



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



# НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 17 (3)

## The Art and Science of Television



academia.edu



# **Институт кино и телевидения (ГИТР)**

## **Наука телевидения 17 (3), 2021**

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-2021-17.3

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — 123007, Россия, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

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 им. 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.

### **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.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телерадиовещания и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2021

**The Art and Science of Television 17 (3), 2021**  
Journal

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

DOI: 10.30628/1994-2021-17.3

Founder & publisher—GITR Film and Television School

Address—Khoroshevskoe sh., 32A, 123007, Moscow, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is devoted to the actual issues of history, theory and practice of digital media art. It publishes results of scientific researches in the following disciplines: Cinema, TV and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles are based on academic works of leading researchers of the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School and other Russian and foreign universities. The journal is addressed to researchers of screen arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio, & new media. Published since 2004.

The journal has been published since 2004.

**Our mission is**

- to study the art of television in the context of related arts and sciences;
- to analyze the changes taking place in society and television;
- to predict the development of media industry and scientific knowledge in the field of screen arts and screen culture.

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation. Registration certificate ПИ № ФС 77-7597

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

### **Председатель редакционно-экспертного совета**

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

### **Главный редактор**

- Евгений Викторович Дуков — д-р филос. наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

### **Члены редакционной коллегии**

- Григорий Рафаэлевич Консон — научный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, старший методист, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия
- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, 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-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

### **Редактор и переводчик**

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

### **Члены редакционно-экспертного совета**

- Елена Яковлевна Бурлина — д-р филос. наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия
- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Маргарита Николаевна Ермишева — канд. искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Анатольевна Есина — канд. пед. наук, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Наталья Новак — PhD, и.о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосокорский — канд. филол. наук, помощник ректора Новгородского государственного университета (НовГУ) им. Ярослава Мудрого, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» Института мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького Российской академии наук (РАН), Великий Новгород, Москва, Россия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «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 — канд. филол. наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

**Chairman of the Editorial Council Board**

- Yuri M. Litovchin—Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector, the GITR Film and Television School, member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

**Editor-in-Chief**

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

**Editorial Board**

- Grigoriy R. Konson—Scientific Editor, Editor, D.Sc. (Art History), D.Sc. (Cultural Studies), Professor, Senior Guidance Counselor, MIPT University, Moscow, Russia
- Olga B. Khvoina—Executive Secretary, Editor, Cand.Sci. (Art History), Professor, Rector's Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Waker—PhD (Art History), Professor, the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Tatiana M. Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena S. Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

**Editor and Translator**

- Anna P. Evstropova—translator, Samara, Russia

**Editorial Council Board**

- Yelena Y. Burlina—D.Sc. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton A. Denikin—Cand.Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Margarita N. Yermisheva—Cand.Sci. (Art History), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Yelena A. Yesina—Cand.Sci. (Pedagogic), Associate Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Artem N. Zorin—D.Sc. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia
- Ludmila B. Kluyeva—D.Sc. (Art History), Associate Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia

- Olga A. Lavrenova—D.Sc. (Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Ovcharenko—D.Sc. (Philology), Associate Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—Cand.Sci. (Philology), Assistant to the Rector of the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, First Deputy Editor-in-chief, *Dostoievsky and World Culture*. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Andrei M. 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 V. Salnikova—D.Sc. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroeva—Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GTR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—D.Sc. (Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr.Phil.Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Andrei M. Shemyakin—Cand.Sci. (Philology), Senior Lecturer, the Lomonosov Moscow State University, Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

## ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

- Александр Вячеславович Шариков**  
Ночное телесмотрение в России:  
опыт эмпирических исследований.....11

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

- Ирина Николаевна Захарченко**  
**Ольга Михайловна Щедрина**  
Светокинетическое искусство Фрэнка Малины  
в дискурсивном пространстве экранной культуры.....52

## СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

- Владислав Викторович Непийпов**  
Гиперреализм в цифровом кинематографе  
(на примере сериала-антологии «Любовь, смерть и роботы»).....73

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

- Александра Владимировна Тарасова**  
Антигерой в пространстве южнокорейского сериала:  
нормально ли быть ненормальным?.....96

- Павел Семенович Лунгин**  
**Елизавета Сергеевна Трусевич**  
**Петр Алексеевич Клемешев**  
«Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»:  
Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз».....118

## ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

- Олеся Александровна Платонова**  
Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции:  
к вопросу о предпосылках.....150

## МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

- Александр Николаевич Веракса**  
**Дмитрий Сергеевич Корниенко**  
**Елена Алексеевна Чичинина**  
**Дарья Алексеевна Бухаленкова**  
**Аполлинария Вадимовна Чурсина**  
Связь времени использования дошкольниками цифровых  
устройств с полом, возрастом и социально-экономическими  
характеристиками семьи.....179

## ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

- Ольга Александровна Лавренова**  
Визуальные образы пространства.  
Обзор VII международной конференции «География искусства».....211



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

**Alexander V. Sharikov**

Nighttime TV Viewing in Russia: An Empirical Research.....11

**THE PHENOMENA OF "TIME" AND "SPACE"  
IN VISUAL ARTS AND SCREENCULTURE**

**Irina N. Zakharchenko**

**Olga M. Shchedrin**

Lumino Kinetic Art by Frank Malina  
in the Discourse Space of Screen Culture.....52

**STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS**

**Vladyslav V. Nepiykov**

Hyperrealism in Digital Cinema  
(Based on the Analysis of *Love, Death & Robots* Anthology Series).....73

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

**Aleksandra V. Tarasova**

An Antihero in the Space of a South Korean Drama:  
Is it Okay To Not Be Okay?.....96

**Pavel S. Lungin**

**Elizaveta S. Trusevich**

**Pyotr A. Klemeshev**

"When the Horn Thawed, the Tune Poured out":  
Pavel Lungin on the Making of *Taxi Blues*.....118

**THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA**

**Olesia A. Platonova**

Electroacoustic Experiments in French Film Music:  
on the Issue of Prerequisites.....150

**MEDIA EDUCATION**

**Aleksander N. Veraksa**

**Dmitriy S. Kornienko**

**Elena A. Chichinina**

**Daria A. Bukhalenkova**

**Apollinaria V. Chursina**

Correlations between Preschoolers'  
Screen Time with Gender, Age and Socio-Economic  
Background of the Families.....179

**CONFERENCE REVIEWS**

**Olga A. Lavrenova**

Visual Images of Space. Review of *the Geography of Art*  
VII International Conference.....211

ЭКРАННЫЕ  
ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРА:  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ  
ПОДХОДЫ

VISUAL ARTS  
AND SCREEN CULTURE:  
METHODOLOGICAL  
APPROACHES

## **Александр Вячеславович Шариков**

кандидат педагогических наук,  
профессор департамента медиа,  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
109028, Россия, Москва, Хитровский пер., д. 2/8, корп. 5  
ResearcherID: L-1487-2015  
ORCID: 0000-0001-6035-5960  
e-mail: asharikov@hse.ru

### *Для цитирования*

Шариков А.В. Ночное телесмотрение в России: опыт эмпирических исследований // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 11–50. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-11-50>.

## **Ночное телесмотрение в России: опыт эмпирических исследований**

**Аннотация.** В статье впервые в научной литературе рассматриваются тенденции ночного телесмотрения в России. Констатируется, что ночные телепросмотры — сравнительно новое явление для нашей страны, поскольку лишь в XXI веке в России телеканалы стали вещать круглосуточно — вещание крупнейших каналов превысило 23 часа в сутки только в 2011 году. Показана корреляция между средним временем телесмотрения и продолжительностью темного времени суток, что приводит к сезонным колебаниям общей величины телеаудитории. Следствием этой связи является зависимость телесмотрения от географии проживания телезрителей, т.к. на разных широтах сезонные вариации темного времени суток различны — связь усиливается от южных к северным регионам. Анализ динамики средней величины общей аудитории в течение суток позволил обнаружить, что в полночь в России наблюдается довольно много телезрителей: в 2018–2020 годах по будням эта величина составляла около 15%, по выходным — около 16%. Ночной минимум аудитории приходится на 4:30 и составляет около 3%. Демографическая структура ночной аудитории в целом близка к среднесуточной. Типичный телезритель — это жен-

щина со средним образованием в возрасте от 50 до 69 лет. В ночные часы в структуре общей аудитории немного увеличивается процент мужчин, лиц среднего возраста и уменьшается процент женщин, детей и пожилых людей от 70 лет и старше. В 2020 году в ночные часы российские телезрители чаще всего смотрели телеканал «Россия 1», «Пятый канал» и «НТВ». На годовом отрезке наибольшая аудитория в ночные часы собирается в Новогоднюю ночь. Ее максимум приходится на момент наступления Нового года. Однако даже в эти минуты общая величина телеаудитории в России в последние годы составляет менее 50%.

**Ключевые слова:** телевидение, телевизионная аудитория, ночное теле-смотрение, продолжительность темного времени суток, географическая широта

**Благодарности:** автор необычайно признателен коллегам из компании «Медиаскоп» и лично ее руководителю Р.Р. Тагиеву за возможность использовать полученные ими данные.

UDC 654.1 + 791.4 + 316.7

Received 18.11.2020, revised 08.09.2021, accepted 29.09.2021

**Alexander V. Sharikov**

Cand. Sci. (Pedagogy), Professor at the School of Media,  
HSE University,

Khitrovskiy pereulok, 2/8, build. 5, 109028, Moscow, Russia

ResearcherID: L-1487-2015

ORCID: 0000-0001-6035-5960

e-mail: asharikov@hse.ru

*For citation*

Sharikov A.V. Nighttime TV Viewing in Russia: An Empirical Research. *The Art and Science of Television*. 2021. 17(3), pp. 11–50. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-173-11-50>

## Nighttime TV Viewing in Russia: An Empirical Research

**Abstract.** For the first time in the scientific literature, the article examines the trends of nighttime television viewing in Russia. This phenomenon is relatively new for Russia: Russian TV channels began round-the-clock broadcasting only

in the 21st century; it is not until 2011 that the largest channels passed the mark of broadcasting 23 hours a day. A correlation is shown between the average time of TV viewing and the nighttime duration, which leads to seasonal fluctuations in the total television audience. A consequence of this relationship is the dependence of TV viewing on the viewers' residence geography, since the seasonal variations of the dark time of the day vary at different latitudes. Analysis of the average audience dynamics during the day showed that at midnight there are quite a lot of TV viewers: in 2018–2020, this figure was about 15% on weekdays and about 16% on weekends. The nighttime audience minimum of approximately 3% falls at 4:30 a.m. The demographic structure of the night audience is generally close to the daily average. A typical TV viewer is a woman aged 50 to 69 with a secondary education. At night, the percentage of men and middle-aged people in the structure of the total audience increases slightly, while the percentage of women, children and the elderly aged 70 and older decreases. In 2020, at night, Russian TV viewers watched channels Russia 1, Channel 5 and NTV most often. On the annual segment, the largest nighttime audience gathers on New Year's Eve. Its maximum falls on the midnight of New Year's Eve. However, even in these minutes, the total TV audience in Russia in recent years has been less than 50%.

**Keywords:** television, television audience, nighttime TV viewing, nighttime duration, geographic latitude

**Acknowledgements:** the author would like to thank his colleagues at Mediascope and personally its director R.R. Tagiev for the opportunity to use their data.

## ВВЕДЕНИЕ

Телесмотрению, его закономерностям, поведению телевизионной аудитории посвящено немало работ, самые ранние из которых появились уже в 1950-е гг. [1, 2], а в СССР — в 1960-е [3, 4, 5, 6]. Интерес к исследованиям телевизионной аудитории в нашей стране существенно возрос в 1990-е, что было обусловлено созданием нормативной базы, разрешающей размещать коммерческую рекламу, которая создала предпосылки для быстрого роста числа телеканалов. Возникла насущная потребность в изучении телеаудитории для обеспечения разнообразных производственных целей, в первую очередь, редакционных [7, 8] и рекламных [9, 10, 11]. Кроме того, появился ряд работ, которые рассматривают телевизионную аудиторию в более широком контексте, как категорию, связанную с

социально-культурными процессами [12, 13, 14, 15]. Среди работ российских авторов о телевизионной аудитории последних трех-четырех лет, число которых составляет около 30, выделим статьи А.С. Мухиной [16], Е.Е. Нашикян [17], И.А. Полуэхтовой [18], А.В. Шарикова [19], А.М. Шестериной [20] и К.О. Юсуповой [21]. Однако, несмотря на значительное количество публикаций за многие десятилетия, в России до сих пор не было ни одной, где ночное телесмотрение рассматривалось бы специально.

Причина в том, что ночное телесмотрение в России — явление относительно новое. Не все знают и не все помнят, что в советское время телевидение вещало далеко не круглые сутки — даже в дневные часы каналы работали с перерывами, а ночью вещание не велось вообще, если не считать редкие праздничные трансляции. Такое положение вещей продолжалось вплоть до конца 1990-х гг., когда мало-помалу телеканалы стали осваивать ночной эфир. Чтобы не быть голословными, приведем данные регистрации эфирных материалов шести ведущих российских телеканалов за период с 1999 года по 2012 год, которую осуществлял исследовательский центр «TNS Russia» (в 2016-м году изменивший название на «Медиаскоп»). Эти данные представлены в таблице 1.

Из таблицы отчетливо видно, что еще в 1999–2000 гг. в ночные часы каналы почти не работали — среднесуточное время вещания составляло от 15 час. 34 мин. (телеканал ТНТ в 1999 г.) до 19 час. 16 мин. (телеканал «Россия» в 2000 г.). Простой расчет позволяет понять, что на основных каналах ежедневно наблюдалась остановка вещания в среднем от 4 час. 44 мин. до 8 час. 26 мин. в сутки. И она, разумеется, приходилась на ночные часы. Ситуация начала меняться после 2000-го года, когда каналы стали активнее осваивать ночной эфир, и лишь в 2011-м году у всей шестерки ведущих телеканалов России среднее время вещания превысило 23 часа в сутки<sup>1</sup>.

Для того, чтобы охарактеризовать ночное телесмотрение, мы будем оперировать данными отраслевых измерений телевизионной аудитории. В России сложилась система непрерывных автоматизированных измерений телесмотрения с помощью т.н. пиплметров, фиксирующих факт обращения зрителей к тому или иному телеканалу в заданный момент времени. Официальный оператор — упомянутая выше компания «Медиаскоп». Измерения ведутся ежедневно, поминутно и круглосуточно на

---

<sup>1</sup> Заметим, что достичь среднего объема вещания, равного 24-м часам, невозможно, поскольку время от времени каналам необходимо приостанавливать вещание для профилактических работ по эксплуатации систем распространения телевизионного сигнала. — А.Ш.

достаточно большой репрезентативной выборке. До 2020 года выборка репрезентировала население российских городов численностью от 100 тыс. чел. и более в возрасте от 4 лет и старше. С 2020 года выборка была существенно расширена и на момент написания статьи репрезентирует население России, включая сельских жителей, в возрасте от 4 лет и старше. В выборку включено 7650 домохозяйств, в которых проживает свыше 19 тысяч человек [22]. Отслеживается аудитория по каждому эфирному событию 29-ти телеканалов.

**Таблица 1**  
**Table 1**

**Среднесуточное время  
вещания шести ведущих российских телеканалов  
в 1999–2012 гг. по годам /**  
**Average daily broadcasting time  
of the six leading Russian TV channels in 1999–2012 by year**

	Первый канал / Channel One	Россия / Russia	НТВ / NTV	СТС / STS	Рен ТВ / REN TV	ТНТ / TNT
1999	18:43	18:02	17:54	16:48	15:42	15:34
2000	18:46	19:16	18:20	16:56	17:21	18:18
2001	19:23	20:00	18:29	17:43	18:04	18:21
2002	20:11	20:08	19:24	19:45	18:56	20:40
2003	21:09	22:50	20:33	19:26	19:49	21:14
2004	23:05	23:49	21:07	20:29	20:40	20:58
2005	23:06	23:50	23:52	21:10	20:59	22:17
2006	23:08	23:47	23:51	21:48	21:33	22:19
2007	23:13	23:43	23:53	22:17	23:08	22:44
2008	23:46	23:38	23:51	22:15	23:35	22:47
2009	23:49	23:38	23:53	22:21	23:33	23:14
2010	23:50	23:40	23:52	22:39	23:46	23:11
2011	23:39	23:41	23:53	23:05	23:51	23:09
2012	23:43	23:41	23:54	23:16	23:55	23:07

**Источник:** TNS Russia

**Source:** TNS Russia

Определим теперь, что в настоящей статье понимается под словом «ночь». Мы рассмотрим две концепции ночи, одна из которых связывает-

ся с понятиями темного и светлого времени суток, а вторая привязывается к конкретному времени суток.

## НОЧЬ КАК ТЕМНОЕ ВРЕМЯ СУТОК

В таком понимании ночь предстает как отсутствие света, и интересно проследить, каким образом вариации темного и светлого времени суток связаны с телесмотрением. Но сначала позволим себе небольшое лирико-метафорическое отступление.

Существуют по меньшей мере три широко известных метафорических представления о телевидении, сложившиеся за время его существования. Первое: телевидение как окно в мир. Это, пожалуй, самая старая метафора, связанная с телевидением [23, 24, 25]. Через такое окно человек наблюдает за происходящим в мире в самых отдаленных его уголках, и человечество, выражаясь словами М. Маклюэна и К. Фиоре, превращается в «глобальную деревню» [26], где все знают все про всех и живо обсуждают мировые новости.

Исторически вторая метафора — телевидение как зеркало. Она появилась и активно обыгрывалась где-то в 1970-е–1980-е гг. [27, 28, 29]. Метафора символизировала идею о том, что телевидение отражает жизнь. Все, что показывают, светлые и праведные ли, темные и греховные ли стороны человеческого бытия, все это отражение самого человека, человеческого сообщества. Телевидение «становится зеркалом культуры повседневности» [30; с. 66]. Метафоры «окно в мир» и «зеркало» в своих работах нередко используют историки телевидения [31, 32].

Третья метафора — телевидение как замочная скважина. В отечественной культуре эта метафора укоренилась уже в постсоветский период, когда телеэкран заполнили сцены эротики и насилия. Многим людям свойственно подглядывать в щелочку за другими — соседями, своими близкими и не очень. Посмотреть, а чем это они там занимаются? Ссорятся, дерутся, предаются любовным утехам? Телевидение давно уже смещается в эту греховно-запретную сферу, вызывая многочисленные нарекания в свой адрес. «Великая иллюзия, кинематограф, и тем более последующее за ним телевидение — это, по сути, Великая Замочная Скважина, через которую зритель подглядывает за умело срежис-



сированной Большой стиркой чужого белья», — так выразил эту мысль А.Н. Малахов в книге «О чем говорят. По ту сторону экрана» [33, с. 14].

Добавим к этой классической тройке еще одну, четвертую метафору — телевидение как домашний очаг. Эта метафора в отечественной традиции часто использует другую формулировку — «голубой огонек». Разглядеть «голубой огонек» можно лишь тогда, когда начинается смеркаться, и очаг становится отчетливо виден. Свет огонька в очаге завораживает, создает уют и заставляет забыть о бытовых неприятностях. Именно эта метафора наиболее созвучна архетипам сознания, где сливаются воедино физиологические и психологические основания. И становится понятным, что телевидение чаще ассоциируется с ночным состоянием сознания человека. Вокруг ночь, сумрак, а мы у телевизора-камелька, нам светло, тепло и уютно. А если еще и показывают что-либо путное-интересное, то и совсем хорошо. И это ощущение глубоко и не всегда осознаваемо.

Вернемся теперь из царства метафор в мир логики, цифр, фактов и преобразуем четвертую метафору в гипотезу. Если телесмотрение ассоциируется с темным временем суток, то должна быть корреляция между временем телесмотрения и продолжительностью темного времени суток, принимая во внимание тот факт, что последняя представляет собой переменную величину — она меняется ото дня ко дню, причем по-разному в разных городах в зависимости от их географической широты. Соответственно, должна быть достаточно сильная связь между продолжительностью темного времени суток и среднесуточной величиной аудитории, поскольку в конечном счете среднесуточная величина аудитории напрямую связана со средним временем телесмотрения [15].

Первые статистические наблюдения, на основе которых возникла данная гипотеза, восходят еще к 1980-м, когда в Великобритании начались непрерывные автоматизированные измерения с помощью пиплметров, и в какой-то момент исследователи попытались понять, почему величина аудитории телевидения уменьшается весной и летом. Первоначально связывали это снижение с погодными факторами, прежде всего, с температурой воздуха [34]. Однако на длительных отрезках времени температура воздуха в северных широтах коррелирует с продолжительностью светлого времени суток, поскольку к лету день становится длиннее. Температурные вариации — следствие изменения продолжительности светлого времени суток: чем дольше длится день, тем сильнее Солнце успевает прогреть Землю.

Исходя из приведенных фактов, в рамках настоящего исследования были сформулированы **две рабочих гипотезы**.

1. *Существует достаточно выраженная прямая связь между продолжительностью темного времени суток и среднесуточной величиной аудитории.*

2. *Эта связь будет различаться для разных городов, поскольку колебания продолжительности темного времени суток зависят от их географической широты.*

Для проверки этих гипотез был проведен корреляционный анализ. С одной стороны, из базы данных «TV Index. Города»<sup>2</sup> были выгружены данные по 27 российским городам с 1 января 2007 года по 14 марта 2021 года. Для того, чтобы избежать искажений, связанных с недельной цикличностью, проявляющейся в виде разницы в величине телеаудитории по будням и выходным, за единицу анализа в каждом городе были взяты среднесуточные значения процентного объема общей аудитории (сумма по всем принимаемым каналам в каждом городе) на недельных интервалах. В течение указанного периода для каждого города таких значений оказалось 741.

С другой стороны, для каждого города для каждой из 741-ой недели были рассчитаны средние значения продолжительности темного времени суток на основе известных астрономических формул и таблиц.<sup>3</sup> Далее для каждого города рассчитывался коэффициент корреляции Пирсона **R** на матрице размером **{741 x 2}** между среднесуточными значениями процентного объема общей телеаудитории и среднесуточной продолжительностью темного времени суток. За процедурой расчета коэффициента Пирсона следовала проверка гипотез о статистической значимости рассчитанных коэффициентов корреляции. Оказалось, что для серии из 741-го наблюдения минимальная статистически значимая величина коэффициента Пирсона составляет **0,137** для  **$\alpha$  менее 0,0001 (что соответствует вероятности свыше 99,99%)**.

<sup>2</sup> База данных «TV Index. Города», продукт компании «Медиаскоп», содержит информацию о телесмотрении населения в возрасте от 4 лет и старше в 27 крупных городах Российской Федерации с 2007 года. Метод сбора информации — пиплметрическая панель — автоматизированные непрерывные измерения поведения телевизионной аудитории с поминутным шагом на выборках, репрезентирующих каждый город. — А.Ш.

<sup>3</sup> Как известно из стандартного курса астрономии, продолжительность темного времени суток в часах вычисляется по формуле:  $T = 24 \cdot (1 - \arccos(-\operatorname{tg} \varphi \cdot \operatorname{tg} \delta)) / \pi$ , где  $\varphi$  — географическая широта, выраженная в радианах,  $\delta$  — склонение Солнца в заданный день, выраженное в радианах. Величина  $\delta$  берется из соответствующих астрономических таблиц. — А.Ш.

Результаты корреляционного анализа представлены в таблице 2. В ней содержится список из 27 российских городов, в которых проводится лонгитюдное непрерывное репрезентативное измерение телеаудитории, — все они указаны в первой колонке. Вторая колонка содержит географическую широту, на которой расположен каждый город. Обратите внимание на пределы этой величины. Самый северный город в этом списке — Санкт-Петербург, географическая широта которого составляет **59°52′**. Несколько ниже по широте расположены Пермь (**58°00′**) и Ярославль (**57°41′**). Самый южный — Владивосток (**43°12′**). На близких к нему широтах расположены также Ставрополь (**45°04′**) и Краснодар (**45°05′**).

В третьей колонке для каждого города находим коэффициенты корреляции Пирсона между, с одной стороны, средними за неделю процентными объемами общей телеаудитории и, с другой стороны, средней за неделю продолжительностью темного времени суток в каждом городе для каждой недели. Величина коэффициентов Пирсона варьируется от **0,486** в Ставрополе до **0,783** в Санкт-Петербурге. Заметим также, что в двух городах, широта которых близка к Санкт-Петербургу, коэффициенты Пирсона принимают значения **0,661** (Пермь) и **0,631** (Ярославль). Напротив, в городах, расположенных ближе к южным широтам, наблюдаются более низкие значения коэффициентов Пирсона: **0,486** (Ставрополь) и **0,508** (Краснодар).

Таблица 2  
Table 2

Результаты корреляционного анализа  
между среднесуточным процентным объемом общей телеаудитории  
и средней за неделю продолжительностью темного времени суток  
в 27 российских городах с 1 января 2007 года по 14 марта 2021 года

*Correlation between the average daily percentage  
of the total TV audience and the weekly average nighttime duration  
in 27 Russian cities from January 1, 2007 to March 14, 2021*

Города City	Географическая широта Geographic latitude	Коэффициент Пирсона R Pearson correlation (R)
Барнаул Barnaul	+53°21'	0,725
Владивосток Vladivostok	+43°12'	0,491

Волгоград <i>Volgograd</i>	+48°48'	0,679
Воронеж <i>Voronezh</i>	+51°41'	0,607
Екатеринбург <i>Ekaterinburg</i>	+56°50'	0,629
Иркутск <i>Irkutsk</i>	+52°21'	0,641
Казань <i>Kazan</i>	+55°52'	0,695
Кемерово <i>Kemerovo</i>	+55°27'	0,617
Краснодар <i>Krasnodar</i>	+45°05'	0,508
Красноярск <i>Krasnoyarsk</i>	+56°04'	0,626
Москва <i>Moscow</i>	+55°44'	0,683
Нижний Новгород <i>Nizhny Novgorod</i>	+56°20'	0,691
Новосибирск <i>Novosibirsk</i>	+54°57'	0,624
Омск <i>Omsk</i>	+54°58'	0,687
Пермь <i>Permian</i>	+58°00'	0,661
Ростов-на-Дону <i>Rostov-on-Don</i>	+47°16'	0,599
Самара <i>Samara</i>	+53°14'	0,646
Санкт-Петербург <i>St. Petersburg</i>	+59°52'	0,783
Саратов <i>Saratov</i>	+51°33'	0,708
Ставрополь <i>Stavropol</i>	+45°04'	0,486
Тверь <i>Tver</i>	+56°48'	0,737

Томск <i>Tomsk</i>	+56°30'	0,562
Тюмень <i>Tyumen</i>	+57°10'	0,624
Уфа <i>Ufa</i>	+54°45'	0,695
Хабаровск <i>Khabarovsk</i>	+48°33'	0,598
Челябинск <i>Chelyabinsk</i>	+55°05'	0,502
Ярославль <i>Yaroslavl</i>	+57°41'	0,631

Значения коэффициента корреляции Пирсона для всех городов статистически значимы с вероятностью выше 99,99%

*The values of the Pearson correlation coefficient for all cities are significant with a probability higher than 99,99%*

В традициях математической статистики принято придерживаться следующей интерпретации значений коэффициентов корреляции Пирсона. Данная величина лежит в интервале от **-1** до **+1**. Отрицательные значения трактуются как обратная связь, положительные — как прямая. Из таблицы 2 видно, что все значения коэффициента Пирсона положительные. Следовательно, мы фиксируем прямую связь во всех рассматриваемых городах между среднесуточным процентным объемом телеаудитории и средней за неделю продолжительностью темного времени суток. Другими словами, чем больше длится темное время суток в некотором городе, тем большая по объему телеаудитория собирается в этом городе.

Для статистически значимых величин коэффициента Пирсона (а в нашем случае все полученные величины **R** — статистически значимые) принято считать корреляцию сильной, если величина **R** превышает **0,7**. В таблице 2 таких величин четыре — в Барнауле (**0,725**), Санкт-Петербурге (**0,783**), Саратове (**0,708**) и Твери (**0,737**). Если величина **R** лежит в интервале от **0,4** до **0,7**, то корреляция трактуется как средняя по интенсивности. Из таблицы 2 видно, что все остальные значения **R**, кроме четырех перечисленных, лежат в данном интервале. Наконец, если величина **R** оказывается ниже **0,4**, то корреляция характеризуется как слабая. В нашем случае таких величин нет.

Итак, **две рабочие гипотезы подтвердились**. Используя корреляционный анализ, мы установили на достаточно большом числе наблюдений, что:

- *в городах России в 2007–2021 гг. имеет место статистически значимая, средняя либо сильная по величине прямая связь между продолжительностью темного времени суток и среднесуточной величиной телеаудитории;*

- *эта связь различается для разных городов, поскольку колебания продолжительности темного времени суток зависят от географической широты — данная связь менее выражена для городов, расположенных в южной части России, и выражена сильнее для городов, расположенных в северных широтах.*

Второй вывод и данные таблицы 2 привели к еще одной, уточняющей рабочей гипотезе:

- *существует статистически значимая положительная связь между, с одной стороны, географической широтой города и, с другой стороны, коэффициентом Пирсона между процентным объемом общей телеаудитории и продолжительностью темного времени суток этого города.*

Для верификации данного утверждения вновь использовался корреляционный анализ. Вычисление коэффициента Пирсона привело к значению 0,607, что интерпретируется как статистически значимая с вероятностью 99,96%, средняя по интенсивности положительная связь. Другими словами, с повышением географической широты корреляция между объемом телесмотрения и длительностью темного времени суток усиливается.

Рисунок 1, на котором изображена диаграмма рассеяния, иллюстрирует полученную дополнительную связь. Изображенные на ней точки означают города, помещенные в систему координат, где по оси абсцисс отложена географическая широта соответствующего города, а по оси ординат — коэффициент Пирсона между средним объемом телеаудитории и средней продолжительностью темного времени суток в данном городе.

Построенный тренд на рисунке 1 (отмечен пунктирной линией) отчетливо демонстрирует результат корреляционного анализа: чем выше географическая широта, тем сильнее связаны между собой средний объем телеаудитории и средняя продолжительность темного времени суток.

Для более наглядного представления описанных связей рассмотрим рисунки 2–3 (см. стр. 25–26). На них представлена динамика ус-

редненных по неделям двух величин — процентного объема общей телеаудитории (сплошная линия) и длительности темного времени суток (пунктирная линия) в Санкт-Петербурге и Владивостоке в 2007–2021 гг.

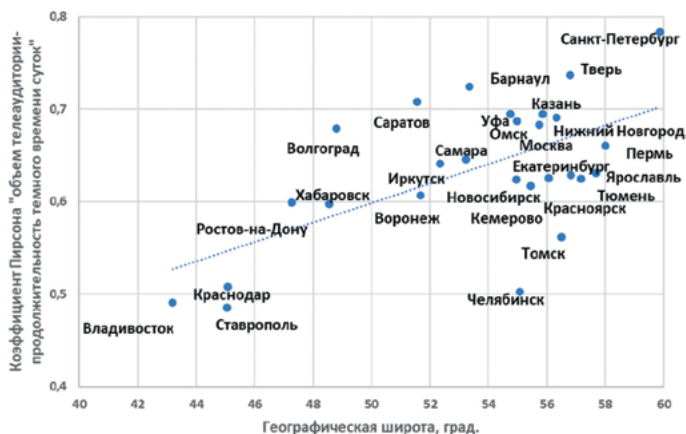


Рис. 1. Расположение российских городов в условном пространстве «Географическая широта — Коэффициент Пирсона между средним объемом телеаудитории и средней продолжительностью темного времени суток». Пунктирная линия отмечает тренд, указывающий на среднюю по силе положительную связь между географической широтой города и силой зависимости средней величины телеаудитории от продолжительности темного времени суток. Чем выше широта, тем сильнее связь средней величины аудитории с длительностью темного времени суток

Fig. 1. Location of Russian cities in the conditional space "Geographic latitude—Pearson correlation between the average TV audience and the average nighttime duration". The dashed line marks the trend indicating a moderately strong positive relationship between the latitude of a city and the dependency of the average TV audience versus nighttime duration. The higher the latitude, the stronger the correlation between the average audience and the duration of nighttime

Рассмотрим рисунок 2. Сплошная линия на нем изображает динамику усредненных за неделю значений объема общей телеаудитории в Санкт-Петербурге с 1 января 2007 года по 14 марта 2021 года. Видны характерные всплески этой переменной, которые традиционно приходятся на неделю, в пределах которой отмечается Новый год. Исключение одно — неделя с 30 марта по 5 апреля 2020 года, когда пик общего объема телеаудитории в Санкт-Петербурге оказался выше новогоднего в том же году. Причина такого всплеска — введение режима самоизоляции в городе во время эпидемии COVID-19, что привело к беспреце-

дентному росту телесмотрения. Минимумы этой кривой не привязаны к конкретным датам, но они всегда наблюдаются в летние месяцы, когда россияне уходят в отпуск.

Пунктирная линия на рисунке 2 изображает динамику темного времени суток в Санкт-Петербурге, которую отличает жесткая периодичность с ежегодным максимумом, приходящимся на день зимнего солнцестояния 22 декабря и минимумом, который ежегодно наблюдается в день летнего солнцестояния 22 июня.

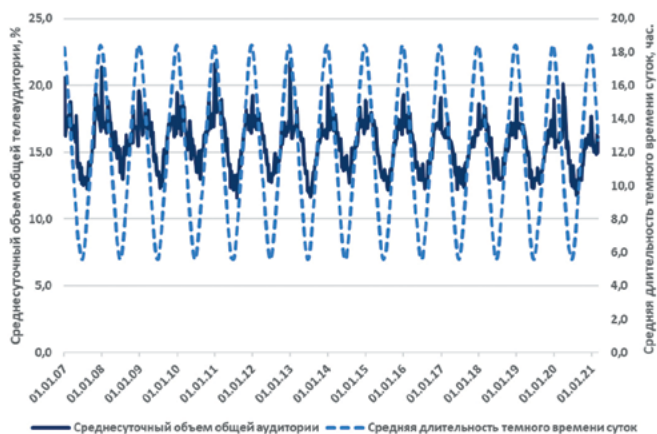


Рис. 2. Динамика усредненных по неделям процентного объема общей телеаудитории (сплошная линия) и длительности темного времени суток (пунктирная линия) в Санкт-Петербурге в 2007–2021 гг.

*Fig. 2. Dynamics of the weekly averaged percentage of the total TV audience (solid line) and the nighttime duration (dashed line) in St. Petersburg in 2007–2021*

Характер изменения средненедельного объема общей телеаудитории во Владивостоке во многом схож с тем, что мы наблюдали в случае Санкт-Петербурга. Пик аудитории каждый год приходится на неделю, включающую в себя новогодний праздник. Минимумы приходятся на летний период без жесткой привязки к какой-либо дате за исключением «ковидного» времени, где минимум наблюдался на неделе с 16 по 22 ноября 2020 года. В целом владивостокская аудитория колеблется более спонтанно, с менее выраженной регулярностью по сравнению с петербургской, что особенно заметно в последние годы. Отсюда больший разброс значений и менее сильная корреляция с длительностью темного



времени суток. Главное то, что аудитория в обоих городах демонстрирует многолетнюю тенденцию к росту в осенне-зимний период с максимумом на новогодние праздники и тенденцию к спаду — в весенне-летний период с минимумом в летние месяцы. И эти тенденции сохраняются на протяжении многих лет.

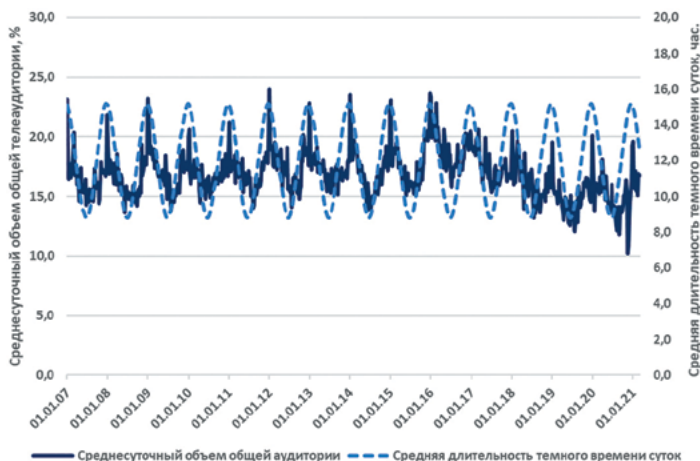


Рис. 3. Динамика усредненных по неделям процентного объема общей телеаудитории (сплошная линия) и длительности темного времени суток (пунктирная линия) во Владивостоке в 2007–2021 гг.

*Fig. 3. Dynamics of the weekly averaged percentage of the total TV audience (solid line) and the nighttime duration (dashed line) in Vladivostok in 2007–2021*

## НОЧЬ КАК ФИКСИРОВАННЫЙ ИНТЕРВАЛ ВРЕМЕНИ СУТОК

Обратимся теперь к другой концепции ночи, которая привязана к конкретному времени независимо от того, какова продолжительность светового дня. Традиционно выделяют четыре времени суток: утро, день, вечер и ночь. Если применить принцип равномерной представленности, то 24 часа, составляющих сутки, следует разделить на 4, и получается, что на каждое время суток приходится по 6 часов. Принято считать, что утро начинается в 6:00, день в 12:00, вечер в 18:00, а ночь — в 0:00. Таким образом, в данной концепции ночь — это время суток с 0:00 до 6:00 утра.

Начнем с того, что рассмотрим, как в течение суток происходит изменение общего объема телеаудитории. На рисунке 4 представлены графики усредненного распределения общего объема телеаудитории по России в городах численностью населения от 100 тысяч человек и более в возрасте от 4 лет и старше в будние дни для 2018-го, 2019-го и 2020-го годов.

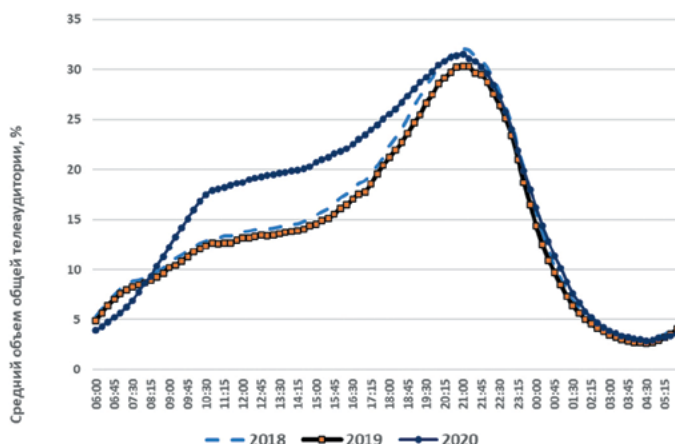


Рис. 4. Распределение общей телевизионной аудитории в течение суток в будние дни среди российского населения, проживающего в городах численностью 100 тыс. чел. и более в возрасте от 4 лет и старше в 2018–2020 гг.

*Fig. 4. Distribution of the total television audience during the day on weekdays among the Russian population living in cities of 100 thousand people and more aged 4 and older in 2018–2020*

Последний из них проходил под влиянием пандемии COVID-19, что нарушило многие привычные характеристики телесмотра. Отчасти мы видели это выше на примерах Санкт-Петербурга и Владивостока. Оказавшись в условиях самоизоляции, россияне стали больше смотреть телевизор. Из рисунка 4 отчетливо видно, что в 2018 и 2019 годах кривые среднесуточного распределения аудитории по будням были близки друг к другу, а в 2020 году замечен существенный рост телесмотра примерно с 8:00 и до поздних вечерних часов. Однако в ночные часы существенных изменений не обнаружено. Кривая в 2020 году располагается лишь немного выше по отношению к кривым предыдущих двух лет. Обратим внимание на то, что в полночь в среднем общий объем теле-

аудитории составляет около 15%, что лишь вдвое меньше, чем максимальное значение, наблюдаемое в 21:00. Обратим также внимание и на то, что кривая не доходит до нуля — минимальное значение составляет около 3% и приходится на интервал времени от 4:00 до 5:00. Из сказанного вытекает, что ночное телесмотрение по будням в интервале от 0:00 до 6:00 довольно значимо, особенно сразу после полуночи.

Обратимся теперь к рисунку 5, на котором представлены аналогичные графики, но для выходных.

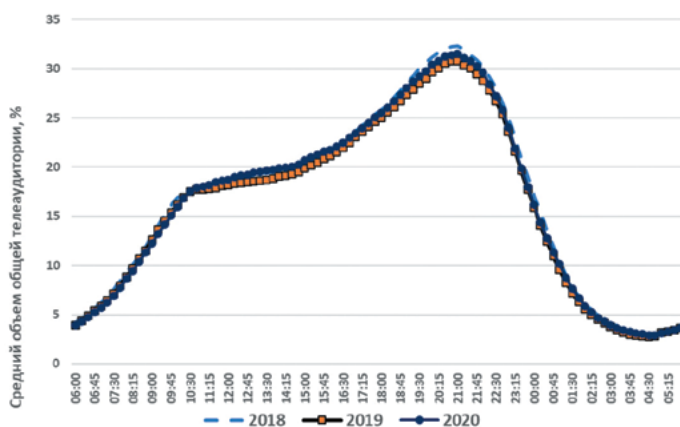


Рис. 5. Распределение общей телевизионной аудитории в течение суток в выходные дни среди российского населения, проживающего в городах численностью 100 тыс. чел. и более в возрасте от 4 лет и старше в 2018–2020 гг.

*Fig. 5. Distribution of the total television audience during the day on weekends among the Russian population living in cities of 100 thousand people and more aged 4 and older in 2018–2020*

Видно, что, в отличие от будних дней, по выходным картина в течение 2018, 2019 и 2020 годов почти не менялась. Пик величины аудитории, как и в будние дни, приходится на 21:00, но располагается чуть выше. В полночь по выходным величина аудитории немного выше, чем по будням. При этом величина минимума, который так же, как и по будням, приходится на интервал с 4:00 до 5:00. Кривая, полученная в 2020 году для будних дней, близка к кривой выходных, что лишний раз свидетельствует о том, что в режиме самоизоляции поведение телевизионной аудитории по будням и выходным оказалось сходным.

Вкратце, тенденции поведения аудитории телевидения в течение суток таковы.

1. И в будни, и в выходные пик общей телеаудитории лежит в окрестностях 21:00.

2. Минимум общей телеаудитории приходится на ночные часы в интервале с 4:00 до 5:00 как по будням, так и по выходным.

3. В интервале с 22:00 и до 5:00 кривые распределения аудитории во времени по будням и выходным близки друг другу.

4. Наибольшие различия между величиной общей телеаудитории в будние и выходные дни приходятся на дневные часы: аудитория по выходным существенно выше.

5. Заметное различие есть и в ранние утренние часы — с 5:00 до 8:00. Здесь, напротив, аудитория выше по будним дням.

6. Во время самоизоляции, вызванной пандемией COVID-19, поведение телеаудитории по будням приблизилось к поведению выходных дней. При этом ночное поведение осталось без изменений.

Отмеченные тенденции повторяются от недели к неделе с некоторыми колебаниями в логике сезонной зависимости, описанной выше. Впрочем, есть и одно яркое исключение из этой регулярности — Новогодняя ночь. Мы обратимся к ней позже. Но если оставить в стороне «новогоднюю аномалию» как особый случай в поведении российской телеаудитории, то легко понять, почему в рамках концепции ночи как темного времени суток мы не стали рассматривать, какие телепередачи собирали наибольшую аудиторию — они будут практически совпадать с картиной в целом, поскольку наибольшая аудитория собирается в основном в прайм-тайм, который в сезонной изменчивости чаще приходится на темное время суток.

Рассмотрим теперь более детально распределение общей аудитории телевидения в России в ночные часы. На рисунке 6 представлены усредненные кривые общего объема телеаудитории в будние и выходные дни в 2020 году в интервале от 0:00 до 6:00 для населения России в возрасте от 4 лет и старше — выборка включала в себя не только городское, но и сельское население.

Видно, что в полночь величина телеаудитории еще довольно велика и составляет по будням в среднем 14,3%, а по выходным 15,5%. Еще одна

важная деталь — величина аудитории никогда не достигает нуля — наименьшее значение наблюдается в 4:30 и составляет 3,1%.<sup>4</sup>

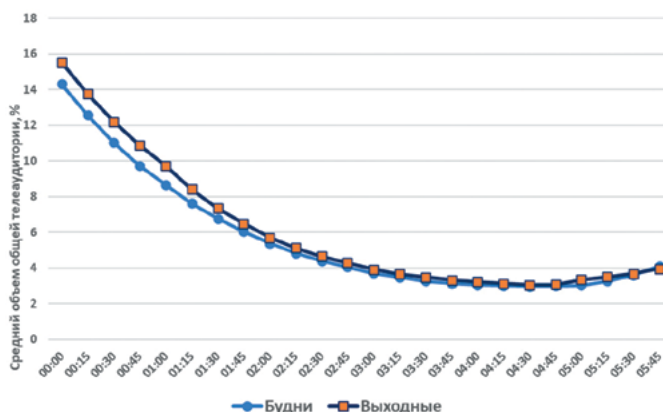


Рис. 6. Усредненная за 2020 год динамика объема общей телеаудитории (по всем телеканалам, вместе взятым) в интервале времени с 0:00 до 6:00 по будним и выходным дням в России в возрасте от 4 лет и старше

*Fig. 6. Dynamics of the total TV audience aged 4 and older averaged for 2020 (across all TV channels combined) in the time interval from 0:00 to 6:00 on weekdays and weekends in Russia*

Таблица 3 дает представление о показателях общего телесмотрения (без привязки к конкретным каналам) в 2020 году в России по всей стране, включая сельское население, в возрасте от 4 лет и старше. Рассматриваются три опции: в среднем за сутки, ночью и в интервале времени с 6:00 до полуночи. Видно, что ночью у телеэкранов в каждый момент собиралось в среднем 5,8% обследуемого населения или в абсолютных значениях 4,1 млн чел. Показатель «охват общей телеаудитории» определяется, как количество людей, которые посмотрели телевизор хотя бы одну минуту в указанном интервале времени. Видно, что ночью таких людей более трети от общей численности рассматриваемого населения — огромная величина! Среднее время ночного телесмотрения относительно всей выборки составило 21 минуту. Однако не все каждый день смотрят телевизор,

<sup>4</sup> В связи с этим в сообществе исследователей аудитории родились два шуточных «закона телеаудитории». Закон 1: аудитория телевидения никогда не обращается в ноль, потому что у любой передачи всегда есть хотя бы один зритель (ее автор). Закон 2: аудитория телевидения никогда не равна 100%, потому что всегда находится хотя бы один не-зритель (человек, который занимается делом и телевизор не смотрит).

а среди тех, кто смотрел, эта величина равнялась 79 мин. или 1 час 19 мин. Таким образом, можно утверждать, что ночное телесмотрение в России происходит достаточно активно — в каждый момент ночного времени у телеэкрана собираются миллионы зрителей.

**Таблица 3**  
**Table 3**

**Показатели общего телесмотрения в 2020 г. в России в возрасте от 4 лет и старше**

***Overall TV viewing in Russia in 2020 for citizens aged 4 and older***

	Сутки / 24-hour day	Ночь / Night 00:00–6:00	Интервал / Interval 6:00–0:00
Средний объем общей телеаудитории, % <i>Average total TV audience, %</i>	15,2	5,8	18,4
Средний объем общей телеаудитории, млн чел. <i>Average total TV audience, million people</i>	10,8	4,1	13,0
Средний охват общей телеаудитории, % <i>Average TV audience reach, %</i>	65,4	27,1	64,3
Средний охват общей телеаудитории, млн чел. <i>Average TV audience reach, million people</i>	46,3	19,2	45,5
Среднее время телесмотрения (по выборке), мин. <i>Average time of TV viewing (per sampling), minutes</i>	219	21	199
Среднее время телесмотрения (среди смотревших ТВ), мин. <i>Average time of TV viewing (among actual TV viewers), minutes</i>	352	79	325

**Источник:** Медиаскоп

**Source:** Mediascope

Кто смотрит телевизор ночью? Таблица 4 дает представление о демографической структуре российской телеаудитории в заданных возрастных границах по трем основаниям: пол, возрастные группы и уровень образования. Как и в предыдущем случае, использованы три опции: в среднем за сутки, ночью и в интервале времени с 6:00 до полуночи. В пределах каждого основания дается процентное распределение по выделенным категориям. За 100% берется средний объем телеаудитории в течение 2020 года по всей выборке, соответственно, за сутки, в интервале 0:00–6:00 и в интервале 6:00–0:00.

Из таблицы 4 видно, что и в целом за сутки, и ночью, и в интервале 6:00–0:00 в структуре телеаудитории преобладают женщины, зрители в возрасте от 60 до 69 лет включительно, лица, имеющие среднее образование. Ночью происходит некоторое изменение пропорций – немного растёт процент мужчин, число зрителей в возрасте от 20 до 59 лет включительно, а также зрителей со средним и высшим образованием. При этом уменьшается процент женщин, детей, пожилых людей от 70 лет и старше, а также лиц с образованием ниже среднего.

Здесь будет нелишним заметить, что смещение телеаудитории в старший возраст [17] влечет за собой и женское смещение, поскольку в общей структуре населения России с увеличением возраста увеличивается доля женщин. Так, по данным Росстата на 1 января 2021 года в России наблюдалось следующее распределение мужчин и женщин в пятилетних возрастных когортах от 40 лет [35]:

40–44: мужчины – 48,5%, женщины – 51,5%;

45–49: мужчины – 47,6%, женщины – 52,4%;

50–54: мужчины – 46,8%, женщины – 53,2%;

55–59: мужчины – 44,8%, женщины – 55,2%;

60–64: мужчины – 42,2%, женщины – 57,8%;

65–69: мужчины – 38,4%, женщины – 61,6%;

70+: мужчины – 30,5%, женщины – 69,5%.

Как видно из таблицы 4, наибольшее число телезрителей находится в возрасте от 50 до 70 лет. А в этих границах процент женщин в пятилетних когортах, согласно данным Росстата, варьируется от 53,2% до 62,9%, что хорошо соотносится с гендерной структурой российской телеаудитории.

**Таблица 4**  
**Table 4**

**Демографическое распределение телеаудитории в 2020 г. в России  
в возрасте от 4 лет и старше**

***Demographic distribution of Russian TV audience aged 4 and older in 2020***

	Сутки / 24-hour day	Ночь / Night 0:00–6:00	Интервал / Interval 6:00–0:00
По полу / <i>By gender:</i>			
Мужчины / <i>Men</i>	41,1%	44,4%	40,9%
Женщины / <i>Women</i>	58,9%	55,6%	59,1%

По возрастным группам / <i>By age:</i>			
от 4 до 9 лет включительно <i>from 4 up to 9 years old</i>	4,4%	2,4%	4,5%
от 10 до 19 лет включительно <i>from 10 up to 19 years old</i>	4,1%	3,1%	4,1%
от 20 до 29 лет включительно <i>from 20 up to 29 years old</i>	5,1%	5,8%	5,1%
от 30 до 39 лет включительно <i>from 30 up to 39 years old</i>	13,8%	14,8%	13,8%
от 40 до 49 лет включительно <i>from 40 up to 49 years old</i>	14,6%	16,3%	14,5%
от 50 до 59 лет включительно <i>from 50 up to 59 years old</i>	18,5%	20,3%	18,4%
от 60 до 69 лет включительно <i>from 60 up to 69 years old</i>	24,4%	24,5%	24,4%
от 70 лет и старше <i>from 70 years old and older</i>	15,1%	12,8%	15,3%
По уровню образования: <i>By education level:</i>			
образование ниже среднего <i>lower than secondary education</i>	11,4%	7,9%	11,7%
среднее образование <i>secondary education</i>	63,9%	66,3%	63,7%
высшее образование <i>higher education</i>	24,7%	25,8%	24,6%

**Источник:** Медиаскоп. За 100% берется среднее время телесмотрения в течение 2020 года по всей выборке, соответственно, за сутки, в интервале 0:00–6:00 и в интервале 6:00–0:00

**Source:** Mediascope. The average TV viewing time during 2020 for the entire sampling is taken as 100%, respectively, per 24 hours, between 0:00 and 6:00 and between 6:00 and 0:00

Какие телеканалы ночные зрители чаще выбирают для просмотра? Ответ на этот вопрос содержится в таблице 5, где приведены долевые показатели аудитории для первой десятки каналов в среднем за сутки, в ночные часы и в интервале 6:00–0:00. Как и в предыдущие годы, в 2020 году в среднем за сутки самую большую аудиторию собирала «большая тройка» каналов — «Россия 1», «Первый канал», и «НТВ». По итогам 2020 года конкурентную гонку выиграл телеканал «Россия 1» (11,7%). Вторую позицию занял «Первый канал» (10,2%), третью — «НТВ» (9,7%). В ночные часы лидерство сохранилось за каналом «Россия 1» (13,4%), а на вторую строчку вместо «Первого канала» попал «Пятый канал» (9,4%). «Первый канал»



оказался лишь на пятом месте (5,9%). В интервале с шести часов утра до полуночи вновь на первой позиции мы видим канал «Россия 1» (11,5%), на втором месте — «Первый канал» (10,6%), на третьем — «НТВ».

**Таблица 5**  
**Table 5**

**Доля аудитории (в %)<sup>5</sup> ведущих телеканалов в 2020 г. в России  
в возрасте от 4 лет и старше**

***Audience shares (%)<sup>6</sup> of major Russian TV channels in 2020  
for citizens aged 4 and older***

		Сутки / 24- hour day			Ночь / Night 00:00– 06:00			Интервал / Interval 06:00– 24:00
1	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	11,7	1	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	13,4	1	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	11,5
2	Первый канал / <i>Channel One</i>	10,2	2	Пятый канал / <i>5TV</i>	9,4	2	Первый канал / <i>Channel One</i>	10,6
3	НТВ / <i>NTV</i>	9,7	3	НТВ / <i>NTV</i>	6,5	3	НТВ / <i>NTV</i>	10,1
4	Пятый канал / <i>5TV</i>	6,4	4	Рен ТВ / <i>REN TV</i>	6,4	4	Пятый канал / <i>5TV</i>	6,1
5	Рен ТВ / <i>REN TV</i>	5,6	5	Первый канал / <i>Channel One</i>	5,9	5	Рен ТВ / <i>REN TV</i>	5,5
6	СТС / <i>STS</i>	5,3	6	СТС / <i>STS</i>	5,8	6	СТС / <i>STS</i>	5,2
7	Домашний / <i>Domashny</i>	4,9	7	ТНТ / <i>TNT</i>	4,7	7	Домашний / <i>Domashny</i>	5,0
8	Карусель / <i>Carousel</i>	4,2	8	Домашний / <i>Domashny</i>	4,3	8	Карусель / <i>Carousel</i>	4,5

<sup>5</sup> Доля аудитории телеканала (или телепередачи) — показатель конкурентоспособности. Рассчитывается как процентная величина аудитории канала (или телепередачи) относительно всех телезрителей, реально смотревших телевизор совокупно по всем телеканалам в тот же промежуток времени. Например, доля канала «Россия 1» в ночные часы, равная 13,4%, означает, что в интервале 0:00–6:00 в среднем среди тех россиян, кто находился у телеэкрана в эти часы, 13,4% смотрели канал «Россия 1».

<sup>6</sup> *Share of the audience of a TV channel (or a TV show) is an indicator of competitiveness. It is calculated as the percentage of the audience of the channel (or TV show) in relation to all viewers who actually watched TV cumulatively on all channels in the same time interval. For example, the 13.4% share of Russia 1 channel at night means that in the interval 0:00–6:00, on average, among those Russian citizens who have been watching TV at those hours, 13.4% watched Russia 1.*

9	ТНТ / <i>TNT</i>	4,0	9	Россия 24 / <i>Russia 24</i>	3,4	9	ТНТ / <i>TNT</i>	4,0
10	ТВ-3 / <i>TV-3</i>	3,7	10	ТВ Центр / <i>TV Center</i>	3,2	10	ТВ-3 / <i>TV-3</i>	3,7

**Источник:** Медиаскоп

**Source:** *Mediascope*

Какие телепередачи собирали в 2020 году наибольшую аудиторию в России в ночные часы? Анализируя таблицу 5, логично предположить, что с большой вероятностью наибольшую аудиторию ночью собирали передачи на таких телеканалах, как «Россия 1», «Пятый канал», «НТВ», «Рен ТВ», «Первый канал», «СТС» и «ТНТ». Ответ на поставленный вопрос содержится в таблице 6, где приведена десятка выпусков передач, собравших наибольшую аудиторию в ночные часы в 2020 году в России..

**Таблица 6**  
**Table 6**

**Десять выпусков телепередач, собравших наибольшую аудиторию в ночные часы (интервал 0:00–6:00) в 2020 г. в России в возрасте от 4 лет и старше**

***Ten Russian shows with the largest nighttime (0:00–6:00) audiences aged 4 and older in 2020***

	Название / <i>Title</i>	Канал / <i>Channel</i>	Дата / <i>Date</i>	Время выхода / <i>Air time</i>	Рейтинг / <i>Rating, %</i>	Доля аудитории / <i>Audience shares, %</i>
1	Новогодняя ночь на Первом / <i>New Year's Eve on Channel One</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	01.01.2020	0:04	9,1	26,5
2	«Голубой огонек на Шаболовке» / <i>Goluboy ogonyok [Little Blue Light]</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	01.01.2020	0:04	6,2	24,2
3	«Другие», телесериал / <i>Drugie [Others], TV series</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	03.01.2020	0:12	3,7	23,5
4	Бой кремлевских курантов / <i>The Kremlin Clock Chime</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	14.01.2020	0:00	3,5	19,1
5	«Испытание», телесериал / <i>Ispytanie [Ordeal], TV series</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	24.07.2020	0:09	3,3	27,2
6	«Лабиринты», телесериал / <i>Labirinty [Labyrinths], TV series</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	21.08.2020	0:51	2,6	29,2

7	«Испытание», телесериал / <i>Ispytanie [Ordeal], TV series</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	22.07.2020	0:07	2,6	21,9
8	«Осиное гнездо», телесериал / <i>Osinoe gnezdo [Wasps' Nest], TV series</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	14.08.2020	1:23	2,6	30,7
9	«Уральские пельмени» / <i>Ural'skie Pel'meni Entertainment Show</i>	СТС / <i>STS</i>	01.01.2020	0:37	2,4	7,7
10	Большой Новогодний концерт / <i>The Big New Year Concert</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	01.01.2020	1:57	2,4	13,3

**Источник:** Медиаскоп

**Source:** Mediascope

Из таблицы 6 видно, что наибольшая аудитория собирается в Новогоднюю ночь — в первые минуты после боя кремлевских курантов все каналы, жестко конкурируя друг с другом, предлагают концерты с популярными исполнителями и другие передачи развлекательного характера. 1 января 2020 года лидером стала «Новогодняя ночь на Первом» (рейтинг 9,1%, доля аудитории 26,5%). Второе место занял «Голубой огонек на Шаболовке» — передача на канале «Россия 1» (рейтинг 6,2%, доля аудитории 24,2%). Вместе эти две передачи собрали более половины всей аудитории (суммарная доля аудитории двух каналов составила более 50%), при том, что почти на всей территории России зрители принимают 20 бесплатных федеральных каналов (по 10 в двух цифровых мультиплексах), а некоторые зрители больше, поскольку в ряде регионов запущены третьи бесплатные мультиплексы. Часть зрителей смотрят платные каналы, предлагающие до нескольких сотен телеканалов. Следовательно, среднеожидаемая доля каждого телеканала составляет менее 5%. Но более половины зрителей смотрят традиционно новогодние концерты на «Первом канале» и «России 1».

Кроме перечисленных двух программ в первой десятке находим еще три новогодних выпуска 1 января 2020 года: «Бой кремлевских курантов» на канале «Россия 1» в 0:00, новогодний проект «Уральские пельмени» на канале СТС в 0:37 и «Большой Новогодний концерт» на «Первом канале» в 1:57. Пять остальных позиций в первой десятке занимают выходы телесериалов на канале «Россия 1», среди которых: «Другие» (3 января в 0:12), «Испытание» (22 июля в 0:07 и 24 июля в 0:09), «Лабиринты» (21 августа в 0:51) и «Осиное гнездо» (14 августа в 1:23).

Сравним данные из таблицы 6 с десяткой программ, собравших наибольшую аудиторию в 2020 году за все время, — они представлены в таблице 7.

Видно, что картина существенно отличается. Лидирует новогоднее поздравление Президента Российской Федерации В.В. Путина на «Первом канале», средняя за минуту аудитория которого составила 17,34 млн чел. (с долей аудитории 26,5%, т.е. чуть больше четверти всех тех, кто смотрел телевизор в это время). Именно это поздравление и именно на «Первом канале» собирает из года в год наибольшую аудиторию. На четвертом месте находим ту же трансляцию, но уже на канале «Россия 1», которую в среднем за минуту посмотрели 12,44 млн чел. А на третьем месте расположился лидер таблицы 6 — трансляция «Новогодняя ночь на Первом».

**Таблица 7**  
**Table 7**

**Десять выпусков программ, собравших наибольшую аудиторию  
на ведущих телеканалах в 2020 г. в России в возрасте от 4 лет и старше**

**Ten Russian shows with the largest audiences aged 4 and older  
on the major TV channels in 2020**

	Название / Title	Канал / Channel	Дата / Date	Время выхода / Air time	Рейтинг / Rating, %	Доля аудитории / Audience shares, %
1	Новогоднее поздравление Президента РФ В.В. Путина / New Year Address by the President of Russia V. Putin	Первый канал / Channel One	31.12.2020	23:53	12,7	28,1
2	Военный парад, посвященный 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. / Military parade dedicated to the 75th anniversary of the victory in the Great Patriotic War of 1941–1945	Первый канал / Channel One	24.06.2020	10:00	11,0	40,0
3	Новогодняя ночь на Первом / New Year's Eve on Channel One	Первый канал / Channel One	01.01.2020	0:04	9,1	26,5
4	Новогоднее поздравление Президента РФ В.В. Путина / New Year Address by the President of Russia V. Putin	Россия 1 / Russia 1	31.12.2020	23:53	9,1	20,1

5	«Маска»/ <i>Maska [The Masked Singer]</i>	НТВ / NTV	26.04.2020	20:06	8,9	24,8
6	Парад Победы, праздничный канал / <i>Victory Parade, festive channel</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	24.06.2020	11:16	8,6	35,4
7	«Одесский пароход», х/ф / <i>Odesskiy parokhod [Odessa Steamer], film</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	01.01.2020	18:34	8,3	23,9
8	Новости / <i>News</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	09.05.2020	10:28	8,2	32,6
9	Авиационный парад, посвященный 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. / <i>Aviation parade dedicated to the 75th anniversary of the victory in the Great Patriotic War of 1941–1945</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	09.05.2020	10:20	8,1	31,3
10	«Холоп», х/ф / <i>Serf, film</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	04.11.2020	21:29	7,9	26,2

**Источник:** Медиаскоп

**Source:** Mediascope

В десятке лидеров находим четыре выпуска, связанные с празднованием 75-й годовщины победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. — все на «Первом канале». В 2020 году из-за коронавирусной пандемии традиционный парад 9 мая был перенесен на 24 июня — в этот день в 1945 году проходил исторически первый парад в честь победы над нацистской Германией. Трансляция парада 24 июня 2020 года стала второй по величине аудитории передач в 2020 году, средняя за минуту аудитория которой составила 15,03 млн чел. «Первый канал» продолжил освещение праздничных событий после трансляции парада, и эта передача также оказалась привлекательной для аудитории, собрав 11,7 млн чел. В десятке лидеров мы обнаруживаем две передачи «Первого канала», вышедшие в День Победы 9 мая 2020 года, — «Авиационный парад, посвященный 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» в 10:00 и выпуск новостей, последовавший за авиационным парадом в 10:28.

В десятку лидеров также вошли: программа «Маска», вышедшая на канале «НТВ» 26 апреля в 20:06 (средняя величина аудитории 12,08 млн чел.), и два художественных фильма на канале «Россия 1» —

«Одесский пароход» 1 января в 18:34 (11,29 млн чел.) и «Холоп» 4 ноября в 21:29 (10,82 млн чел.).

Сравнивая содержание таблиц 6 и 7, приходим к следующим заключениям:

1. В 2020 году наибольшая аудитория собиралась в Новогоднюю ночь на «Первом канале». Абсолютный максимум пришелся на «Новогоднее поздравление Президента Российской Федерации В.В. Путина» 31 декабря 2020 года в 23:53. Среди передач, выходивших в эфир в интервале 0:00–6:00, наибольшую величину аудитории обнаружила «Новогодняя ночь на Первом» 1 января в 0:04.
2. В целом в 2020 году, кроме новогодних программ, большую аудиторию собрали трансляции военных парадов, посвященных 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., которые проходили дважды — