь на работу тапером, квалификационную комиссию в союзе РАБИС⁸ прошел молодой Дмитрий Шостакович. С 1923 по 1925 год он играл в ленинградских кинотеатрах

⁶ О курсах И. Худякова см.: [11, с. 85–87].

⁷ Бугославский, Сергей Алексеевич (1888–1945) — музыковед, фольклорист, композитор, историк русской литературы; доктор искусствоведения (1940). Ученик Р. М. Глиэра и С. Н. Василенко по композиции. Преподавал этнографию в московских вузах, был художественным руководителем Московского радио и лектором филармонии (1926–1930), сотрудником Института мировой литературы им. Горького. Соавтор работ по киномузыке [см.: 19].

⁸ РАБИС или СОРАБИС (Союз работников искусств) — массовая профессиональная организация в России и затем в СССР.

«Светлая лента», «Сплендид-палас» и «Пикадилли» [20, с. 217–239], изображая на рояле, как он сам говорил, «бремя страстей человеческих» и для экономии времени вплетая в свои импровизации фрагменты из учаемой консерваторской программы [21, с. 29]. Опыт сопровождения фильмов не остался для композитора втуне — впоследствии киномузыка займет заметное место в его творчестве. Начало будет положено завершенной в феврале 1929 года оркестровой партитурой к шедевру советского авангарда — фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон».

Художественное кино начиналось с жанровой определенности простых сюжетов (комедия — драма), обобщенных характеров (злой — добрый), выраженных в ярких внешних признаках (толстый — худой; высокий — низкий) и преувеличенной жестикуляции, говорящей мимике, выказывающей горе или радость. Сопровождающая музыка была под стать этой черно-белой, бинарной эстетике. В помощь пианистам выпускались специальные таперские сборники, содержащие нотный материал, каталогизированный по эмоциональным состояниям, которые надо было иллюстрировать — радость, гнев, страдание, восторг, отчаяние и т.д. Первое пособие такого рода «Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures»⁹ вышло в 1909 году в США и было составлено Грэггом А. Фрилинджером (Gregg A. Frelinger; 1871–1937), признанным «одним из лучших пианистов-иллюстраторов Америки» [5, р. 198]. Сборник содержал 51 пьесу. Они были короткими и простыми. Каждый номер снабжался обозначением темпа или заголовком, указывающим на характер или обстоятельство применения: например, «Старинный танец», «Разгневанный господин», «Сигнал общего сбора». На обложке для скорейшей ориентировки давался алфавитный указатель всех названий [1, р. 68].

Классическим образцом так называемой кинотеки стал сборник в четырех тетрадях, выпущенный в 1913 году в Кливленде: Sam Fox Moving Picture Music by J. S. Zamecnic. Его автор — Джон Стефан Замечник (или Замечник; 1872–1953), уроженец Кливленда, учившийся в Праге у Анто-

⁹ «Фортепианная музыка для кинофильмов: описательная музыка, подходящая под действие, характер или сцену движущихся изображений».

нина Дворжака и писавший музыку для немых фильмов вплоть до начала звуковой эры. Вкратце остановимся на этом издании. Подборка пьес основана не на «каталоге эмоций», а на жанровой обрисовке ситуации¹⁰: «Праздничный марш», «Восточный танец с вуалью», «Траурный марш», «Церковная музыка», «Военные сцены», «Ковбойская музыка», «Индийский военный танец». Иногда дается более точное указание события: одна быстрая музыка предназначалась «для битвы», другая — «для дуэли» или «боя на мечах», третья — для обрисовки толпы или сцены пожара. Порой обозначается место или характер действия: «Атака индейцев», «Любовная сцена в саду», «Морская сцена», «Шторм», «Комедийная сцена», «Детектив», «Сцена смерти». Большое место занимают пьески с условным национальным колоритом: «Китайская музыка», «Японская любовная песня», «Мексиканская или испанская сцена», «Итальянская тарантелла», «Русский народный танец», «Арабский шейх» и даже «Зулусский или африканский танец». Целый раздел предназначался для сопровождения кинохроники: «Европейские военные маневры», «Траурный марш», «Парижская мода», «Аэроплан или регата», «Марафон, лошадиные бега или мотогонки», «Взрыв или пожар», «Ограбление». Если бы даже фильмы этого периода не сохранились, то по этим названиям историк мог бы составить впечатление о текущем репертуаре никелодеонов.

Формальные параметры всех пьес элементарны: как правило, простая трехчастная или трех-пятичастная форма, гомофонно-гармонический склад, прочная жанровая основа, легкоузнаваемый, откровенно вторичный мелос, удобная даже для не слишком продвинутого пианиста фактура — все это рассчитано явно не на завсегдатаев филармонических залов. Средства выразительности брались из арсенала классико-романтической традиции с умеренным вкраплением популярных танцевальных ритмов — бостона, кекуока, фокстрота, шимми. Выходы за пределы этого круга — «тональная неопределенность и диссонансы, хроматизмы, иррегулярный ритм, тесные интервальные комплексы всегда означали что-то ужасное, неестественное или сверхъестественное» [2, р. 264]. В позднейшей киномузыке необычные звучания также будут применяться для характери-

¹⁰ Аналогичные оркестровые партитуры этого же автора «Sam Fox Photoplay Edition» чаще обозначаются итальянскими терминами: *Furioso*, *Agitato*, *Misterioso*, *Vigorouso* и т.д.

ки событий негативного плана. Сергей Прокофьев, работая над музыкой для фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», стремился, чтобы тема «псов-рыцарей» была «неприятна русскому уху» [22, с. 229], и для деформации тембра валторны экспериментировал с расположением инструмента относительно микрофона. Резкие вскрики, всхлипывания, переданные музыкальными средствами, конвульсивные ритмы, устрашающая сонорика и внезапные шумовые эффекты составляют основу саундтреков современных триллеров, — например, таких как «Астрал» («Insidious»; 2010) режиссера Джеймса Ванна с музыкой Джозефа Бишара (Joseph Bishara).

Но вернемся в дозвуковую эпоху. Помимо не слишком оригинальных, но *авторских* заготовок из кинотек, пианисты компилировали свои саундтреки из популярных классических мелодий Бетховена, Шуберта, Шопена, Верди, Вагнера, Чайковского в сочетании с современными танцами, сочиняя или импровизируя связки между номерами. И для этого случая существовали печатные руководства. Один из самых известных авторов таких пособий — дирижер и пианист венгерского происхождения Эрне Рапé (или Эрно Рапи; Ernő Rapée или Ernest Rappaport; 1891–1945). В его сборнике компиляций «Motion Picture Moods for Pianists and Organists» [23] собраны разностильные произведения, начиная от эпохи Барокко и заканчивая народными и современными мелодиями, отсортированные по 52 различным темам — эмоции, ситуации, сюжеты, персонажи, природные явления и т.д. Следуя его рекомендациям, появление на экране аэроплана сопровождалось бы фрагментом «Рондо-капричиозо» Мендельсона, битва иллюстрировалась первой частью Патетической или финалом Лунной сонаты Бетховена, страсть передавалась бы «Весной» Грига, а сцена оргии — четвертой частью из сюиты «Арлезианка» Бизе.

Другим масштабным проектом Эрне Рапе стал его труд «Encyclopedia of Music for Pictures» [24], где размещенный в алфавитном порядке предметный указатель снабжен ссылками на конкретные произведения с издательскими выходными данными. Рапе даже предусмотрел чистые графы, в которые музыкант мог вносить дополнительные записи. В Предисловии автор объясняет, что он «пытался отобразить в музыкальном плане каждую ситуацию, которая может произойти на экране» [24, р. 6]. Среди 44 фрагментов, предлагаемых для иллюстрации батальных сцен,

присутствуют Скерцо из Патетической симфонии Чайковского, главная партия Увертюры из «Силы судьбы» Верди и вагнеровский «Полет валькирий», а среди русской тематики непонятным образом фигурируют мелодии Делиба, Легара, Штрауса, Шабрие. В разъясняющих главах предлагаются профессиональные рекомендации, как подходить к оформлению фильмов. «Опыт и наблюдения научили меня, — повествует автор, — что самая простая процедура заключается в следующем: в первую очередь — определить географическую и национальную атмосферу вашей картины; во-вторых, сопоставить всех ваших важных персонажей с определенной музыкальной темой. Несомненно, здесь будет тема любви и, скорее всего, будет тема злодея. Если же есть, юмористический персонаж, который появляется неоднократно, он также должен быть охарактеризован своей собственной темой» [24, р. 13].

Обращение к эмоциональной поддержке музыкальной классики окажется эффективным приемом и в позднейшем кинематографе. Вспомним, какую важную роль играет адаптированная для синтезатора Девятая симфония Бетховена¹¹ в фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» (1971) или хор «Wir setzen uns mit Tränen nieder» из «Страстей по Матфею» Баха в драматическом зачине «Казино» (1995) Мартина Скорсезе. Чуть ли не в полном соответствии с рекомендацией Рапе в «Апокалипсисе сегодня» (1979) Фрэнсис Форд Coppola сцену атаки вертолетов на вьетнамскую деревню сопровождает «Полетом валькирий» Вагнера. Впрочем, встречаются и более завуалированные соответствия. Например, в сериале Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007) с музыкой Энри Лолашвили практически любой профессиональный музыкант узнает в лирическом лейтмотиве фильма проникновенную мелодию Poco allegretto из Третьей симфонии Брамса.

Кино тянулось к музыке. Уже в немом кинематографе предпринимались попытки «экранизации» популярных опер, вернее, их сюжетов, сопровождаемых либо живым исполнением отдельных номеров, либо

¹¹ Автор адаптации — композитор Уолтер Карлос (Walter Carlos), после смены пола ставший Венди Карлос.

граммофонными записями. В 1904 году Жорж Мельес (Maries-Georges-Jean Méliès; 1861–1938) представил публике «новую и великолепную кинематографическую оперу в 20 движущихся картинах» под названием «Фауст и Маргарита» [4, р. 251]. В России снимались ленты по народным песням, популярным романсам и даже по инструментальным пьесам, как это сделал Яков Протазанов в своих фильмах 1913 года «Ноктюрн Шопена» и «Музыкальный момент» [11, с. 32–33]. Идея соединения изображения и звука, в кинопроизводстве, привела к изобретению системы Вайтафон (Vitaphone), основанной на синхронизации граммофона и проектора. Шестого августа 1926 года в Нью-Йорке состоялась премьера первого полнометражного звукового фильма — «Дон-Жуан» режиссера Алана Кросленда (Alan Crosland; 1894–1936), в котором не было разговорных диалогов, но воспроизводилась симфоническая партитура, созданная композиторами Уильямом Экстом (William Axt; 1888–1959) и Дэвидом Мендозой (David Mendoza; 1894–1975). За ним последовали «Певец джаза» («Jazz Singer», 1927) и «Поющий дуралей» («The Singing Fool», 1928) с вокалистом Элом Джолсоном (Al Jolson; 1886–1950). Звуковой кинематограф родился, если и не из духа музыки, то в ее непосредственном присутствии, — через музыку, вместе с развитием технических средств ее синхронной с видеорядом записи. Так кино стало по способу фиксации и воспроизведения имманентным самому себе, то есть полностью техническим искусством. В искусстве, зависящим от технических приспособлений, новые технологии создают новые эстетические каноны, и таким канонам звукового кино стала жесткая синхронизация визуальных и аудиальных компонентов.

С появлением звуковых фильмов профессия кинотапера ушла в прошлое, но ее опыт остался. Во-первых, отмечу, бесспорный факт огромной роли инструмента в самой системе функционирования искусства немого кино. В своих лучших образцах творческий тандем изображения и музыки обладает значительным художественным потенциалом, превосходящим возможности каждого компонента в отдельности. Во-вторых, в повседневной практике «таперской культуры» выявлялись и формировались закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки эры звукового кинематографа. В наиболее обобщенном виде можно говорить о двух противоположных подходах к музыкальному сопровождению видеоряда: *соответствие и контраст*. Практически все кинотеки строились по

принципу соответствия аудиовизуальных компонентов. Талантливые пианисты интуитивно или сознательно старались попасть в резонанс сменяющимся кадрам, поддержать их эмоциональный тон, подчеркнуть энергию монтажа. Наиболее наглядно наивно-иллюстративный подход заметен в сопровождении комедийных сюжетов, когда темпоритм аккомпанемента словно дублирует и комментирует каждое движение экранного персонажа. Впоследствии этот прием будет активно применяться в диснеевской анимации и получит ироническое определение — «микки-маусинг» [25, р. 264]. Контрастные несоответствия чаще всего носили непреднамеренный характер, когда не слишком квалифицированные пианисты применяли привычные шаблоны, независимо от содержания фильма. Множество примеров подобного рода приводит Ольга Семенюк [см.: 11, с. 35–39]. Случайно такой казус мог придать звукозрительному образу дополнительный смысловой оттенок, не предусмотренный режиссером.

Музыка Шостаковича к фильму «Новый Вавилон», по замыслу композитора, должна была синхронно исполняться во время демонстрации киноленты, «быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатление» [26, с. 21]. Но Шостакович говорит не только о полном соответствии зрительного и слухового рядов, но и об их намеренной рассогласованности: «Сочиняя музыку к “Вавилону”, я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил главным образом от главного кадра в той или иной серии кадров. <...> Многое построено на принципе контрастности» [26, с. 20–21]. Не исключено, что к такой идее композитор пришел, обобщая свой опыт кино-иллюстратора. Эту «разность потенциалов» изображения и звучания Сергей Эйзенштейн назвал «контрапунктическим методом» и сформулировал в тезисе: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами» [27, с. 316].

С годами кино как искусство обрело свое историческое измерение. И в современной кинематографической практике сформировалась творческая ниша музыкального иллюстратора кино, в чем-то напоминающая направление исторически информированного исполнительства, возрождающего на концертной эстраде музыку прошлых веков в формах, при-

ближенных к историческим реалиям. Естественно, эта деятельность не носит массового характера, но все же она заметна в культурном пространстве. На просторах интернета нетрудно найти коммерческие предложения по сопровождению немых фильмов. Для большего ретро-эффекта подобные аудиофрагменты нередко даются в деформированном тембре того самого «затравленного фортепиано». Немецкий органист и пианист Карстен-Штефан Граф фон Ботмер гастролирует по миру, импровизируя на сеансах классических немых лент, проводит мастер-классы, пропагандирующие это искусство¹². Им озвучено более 600 фильмов различных жанров — от комедий до триллеров. И это не единичный пример. В мае 2011 года в канадском Ванкувере в Hollywood Theatre демонстрировался фильм Бастера Китона «Козел отпущения» («The Goat», 1921) под фортепианный аккомпанемент Джонатана Бенни (Jonathan Benny), что засвидетельствовано видеороликом на YouTube¹³. Российские пианисты также не остаются в стороне. В марте 2016 года в московском концертном зале «Вернадский» Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского РАН под аккомпанемент Владимира Свердлова-Ашкенази состоялся показ мелодрамы Евгения Бауэра¹⁴ «Дети века» (1915), в которой снималась прославленная Вера Холодная (1893–1919). В современном Новосибирске архивные кадры дореволюционного Ново-Николаевска сопровождал на антикварном инструменте фирмы Либниц заслуженный артист России Геннадий Пыстин. В екатеринбургском клубе «EverJazz» прошли уже три фестиваля таперов «Немое кино — живая музыка». С близким названием — «Немое кино + живая музыка» — регулярно устраиваются ретро-сеансы в нижегородском киноцентре «Рекорд».

Возрождается практика показа немых лент в сопровождении оркестра. И это касается не только исторических фильмов с сохранившимися партитурами. Режиссер Годфри Реджио (Godfrey Reggio) снял фильм без диалогов «Коянискаци» (“*Koʻyaanisqatsi*” — «Жизнь, выведенная из равновесия», 1983), музыку к которому написал один из столпов музыкаль-

¹² См. его персональную страницу:

<http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/personen/bothmerstephan.html>

¹³ См.:

<https://www.youtube.com/watch?v=k7Oymuw9HUA&t=3s>

¹⁴ Бауэр, Евгений Францевич (22 января 1865–22 июня 1917) — русский режиссер немого кино, театральный художник и сценарист.

ного минимализма Филипп Гласс. Более десяти лет этот фильм демонстрировался в разных странах в сопровождении ансамбля, руководимого самим композитором.

Что же касается фортепиано, то оно, в записи или в реальном звучании, до сих пор продолжает поддерживать актуальное существование архивных лент: инструмент помогает сохранить для современного зрителя художественную целостность немых картин в их естественной, хотя и заметно модифицированной, акустической среде.

Специфический тембр таперского фортепиано становится мощным ретро-символом, направляющим воображение зрителя, и это обстоятельство используют режиссеры. В ленте «Женитьба Бальзамина» (1964, режиссер Константин Воинов, композитор Борис Чайковский) мечтания главного героя претворяются в черно-белой эстетике немого фильма — в ускоренном, суетливом темпе движения и, словно бы, под брэнчащий аккомпанемент разбитого пианино (фортепиано и ксилофон). Жанровая палитра музыки к фильму, объединяющая духовный стих, молитву, чувствительный романс, военный марш, водевильный куплет, образцы городского и крестьянского фольклора, близка таперским канонам сопровождения киносеансов. В эксцентрической комедии «Здравствуйте, я ваша тетя» (1975, режиссер Виктор Титов, композитор Владислав Казенин), помимо бойких регтаймов Джорджа Ботсфорда и Винифреда Этвелла¹⁵, вводятся еще и фрагменты фильмов с участием звезд немого кино — Бастера Китона, Гарольда Ллойда, Чарли Чаплина.

Что же касается обратных воздействий немого кино на музыку, в том числе фортепианную, то они не так очевидны, но, тем не менее, они существуют. Не уроки ли экспрессионистского немецкого кино прорываются в ударной трактовке фортепиано, в деформированных жанровых моделях и резкой светотени сюиты «1922» Пауля Хиндемита? Не переосмысленный ли опыт кино-иллюстратора слышен в обостренной характерности «интонационных жестов», в контрастном монтаже эпизодов 24 прелюдий

¹⁵ Ботсфорд, Джордж (Botsford, George; 1874–1949) — композитор регтаймов, в том числе автор популярного регтайма «Black and White Rag» (1908), вошедшего в фильм. Этвелл, Винифред (Atwell, Winifred; 1914–1983) — известный в 1950-е годы в Великобритании и Австралии исполнитель регтаймов и буги-вуги. Использование его сочинений в фильме, действие которого перенесено в начало XX века, является анахронизмом.

(соч. 34) Дмитрия Шостаковича? Ведь не случайно по поводу этого цикла Леонид Гаккель воскликнул: «Чего только нет в Прелюдиях, “кого” только нет!» [28, с. 263]. Из духа кино, из его пестрой акустической среды здесь рождается явление, впоследствии нареченное Альфредом Шнитке «полистилистикой» [29]. Кшиштоф Мейер, анализируя оперу Шостаковича «Нос», находит в ее «покадровой» драматургии аналог техники кинематографического монтажа [30, с. 101]. Марина Сабина отмечает, что «в операх Прокофьева используются приемы, непосредственно заимствованные из кино. “Повесть о настоящем человеке” изобилует музыкальными “наплывами”, подкрепленными зрительным изображением, кинопроекцией» [31, с. 31]. «Десятая муза» прочно освоилась в кругу традиционных видов искусства и быстро распространила на них свое влияние.

В заключение вернемся к предположению об эстетической границе, которую «машинное искусство» — кинематограф перешло, избавившись от живого, «человеческого, слишком человеческого» музыкального сопровождения, и наметим новые рубежи.

Кино — первый в истории вид искусства, ставший на промышленные рельсы. Индустриализация кинематографа затронула музыку, превратив на территории киностудий индивидуальную деятельность музыкантов в конвейерное производство. На голливудской «фабрике грез» сложилась эффективная система разделения труда, в результате которой саундтрек становился плодом коллективного творчества. Автор сочинял основные мелодии фильма, создавал эскиз партитуры, которая поступала к профессиональным оркестраторам, затем передавалась оркестру и дирижеру, которые записывали музыку в студии под руководством звукорежиссеров. В случае коммерческого успеха фильма музыка тиражировалась фирмами звукозаписи и музыкальными издательствами.

Этот отлаженный конвейер был открыт всем новациям и с развитием электронных технологий активно их ассимилировал. Настоящий симфонический оркестр, привлекаемый к записи саундтрека, стал привилегией и признаком статусности кинокартины. В 1970–1980-е годы его академическое звучание обогатили синтезированные тембры, как нельзя кстати подходившие для оформления триллеров и фэнтези, которые так

изобретательно оформлял оscarоносный классик киномузыки Джерри Голдсмит (Jerrald King “Jerry” Goldsmith; 1929–2004). Нашел свое место в кино и сконструированный советским инженером Евгением Мурзиным синтезатор АНС — с помощью его «космической» сонорики Эдуард Артемьев создал музыку к «Солярису» (1972) Андрея Тарковского.

В 1990-е годы на смену трудоемким аналоговым и первым цифровым синтезаторам приходят компьютерные технологии, вновь раздвинувшие горизонты возможностей музыкантов. Всего лишь за сотню лет музыка кино прошла огромный путь от непритязательного фортепианного аккомпанемента к совершенно невероятным способам организации звуковой среды фильма. «Машинное искусство» становится искусством цифровым. И в этом цифровом ответвлении киномузыки композитор, сочиняя при помощи компьютера, оказывается вновь, как некогда тапер перед экраном, — без посредников в виде оркестра, дирижера, звукооператора, — один на один с видеорядом, который он должен дополнить своим талантом. В компьютерной музыке, как когда-то в таперской среде, есть подлинныe мастера, но встречаются и бескрылые ремесленники. Обманчивая доступность цифровых манипуляций способна низвести почтенную профессию композитора кино до сомнительной деятельности «электронного тапера», компилирующего свои саундтреки из подручного материала.

Киномузыка приближается к очередному рубежу, за которым мельтешат рекламные сполохи цифровой эпохи. Не потому ли видеоряд некоторых фильмов начинает подозрительно напоминать дизайн компьютерных игр, а музыка в них — назойливые звуки игровых автоматов? Чтобы все же окончательно не затеряться в цифровых дебрях, давайте, хотя бы иногда, возвращаться к немым фильмам, все несовершенства которых, определяемые уровнем развития тогдашней техники, в исторической перспективе воспринимаются уже не как недостатки, а как приметы стиля. И пусть рядом будет фортепиано — «затравленное фортепиано».

ЛИТЕРАТУРА

1. Marks M. M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. N.-Y.: Oxford University Press, 1997. 320 p.
2. Leonard K. P. Using Resources for Silent Film Music // Fontes Artis Musicae. 2016. Vol. 63. No 4. P. 259–276.

3. Tieber C. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2019. July. P. 906–908.
4. Altman R. *Silent Film Sound*. N.-Y.: Columbia University Press, 2004. 462 p.
5. Altman R. The Early Cinema Soundscape // *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* / Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017. P. 190–200.
6. Anderson G. B. The Shock of the Old. The Restoration, Reconstruction, or Creation of “Mute” — Film Accompaniments // *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* / Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017. P. 201–212.
7. Cuff P. Encountering sound: the musical dimensions of silent cinema // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2018. Vol. 10. Issue 1. P. 1–17.
8. Семенюк О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино // *Музыкальная академия*. 2018. № 2. С. 210–218.
9. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж. М.: Директ-Медиа, 2016. 99 с.
10. Кавендиш Ф. Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино // *Киноведческие записки*. 2004. № 69. С. 204–245.
11. Семенюк О. А. «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2020. 344 с.
12. Каверин В. А. Разговоры о кино. (Разговор второй) // *Жизнь искусства*. 1924. № 2. С. 22.
13. Tieber C., Windisch A. *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 265 p.
14. Тынянов Ю. Н. Кино — Слово — Музыка // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 320–322.
15. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // *Поэтика кино. Перечитываемая «Поэтика кино»*. СПб: Российский институт истории искусств, 2001. С. 13–38.
16. Горький М. *Синематограф Люмьер* // Горький М. *Собр. соч.: в 30 т.* М.: Гослитиздат, 1953. Т. 23: Статьи. 1895–1906. С. 242–246.
17. Лисса З. *Эстетика киномузыки*. М.: Музыка, 1970. 445 с.
18. Худяков И. Н. *Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и содержателей электро-театров*. М.: Нотопечатня Гаврилова, 1912. 56 с.
19. Блок Д. С., Бугославский С. А. *Музыкальное сопровождение в кино*. М.–Л.: Теакино-печать, 1929. 125 с.

20. Копытова Г. В. Тапер // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3-х т. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 217–239.
21. Хентова С. М. Шостакович — пианист. Л.: Музыка, 1964. 91 с.
22. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
23. Rapée E. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. N.-Y., 1924. 678 p.
24. Rapée E. Encyclopedia of Music for Pictures. N.-Y.: Belwin, 1925. 510 p.
25. Goldmark D., Keil Ch. Funny pictures: animation and comedy in studio-era Hollywood. Berkeley: University of California Press, 2011. 508 p.
26. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926-1975. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
27. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой филь-мы // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.
28. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л., М.: Советский композитор, 1990. 296 с.
29. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. С. 327–331.
30. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 559 с.
31. Сабинаина М. Д. Прокофьев // Музыка XX века: очерки. М.: Музыка, 1984. Часть 2. 1917–1945. Кн. 4. С. 7–43.

REFERENCES

1. Marks M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. N.-Y.: Oxford University Press, 1997. 320 p.
2. Leonard K. P. Using Resources for Silent Film Music. *Fontes Artis Musicae*. 2016. 63(4), pp. 259–276.
3. Tieber C. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2019. July, pp. 906–908.
4. Altman R. *Silent Film Sound*. N.-Y.: Columbia University Press, 2004. 462 p.
5. Altman R. The Early Cinema Soundscape. *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017, pp. 190–200.
6. Anderson G.B. The Shock of the Old. The Restoration, Reconstruction, or Creation of “Mute” – Film Accompaniments. *The Routledge Companion to Screen*

Music and Sound. Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017, pp. 201–212.

7. Cuff P. Encountering sound: the musical dimensions of silent cinema. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2018. 10(1), pp. 1–17.

8. Semenjuk O. A. Iskusstvo, zateryavsheesya vo vremeni: tapery nemogo kino [Art lost in time: silent film tappers]. *Muzykal'naya akademiya* [Music academy]. 2018. (2), pp. 210–218. (In Russ.)

9. Eisenstein S. M. *Vertikal'nyj montazh* [Vertical montage]. Moscow: Direct-Media, 2016. 99 p. (In Russ.)

10. Cavendish P. Ruka, vrashchayushchaya ruchku: Kinooperatory i poetika kamery v dore-volyucionnom russkom kino [The hand that turns the handle: Camera operators and the poetics of the camera in pre-revolutionary Russian films]. *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on cinematology]. 2004. (69), pp. 204–245. (In Russ.)

11. Semenjuk O. A. "Novyj Vavilon" D. D. Shostakovicha v kontekste muzyki otechestvennogo nemogo kino ["New Babylon" by D. D. Shostakovich in the context of the music of Russian silent cinema]. [PhD dissertation]. Moscow, 2020. 344 p. (In Russ.)

12. Kaverin V. A. Razgovory o kino: Razgovor vtoroj [Talks about cinema: The second talk]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art]. 1924. (2), p. 22. (In Russ.)

13. Tieber C., Windisch A. *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 265 p.

14. Tynyanov Y. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977. 576 p.

15. Eikhenbaum B. M. Problemy kinostilistiki [Cinema stylistics]. In B. M. Eikhenbaum (Ed.) *Poetika kino: Perechityvaya "Poetiku kino"* [Poetics of cinema: Rereading "The poetics of cinema"] (2nd ed.). Saint-Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2001, pp. 13–38. (In Russ.)

16. Gorky M. Sinematograf Lyum'era [Lumier's cinematography]. In *Sobr. soch.* [Collected works] (vol. 23). Moscow: Goslitizdat, 1953, pp. 242–246. (In Russ.)

17. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [The aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 445 p. (In Russ.)

18. Khudyakov I. N. *Opyt rukovodstva k illyustracii sinematograficheskikh kartin* [Leadership experience in illustrating cinematic paintings]. Moscow: Notopechatnya Gavrilova, 1912. 56 p. (In Russ.)

19. Blok D. S., Bugoslavskij S. A. *Muzykal'noe soprovozhdenie v kino* [Musical accompaniment in the cinema]. Moscow, Leningrad: Teakino-pechat', 1929. 125 p.

20. Kopytova G. V. Tapyor [Tapper]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoj konservatorii* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory] (vol. 3). Saint-Petersburg: Kompozitor, 2013, pp. 217–239. (In Russ.)

21. Khentova S. M. *Shostakovich – pianist* [Shostakovich – a pianist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 91 p. (In Russ.)
22. Prokofiev S. S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Materials, documents, memories]. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p. (In Russ.)
23. Rapée E. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. N.-Y., 1924. 678 p.
24. Rapée E. *Encyclopedia of Music for Pictures*. N.-Y.: Belwin, 1925. 510 p.
25. Goldmark D. Keil Ch. *Funny pictures: animation and comedy in studio-era Hollywood*. Berkeley: University of California Press, 2011. 508 p.
26. Pribegina G. A. (Ed.) D. *Shostakovich o vremeni i o sebe* [D. Shostakovich about time and about himself]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 375 p. (In Russ.)
27. Eisenstein S., Pudovkin V., Aleksandrov G. Budushchee zvukovoj fil'my. In S. I. Yutkevich (Ed.), *Ejzenshtejn Sergei Mikhailovich: Izbrannye proizvedeniya* [Eisenstein Sergei Mikhailovich: Selected works] (vol. 2). Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 315–316. (In Russ.)
28. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Piano music of the 20th century]. Leningrad, Moscow: Sovetskij kompozitor, 296 p. (In Russ.)
29. Schnittke A. G. Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke [Polystylistic tendencies in modern music]. In V. N. Kholopova, E. I. Chigareva, *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990, pp. 327–331. (In Russ.)
30. Meyer K. *Spostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremya* [Shostakovich: Life, Creative works, time]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 1998. 559 p. (In Russ.)
31. Sabinina M. D. Prokof'ev [Prokofiev]. *Muzyka XX veka: ocherki*. [Music of the 20th century: essays]. Moscow: Muzyka, 1984, part 2. 1917–1945, book 4, pp. 7–43. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории
и теории исполнительского искусства,

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского,
620014, г. Екатеринбург, проспект Ленина, 26

Researcher ID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

BORIS B. BORODIN

D. Sc. in Art History, Professor,
Chair of the Department of History and Performing Arts,
Urals Mussorgsky State Conservatoire,
26, prospect Lenina, Yekaterinburg, 620014

Researcher ID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

THE MEDIA EDUCATION

ВАЛЕНТИНА СЕРГЕЕВНА БЕРЕЖНАЯ

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

ResearcherID: AAB-7697-2019

ORCID: 0000-0002-8671-1342

e-mail: Vberezhnaya@hse.ru

ВОПРОСЫ СТАНДАРТИЗАЦИИ ФАКТЧЕКИНГА В ЖУРНАЛИСТИКЕ ДАННЫХ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация: Журналистика данных в расследованиях опирается на данные как источник и инструмент раскрытия истории. Принципы работы с данными, их поиска, верификации, анализа и дата-сторителлинга значительно отличаются от традиционных журналистских практик, но в это же время являются органичной частью журналистского материала и сложившихся стандартов и этических норм журналистики. Фактчекинг в журналистике данных при этом часто сводится к математической проверке корректности обработки данных, при этом практически не уделяется внимания множеству других факторов, влияющих на корректность и этичность текста: происхождение данных, методика и мотивация их сбора, корректность интерпретации, контекстуализация результатов анализа, корректности представления данных в визуализациях. В академическом поле изучаются эпистемологические отличия журналистики данных — создание форм собственного знания и его принятия аудиторией под воздействием практик, основанных на данных, и соучастие читателя в создании и верификации дата-материалов. В то же время фактчекинг в области журналистики данных также рассматривается только как технологический процесс сверки вычислений, а не как единая и системная верификация журналистского материала на всех его уровнях, от технического до этического. В этой статье автор попытался заполнить разрыв между академическим полем и наработанных в ньюсрумах практиках

дата-фактчекинга: были исследованы существующие методы фактчекинга в различных редакциях, рассмотрены различные подходы к оценке достоверности дата-материалов, описаны существующие лакуны в дата-фактчекинге. Отсутствие стандартов в этой области ведет как к падению качества материалов, так и к публикации ошибочных сведений или заведомой манипуляции данными с различными целями, поэтому автор предлагает собственный взгляд на фактчекинг в дата-историях как систему последовательной многоуровневой проверки.

Ключевые слова: журналистика данных, фактчекинг, воспроизводимость, интерпретация и контекстуализация данных, анализ данных, стандарты

VALENTINA S. BEREZHNYAYA

National Research University Higher School of Economics,

Researcher ID: AAB-7697-2019

ORCID: 0000-0002-8671-1342

e-mail: vberezhnaya@hse.ru

STANDARDIZED FACT CHECKING IN DATA JOURNALISM. A THEORETICAL VIEW

Abstract. Data journalism is based on data used both as a source of a story and as a proof for facts stated in journalistic investigations. Core principles of journalistic work are changing under the influence of data: working with data, acquiring datasets, verifying data, analyzing and presenting it in data stories is drastically different from traditional journalistic methods, while simultaneously continuing to be an organic part of journalistic research within the existing framework of journalism standards and ethical requirements. Fact-checking in data journalism is often limited to verifying correct math and analysis methods in data, whereas other factors defining the correctness and ethics of a journalistic product are ignored. Those include assessing the sources of data, methods and reasons of data collection, correctness of interpretation, contextual dependencies of data, correctness of visual representation of data analysis results, etc. Scientists are expanding research into the epistemological differences of data journalism from traditional journalistic practice, noting such distinct features as creating personal knowledge and its acceptance by the audience under the influence of data-driven practices and co-creation and crowd verification of data-based investigations. At

the same time, academic research also focuses on data journalism fact-checking as a mere technological process of revision and comparison of calculations, not as a holistic system of data-story verification on multiple interconnected planes from technology to ethics. In this article, the author tries to fill the existing gap between academic research and actual data fact-checking practices in newsrooms by scrutinizing and evaluating various approaches to data-story fact-checking in a number of media, and consequently defining white spaces in the data fact-checking workflows. Lack of professional standards in the area allows for lower quality of publications, as well as publishing wrongly interpreted or presented data, whether by mistake or by intent. This prompted the author's original view of fact-checking in data journalism as a system of consistent multilevel assessment.

Keywords: data journalism, fact checking, reproducibility, interpreting and contextualizing data, data analysis, standards

Одной из основ профессии журналиста является строгая и доскональная проверка фактов, сообщаемых в материале. Во многих редакциях существует практика верификации любого материала перед публикацией либо специальным подразделением или другими журналистами, не принимавшими участия в работе над конкретно этой историей, либо при помощи отдельных организаций, специализирующихся на проверке фактов. Существующие методы и этика проверки фактов (фактчекинга) сформировались за последнее столетие, на их основе выработаны профессиональные стандарты качества журналистских материалов.

Исследователи школы коммуникаций и информации Rutgers выделяют следующие стандарты качества журналистики: медиа должны предоставлять исчерпывающую и релевантную информацию в обществе и мире, информация должна быть объективной (точной, честной, достаточно полной, соответствующей реальности, проверяемой, факты должны быть отличны от мнений), а также беспристрастной (все стороны и интерпретации должны быть представлены равнозначно и непредвзято) [1].

Британская вещательная корпорация (BBC) устанавливает такие этические стандарты [2]: свобода выражения, независимость, следование общественным интересам, непредвзятость и объективность, достоверность, редакционная этичность, защита уязвимых групп населения, защита приватности. С появлением в современной технологической среде принципиально иного источника — данных — практики фактчекинга в целом не изменились и не адаптировались к новой информационной реальности.

Журналистика данных выделилась как отдельное направление журналистики в последнее десятилетие: в основе его лежит работа с данными, их обретение, обработка, анализ, представление в визуальной форме и нарратив, основанный на результатах этой работы с данными. В этом случае данные служат и инструментом для раскрытия определенных историй, и доказательством приводимых фактов, и источником журналистского расследования. Это высокотехнологическое направление журналистики требует знаний в области науки о данных, визуализации данных, часто — программирования. Журналистика данных обязана своим появлением всемирным движением за открытость информации, доступностью и открытостью данных, а также технологиям, которые позволяют хранить и обрабатывать большие объемы данных.

Инструменты и методы журналистики данных все чаще применяются в расследовательской, новостной и объяснительной журналистике как одна из составляющих сторителлинга, базовые умения анализа и визуализации данных становятся не просто востребованным, но обязательным набором навыков современного журналиста. При этом даже в крупных мировых редакциях *не разработан стандарт фактчекинга для дата-расследований*, не существует сложившихся мировых практик в этой области, более того, публичное обсуждение необходимости другого подхода к фактчекингу в части анализа, интерпретации и визуализации данных ведется лишь в очень узком кругу специалистов. Даже Международная сеть журналистов-расследователей в рекомендациях по изучению и использованию журналистики данных не упоминает фактчекинг дата-расследований как один из этапов работы журналиста [3], а многочисленные сервисы фактчекинга, в том числе автоматизированные, направлены на работу с «традиционными» ресурсами и не рассматривают расследования, основанные на данных.

Методы работы с данными в контексте фактчекинга также часто рассматриваются как составляющая вычислительного фактчекинга (computational fact checking) [4] для информации онлайн в широком ее понимании, при этом фактчекинг в журналистике данных часто сводится к корректности технологических процессов сбора и анализа данных.

С точки зрения автора, в эпоху быстрого чтения, массовой и стремительной дигитализации информации, доступности и распространен-

ности данных проверка фактов в дата-материалах становится крайне актуальной проблемой и с позиций технологического анализа данных, и со стороны корректной интерпретации и контекстуализации результатов основанного на данных исследования. Фактчекинг такого рода требует специальных навыков и часто недоступен в силу объективных (недостаток знаний, технологических навыков, технических ресурсов и т.д.) и субъективных (нежелание, недостаток времени, доверие автору, низкий уровень критического мышления и т.д.) причин, что позволяет как допускать ошибки в дата-материалах, так и намеренно манипулировать данными для достижения определенных целей. Разработка стандартов в области фактчекинга в журналистике данных и их открытая публикация, как представляется автору, помогут значительно улучшить прозрачность и качество дата-расследований. Большинство журналистских материалов, основанных на данных, публикуются в цифровой среде и остаются в открытом доступе для просмотра, проверки и верификации пользователями, и распространяются в социальных сетях и личных сообщениях. Такая «долгоиграющая» и доступная природа дата-расследований подразумевает высокую точность работы с фактурой и прозрачность методов работы с данными, а также определенный уровень экспертности в расследуемых темах.

Исследователи Дэвид Черуйот и Рауль Феррер-Конилл [5] отмечают, что даже в условиях, когда данные становятся значительным источником для медиа и других организаций, применяющих инструментарий журналистики в своей работе, в академическом поле наиболее активно рассматриваются сложившиеся практики Запада, а исследования фактчекинга в области данных в медиа практически отсутствуют. По их мнению, нежурналистские организации, например, международные НКО, занимающиеся проверкой фактов на основе данных, заставляют пересматривать и обновлять журналистский дискурс в части практик, основанных на данных. Черуйот и Феррер-Конилл полагают, что эпистемологически журналистика меняется — от оценки фактов, предоставленных другими людьми, и создания собственного знания до форм знания и производства знания, тесно связанных с принятием этого знания аудиторией. По их мнению, это изменение происходит под воздействием систем количественной оценки журналистики и практик, основанных на данных. В логике фактчекинга данные могут стать журналистским источником, который, в

рамках существующего дискурса объективности, означает качественное измерение журналистики. Исследователи говорят о ценности данных как эксплицитном источнике знаний для их последующего воспроизводства и распространения, но не останавливаются на практиках фактчекинга непосредственно в области дата-журналистики, сосредотачивая внимание на алгоритмизированных системах фактчекинга.

Марк Коддингтон [6] обращает внимание, что журналистика данных базируется на четырех столпах открытости — прозрачность, итеративность, изменяемость и соучастие, а распространенность данных меняет устоявшиеся журналистские практики. Основным эпистемологическим отличием журналистики данных от других цифровых методов в журналистике он считает практику соучастия, в которой журналисты видят в аудитории соавторов в поисках правды и морального права. Коддингтон также отмечает, что в журналистике данных отдельной ценностью стала визуализация — одна из ключевых особенностей жанра, предполагающая связанность дизайна с ценностями журналиста. Также он говорит об особенности журналистики данных, в которой данные подчинены журналистским ценностям и нарративу истории, при этом данные исследуются научными методами, а оценка интерпретации и контекстуализации часто остается за пределами знаний журналистов в экспертной среде. При этом исследователь не рефлексировал изменение редакционных практик фактчекинга в связи с появлением данных как одного из значимых источников.

Исследователи Кеннеди, Вебет и Энгебретсен [7, с. 169–182] утверждают, что визуализация данных ассоциируются с такими характеристиками как правда и объективность, что в глазах аудитории делает журналистский материал более заслуживающим доверия. Ученые настаивают, что прозрачность визуализаций должна становиться новой журналистской нормой, но практики создания такой прозрачности пока определяют как «интерпретативная гибкость». Визуализация данных кажется объективным способом представления результатов журналистских расследований, но при этом не является нейтральным взглядом на данные. Для увеличения прозрачности и точности визуализации исследователи предлагают редакциям описывать процесс создания визуализаций и давать ссылки на источники данных, а также представлять в публичном доступе датасеты, на основании которых были созданы визуализации. При этом единой прак-

тики оценки качества данных или их визуализаций авторы не представляют, равно как и не предлагают единого подхода к указанию источников.

Вышесказанное приводит автора статьи к необходимости восполнить разрыв между сложившейся в ньюсрумах практикой журналистики данных и академическим полем, в котором фактчекинг в этом жанре обсуждается редко и лишь частично, не как единая система со своими особенностями, а также не осмысливается эпистемологическая «наследственность» методов верификации и проверки информации в журналистике данных. В этой работе автор изучает существующие редакционные практики и целостность их подхода, а на основе анализа предлагает основы собственной системы фактчекинга в журналистике данных.

Агентство Reuters в Handbook of Journalism [8] вообще не упоминает данные как источник или метод расследований, несмотря на то что регулярно выпускает дата-материалы и сложные расследования, основанные на сборе, анализе и интерпретации данных. Данные как источник, требующий проверки, также целиком опущены в Verification Handbook [9] Европейского центра журналистики [10]. Многие редакции, проводящие дата-расследования, указывают в материалах источники данных и иногда описания датасетов, но не дают информации о методах исследования и фактчекинга в дата-материалах: среди них ProPublica, The New York Times, The Guardian.

Практика оценки достоверности при работе с данными в большинстве СМИ ограничена технологическими аспектами сбора, очистки, анализа данных. Например, Associated Press в открытом документе «Новостные ценности и принципы» [11] ограничивается кратким замечанием о данных: «Данные для историй и визуальных презентаций должны быть проверены на полноту и валидность. Данные должны быть оценены с точки зрения методологии сбора, размера выборки, времени сбора и доступности других данных, которые могут подтвердить или оспорить их. Объединение более одного датасета в презентации должно быть сделано внимательно и прозрачно. Избегайте сравнения процентов и процентных пунктов для малой выборки, включая сырые цифры, необходимые для общего понимания. Мы должны четко отличать корреляции от причинно-следственных связей». В широко признанном пособии по журналистике данных Data Journalism Handbook [12] Европейского центра журналистики

подробно рассматриваются инструменты работы с данными и способы их обработки, но также не затрагивается вопрос фактчекинга таких исследований, авторы не останавливаются на качестве интерпретации результатов анализа данных и помещения их в контекст.

Международная фактчекинговая сеть (IFCN — International Fact-Checking Network) [13] Пойнтеровского института разработала собственный кодекс принципов [14] для верификации информации в медиа, он включает пять принципов, каждый из которых описывается пятью или шестью требованиями. Мы выделили из этого числа только те обязательства для участников этого сообщества, которые, по мнению автора статьи, применимы, в том числе к данным:

- одинаковые стандарты фактчекинга применяются для проверки всех фактов вне зависимости от стороны, представившей их;
- выводы строятся на основании полученных свидетельств, а не свидетельства выбираются для поддержки выводов;
- возможность независимой проверки фактов читателями — участники сообщества предоставляют максимум информации и ссылки на источники, достаточные для воспроизведения результатов расследования, в случаях, если это не компрометирует личную безопасность и приватность;
- прозрачность методологии, используемой в выборке, поиске, обработке фактов и фактчекинге.

При этом данные как источник в принципе не рассматриваются в стандартах IFCN, соответственно, фактчекинг анализа и представления данных не упоминается. Часть принципов и обязательств описаны достаточно широко, чтобы можно было применить их к дата-расследованиям, при этом ключевыми в предложенной рамке становятся проверка источников, прозрачность методологии и возможность репликации действий журналиста для получения тех же результатов. Вопросы качества данных, корректности их интерпретации, соответствия данных реальности не охвачены.

Пол Брэдшоу, один из пионеров дата-журналистики и преподаватель факультетов журналистики университетов в Бирмингеме и Лондоне, полагает, что одним из ключевых факторов оценки качества дата-материала должна быть и его *этичность* [15]: точность представления данных

зависит от их корректной контекстуализации. В зависимости от контекста данные могут быть по-разному визуализированы, интерпретированы, представлены или даже вовсе не использованы и не опубликованы. Например, российские государственные данные о количестве сирот использовать в качестве основы журналистского расследования невозможно: такие данные представляют государственные структуры [16], но специфика сбора этих данных такова, что, по сути, лишает их смысла — нет единой методики учета для разных регионов, рекомендации по сбору этих данных не соблюдаются владельцами датасетов, а проверить целостность и достоверность фактически невозможно. Такие данные, хоть и считаются открытыми, дают искаженное представление о реальности, а значит, не могут использоваться в журналистском расследовании ни с точки зрения профессиональных стандартов качества журналистики, ни с точки зрения этики. Данные, например, о количестве детей-инвалидов в России [17] представлены ответственными ведомствами (Министерством труда и социальной защиты, Департаментом по делам инвалидов) отрывочно, что также значительно деформирует представление о реальном положении дел — в этом случае журналисту надо собирать и анализировать данные других ведомств: Министерства финансов, Пенсионного фонда, Министерства здравоохранения, Министерства просвещения, где представлены другие данные о детях инвалидах: начисления пенсий, особые условия образования и т.д. Сбор косвенных данных в этом случае дает более полную и соответствующую действительности картину, но требует более внимательного исследования данных, корректных корреляций межведомственных данных, а также экспертных знаний в этой области, позволяющих дать корректную оценку безликим цифрам и увидеть за ними живую человеческую историю и суть существующей социальной проблемы.

В российском издании «Новая газета» [18] процесс фактчекинга зависит от типа материала. В дата-отделе газеты общее правило состоит в том, чтобы найти как можно больше разных датасетов с данными по интересующей теме и составить наиболее полный датасет, исправить возможные неточности (убрать повторы, собрать разные части в единый набор данных), а также получить информацию от экспертов в предметной области о качестве и достоверности источников.

Издание «Важные истории» [19] практикует модель фактчекинга, предложенную OCCRP [20]: автор материала расставляет сноски с доказательствами для каждого факта; фактчекер, другой дата-журналист редакции, проверяет их. В этом случае фактчекинг происходит, по сути, дважды: сначала автором, который при расстановке ссылок может увидеть неточности и исправить их, а затем коллегой-журналистом. В процессе проверки оценивается корректность каждого факта и утверждения в тексте, если у фактчекера возникают вопросы, они решаются с автором текста; если автор и фактчекер не пришли к единому мнению, в тексте оставляют комментарий для редактора. Проверяются все источники, расчеты, даты, имена, названия, соответствие цитат записям бесед с экспертами и героями публикаций. Так как материал проверяется дата-журналистом, снижается вероятность ошибок в расчетах и методах анализа данных.

Издание «проект.» [21] подходит к верификации материалов, основанных на данных, иначе: после редактуры текст вместе с данными, расчетами и ссылками на источники поступает к фактчекеру — другому журналисту редакции, чаще всего не специализирующемуся на дата-расследованиях, который каждому предложению в тексте должен найти доказательство. Если таковое не было найдено, либо обнаружилось ошибки, фактчекер просит уточнений у автора. В этом случае фактчекер ищет доказательства самостоятельно, что позволяет снизить уровень предвзятости и обратить внимание на детали и другие источники, которые автор мог не заметить.

Дата-журналистка Винни де Джонг [22] предлагает такой чеклист для проверки корректности работы с данными:

1. Проверьте даты, орфографию и дубликаты, выпадающие значения. Помните, что статистическая значимость — еще не новость. Убедитесь, что тренды представлены в диахронии. Убедитесь, что данные соотносятся с реальностью.
2. Во время работы ведите дневник данных, где описываете последовательность действий и сами действия с данными. Вы должны быть способны воспроизвести свои вычисления.
3. Опишите методы работы — читатель должен понимать, как автор обнаружил в данных историю.
4. Ведите файл со сносками: каждый факт снабжайте номером, для

каждого номера собирайте информацию: откуда этот факт вам известен, источник, доказательство. Исправьте все ошибки, найденные в этом файле.

Предложенная методика также больше фокусируется на технической точности в сборе и обработке данных, хотя здесь уже встречается упоминание необходимости их контекстуализировать, при этом методика не рассматривает оценку качества данных и корректность их представления как этапы фактчекинга.

В отличие от многих других журналистских жанров, дата-расследования должны быть воспроизводимыми: любой человек, повторив те же действия с тем же набором данных, должен прийти к таким же выводам, к которым пришел журналист. Это, по мнению автора, *является одним из ключевых показателей качества дата-журналистской работы*. Большинство дата-журналистских расследований основываются на открытых данных, которые доступны для анализа любому пользователю сети. Кроме того, наука о данных как точная дисциплина предполагает абсолютную воспроизводимость результата. Сочетание этих факторов с основополагающий принципом достоверности журналистских материалов приводит автора к выводу, что любое расследование, сделанное в интересах общества на основании открытых источников, должны быть проверяемо и достоверно, и в этом случае достоверность анализа будет подтверждена его воспроизводимостью. Возможность проверки представленной информации также легла в основу принципов IFCN. Поэтому точное пошаговое логирование всех действий, произведенных с данными, становится необходимым условием как в работе дата-журналиста, так и в фактчекинге в редакции и волонтерами. Такой лог позволяет также отследить корректность действий и использования разных методов анализа на всех этапах сбора, очистки, анализа и других операций с данными и вычислить ошибки в них как во время самопроверки, так и во время фактчекинга. Хранение всех версий данных позволит быстро вернуться к точке, где произошла ошибка или неточность, и далее провести анализ корректно.

Надежность и репутация источника данных также должны оцениваться в процессе фактчекинга. Если источник данных вызывает сомнения, в том числе в части мотивации сбора и предоставления данных,

обязательно получить комментарий эксперта в исследуемой области: за- чем были собраны данные, на какие вопросы они могут ответить, какие ограничения и исключения могут быть в этих данных.

Методология сбора исходных данных также должна быть изучена и учтена при анализе, поскольку она влияет на методы обработки и анализа данных. Например, с 15 января 2020 года по нынешний день параметры подсчета заболевших коронавирусом COVID-19 в Китае менялись уже семь раз [23]. Это значит, что визуализация тренда, основанного на этих данных как одинаковых, будет заведомо ошибочной, хотя источник — официальное статистическое ведомство крупного государства — может считаться надежным.

С точки зрения автора этой статьи, *корректность интерпретации данных также должна оцениваться во время процедур факт-чекинга в дата-историях*, поскольку часто одни и те же данные могут быть использованы для поддержания двух противоречивых точек зрения. Например, данные о количестве женщин в правительстве могут быть истолкованы и как «число женщин во власти удвоилось», и как «женщины недостаточно представлены во властных структурах», если за год количество женщин-парламентариев изменилось от 20 до 40 при общей численности парламента в 250 человек. Контекст, в котором существуют данные, методы и цели их сбора играют важную роль в истории, и также должны быть верифицированы при фактчекинге.

Ни одна из перечисленных выше практик фактчекинга не предлагает этапа оценки качества визуализаций — от необходимости таковых до корректности и уместности их исполнения. Такая верификация позволит избежать намеренных или случайных искажений в представлении данных и, как следствие, формирования неверного представления о предмете у публики. Таким часто встречающимся примером данных, представленных некорректно и искажающих представление о реальности, можно назвать столбиковые диаграммы в новостных программах телеканала «Россия», где визуализации не предлагают точки отсчета, но отображают только различие показателей, исключив или уменьшив кодифицируемые в такой диаграмме значения. Автор не предлагает оценивать творческие решения в области визуализации, но настаивает на применении объективных метрик оценки качества визуализации. Такие предлагает, например,

А. Богачев [24]: точность представления данных, корректность выбора типа графика, корректность указания единиц исчисления и точек отсчета, корректное отображение соотношений величин, корректность написания легенды и т.д.

В результате изучения практик дата-фактчекинга в редакциях автор сформулировал несколько рекомендаций по верификации в журналистике данных, которые могут быть внедрены в редакциях как специализирующихся на дата-расследованиях, так и тех, кто иногда прибегает к инструментарию журналистики данных.

1. Хранение исходных данных с указанием их источников, дат обращения и скачивания наборов данных. Разумно также сохранять скриншоты веб-страниц, откуда скачивались файлы, поскольку не всегда владельцы данных выполняют требования по открытому и доступному хранению исходных данных и удаляют их по разным причинам, от незнания правил обращения с открытыми данными до попыток скрыть информацию.

2. В случаях, когда данные собирались редакцией (опросы, скрейпинг — сбор данных заданного типа с сайта или сайтов специальными программами и т.д.), необходимо подробно описать методологию и инструментарий сбора данных.

3. Ведение подробного журнала работы с данными. Существует несколько опций, доступных редакциям. Одна из них — в программах обработки данных, например, Excel, Google Sheets, OpenRefine и других, необходимо включать автоматическое логирование всех действий. Другой опцией может послужить открытое программное обеспечение Jupyter, веб-приложение Jupyter Notebook позволяет в одном документе логировать программный код, уравнения, визуализации, текст. Важно, что Jupyter Notebooks — одновременно человекочитаемые и машиночитаемые документы. В последнее время сочетание этих подходов все чаще используется в индустрии, например, в BuzzFeed и The New York Times.

4. Необходимо хранить все версии данных — это позволит во время фактчекинга обнаружить, на каком этапе могли произойти ошибки, а также позволит вернуться к предыдущим версиям и гарантировать целостность и сохранность данных.

5. Подробное описание методологии анализа данных. Для опреде-

ленных типов данных, предоставляемых по единому образцу, собранных по единой методике, методологии исследования должны быть стандартизированы, чтобы исключить предвзятость в отдельных случаях. Это верно, например, для регулярных исследований статистических показателей, типовых отчетов и т.д. Для всех исследований, требующих нестандартных подходов, методология должна быть детально описана.

6. Экспертная оценка корректности интерпретации результата и его контекстуализации профессионалом в исследуемой области с сохранением комментариев эксперта.

7. Коллегиальная проверка, в которой участвуют дата-журналисты, не занимавшиеся материалом, с возможностью сохранения комментариев и внесенных по результатам такой проверки правок.

8. Оценка качества визуализации: насколько корректно визуализация представляет данные, отражает ли она результат расследования, не искажает ли соотношения, отображает ли все необходимые значения, корректно указывает величины и т.д. Автор полагает, система оценки качества визуализации данных должна быть разработана отдельно и служить своего рода чек-листом для журналистов и дизайнеров при создании визуализаций, инфографики, геоинфографики.

Частично эти практики уже существуют в крупных изданиях. Некоторые медиа, например, BuzzFeed, иногда публикуют свои Jupyter Notebooks на промышленных платформах — такая открытость расследований должна показать непредвзятость и объективность издания, но в то же время избирательность публикации ноутбуков вызывает обоснованные этические вопросы. Отдельные издания, например, «Новая газета» в своих дата-расследованиях обязательно указывают методологию обработки данных («Как мы считали») и ограничения исследования — это важный репутационный элемент, который дает возможность не аффилированным с редакцией исследователям проверить выводы, полученные путем анализа данных, что соответствует рекомендациям IFCN и OCCRP. Ссылки на источники стали де факто стандартом в журналистике данных, в то время как редакций, так подробно описывающих методы работы с данными в ходе журналистского расследования, меньшинство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lacy S., Rosenstiel T. Defining and Measuring Quality Journalism // Rutgers. School of Communication and Information: сайт.
URL: <http://mpii.rutgers.edu/wp-content/uploads/sites/129/2015/04/Defining-and-Measuring-Quality-Journalism.pdf> (дата обращения: 28.05.2020).
2. BBC. Editorial Guidelines // BBC: сайт.
URL: <https://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/guidelines> (дата обращения: 28.05.2020).
3. Data Journalism // Global Investigative Journalism Network: сайт.
URL: <https://helpdesk.gijn.org/support/solutions/articles/14000036505-data-journalism> (дата обращения: 25.04.2020).
4. Computational Fact Checking: A Content Management Perspective / Cazalens S., Leblay J., Lamarre P., Manolescu I., Tannier X. // Proceedings of the VLDB Endowment. 2018. Vol. 11. Issue 12. DOI: 10.14778/3229863.3229880.
5. Cheruiyot D., Ferrer-Conill R. "Fact-Checking Africa": Epistemologies, Data, and the Expansion of Journalistic Discourse // Digital Journalism. 2018. Vol. 6. Issue 8. P. 964–975.
6. Coddington M. Clarifying Journalism's Quantitative Turn: A Typology for Evaluating Data Journalism, Computational Journalism, and Computer-Assisted Reporting // Digital Journalism. 2014. Vol. 3. Issue 3. P. 331–348.
7. Henedy H., Weber W., Engerbretsen M. Data visualization and transparency in the news // Data Visualization in Society / Ed. by M. Engerbretsen, H. Kennedy. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 169–185.
8. Reuters Handbook of Journalism: сайт.
URL: http://handbook.reuters.com/index.php?title=Main_Page (дата обращения: 08.06.2020).
9. Verification Handbook: сайт.
URL: <http://verificationhandbook.com/> (дата обращения: 10.06.2020).
10. European Journalism Centre: сайт.
URL: <https://ejc.net/> (дата обращения: 10.06.2020).
11. The Associated Press Statement of News Values And Principles // The Associated Press: сайт.
URL: <https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/downloads/ap-news-values-and-principles.pdf> (дата обращения: 08.06.2020).
12. The Data Journalism Handbook 2: Towards a Critical Data Practice: сайт.
URL: <https://datajournalism.com/read/handbook/two> (дата обращения: 08.06.2020).

13. Poynter. The International Fact-Checking Network // Poynter: сайт.
URL: <https://www.poynter.org/ifcn/> (дата обращения: 09.06.2020).
14. IFCN Code of Principles: сайт. URL: <https://ifcncodeofprinciples.poynter.org/> (дата обращения: 09.06.2020).
15. Bradshaw P. Data Journalism // Ethics for Digital Journalists: Emerging Best Practices / Ed. by L. Zion, D. Craig. N.-J, London: Routledge, 2015. P. 202–219.
16. Численность детей-сирот, детей, оставшихся без попечения родителей в стационарных учреждениях социального обслуживания // ЕМИСС. Государственная статистика: сайт.
URL: <https://fedstat.ru/indicator/41601> (дата обращения: 12.06.2020).
17. Численность впервые признанных инвалидами по категории «ребенок-инвалид» // ЕМИСС. Государственная статистика: сайт.
URL: <https://fedstat.ru/indicator/41623> (дата обращения: 12.06.2020).
18. Новая газета: сайт.
URL: <https://novayagazeta.ru/> (дата обращения: 12.06.2020).
19. Важные истории: сайт.
URL: <https://www.istories.media/> (дата обращения: 12.06.2020).
20. Organized Crime and Corruption Reporting Project: сайт.
URL: <https://www.occrp.org/en> (дата обращения: 11.06.2020).
21. Проект: сайт.
URL: <https://www.proekt.media> (дата обращения: 11.06.20).
22. De Jong W. How Not To Be Wrong // Global Investigative Journalism Network: сайт.
URL: <https://gijn.org/2017/05/25/how-not-to-be-wrong/> (дата обращения: 10.06.2020).
23. China Says It's Beating Coronavirus. But Can We Believe Its Numbers? // Time: сайт.
URL: <https://time.com/5813628/china-coronavirus-statistics-wuhan/> (дата обращения: 11.06.2020).
24. Богачёв А. А. Графики, которые убеждают всех. Москва: АСТ, 2020. 280 с.

REFERENCES

1. Lacy S., Rosenstiel T. Defining and Measuring Quality Journalism. *Rutgers. School of Communication and Information*.
URL: <http://mpii.rutgers.edu/wp-content/uploads/sites/129/2015/04/Defining-and-Measuring-Quality-Journalism.pdf> (accessed 28.05.2020).
2. BBC. Editorial Guidelines. *BBC*.

URL: <https://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/guidelines> (accessed 28.05.2020).

3. Data Journalism. *Global Investigative Journalism Network*.

URL: <https://helpdesk.gijn.org/support/solutions/articles/14000036505-data-journalism> (accessed 25.04.2020).

4. Computational Fact Checking: A Content Management Perspective. Cazalens S., Leblay J., Lamarre P., Manolescu I., Tannier X. *Proceedings of the VLDB Endowment*. 2018. 11(12). DOI: 10.14778/3229863.3229880.

5. Cheruiyot D., Ferrer-Conill R. "Fact-Checking Africa": Epistemologies, Data, and the Expansion of Journalistic Discourse. *Digital Journalism*. 2018. 6(8), pp. 964–975.

6. Coddington M. Clarifying Journalism's Quantitative Turn: A Typology for Evaluating Data Journalism, Computational Journalism, and Computer-Assisted Reporting. *Digital Journalism*. 2014. 3(3), pp. 331–348.

7. Henneidy H., Weber W., Engerbretsen M. Data visualization and transparency in the news. *Data Visualization in Society*. Ed. by M. Engerbretsen, H. Kennedy. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 169–185.

8. *Reuters Handbook of Journalism*.

URL: http://handbook.reuters.com/index.php?title=Main_Page (accessed 08.06.2020).

9. *Verification Handbook*.

URL: <http://verificationhandbook.com/> (accessed 10.06.2020).

10. *European Journalism Centre*.

URL: <https://ejc.net/> (accessed 10.06.2020).

11. The Associated Press Statement of News Values And Principles. *The Associated Press*.

URL: <https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/downloads/ap-news-values-and-principles.pdf> (accessed 08.06.2020).

12. *The Data Journalism Handbook 2: Towards a Critical Data Practice*.

URL: <https://datajournalism.com/read/handbook/two> (accessed 08.06.2020).

13. Poynter. The International Fact-Checking Network. *Poynter*.

URL: <https://www.poynter.org/ifcn/> (accessed 09.06.2020).

14. *IFCN Code of Principles*.

URL: <https://ifcncodeofprinciples.poynter.org/> (accessed 09.06.2020).

15. Bradshaw P. Data Journalism. *Ethics for Digital Journalists: Emerging Best Practices*. Ed. by L. Zion, D. Craig. N.-J. London: Routledge, 2015, pp. 202–219.

16. EMISS [Unified Interdepartmental Statistical Information System]. *Chislennost' detei-sirot, detei, ostavshikhsya bez popecheniya roditelei v stacionarnykh*

uchrezhdeniyakh sotsial'nogo obsluzhivaniya [Number of orphans and children left without parental care in residential social service institutions].

URL: <https://fedstat.ru/indicator/41601> (accessed 12.06.2020). (In Russ.)

17. EMISS [Unified Interdepartmental Statistical Information System]. *Chislennost' v pervye priznannykh invalidami po kategorii "rebenok-invalid"* [Number of persons first-time recognized as disabled in the category of "disabled child"].

URL: <https://fedstat.ru/indicator/41623> (accessed 12.06.2020). (In Russ.)

18. *Novaya gazeta* [New newspaper].

URL: <https://novyagazeta.ru/> (accessed 12.06.2020). (In Russ.)

19. *Vazhnye istorii* [Important stories].

URL: <https://www.istories.media/> (accessed 12.06.2020). (In Russ.)

20. *Organized Crime and Corruption Reporting Project*.

URL: <https://www.occrp.org/en> (accessed 11.06.2020).

21. *Proekt* [Project].

URL: <https://www.proekt.media> (accessed 11.06.20). (In Russ.)

22. De Jong W. How Not To Be Wrong. *Global Investigative Journalism Network*.

URL: <https://gijn.org/2017/05/25/how-not-to-be-wrong/> (accessed 10.06.2020).

23. China Says It's Beating Coronavirus. But Can We Believe Its Numbers? *Time*.

URL: <https://time.com/5813628/china-coronavirus-statistics-wuhan/> (accessed 11.06.2020).

24. Bogachev A. A. *Grafiki, kotorye ubezhdayut vsekh* [Charts that convince everyone]. Moscow: AST, 2020. 280 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ВАЛЕНТИНА СЕРГЕЕВНА БЕРЕЖНАЯ

доцент Департамента медиа,
Академический руководитель магистерской
образовательной программы «Журналистика данных»,
директор Многофункционального инновационного
телевизионного технологического центра,
факультет Коммуникаций, медиа и дизайна,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
109028, Москва, Хитровский переулок, д. 2/8, стр.5.

Researcher ID: AAB-7697-2019

ORCID: 0000-0002-8671-1342

e-mail: vberezhnaya@hse.ru

ABOUT THE AUTHOR

VALENTINA S. BEREZHNYAYA

Associate Professor at the School of Media,
Academic Supervisor of Data Journalism
Master's Educational Program,
Director of the Multifunction Innovative Television Technological Center,
Faculty of Communication, Media, and Design,
National Research University Higher School of Economics,
korpus 5 (P), 2–8, Khitrovsky pereulok, Moscow, 109028

Researcher ID: AAB-7697-2019

ORCID: 0000-0002-8671-1342

e-mail: vberezhnaya@hse.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 16.2, 2020. Научный журнал

Главный редактор — Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон
Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 30.06.2020
Усл. печ. л. 13.2. 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

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION No. 16.2, 2020. Journal

Editor-in-Chief — E.V. Dukov

Scientific Editor, Editor — G.R. Konson
Executive Secretary, Editor — O.B. Khvoina
Editor — E.S. Yerkina

Desktop Publishing — T.M. Lukova

Signed to print on 30.06.2020
Cond. printed sheets 13.2. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 7876511
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
123007, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia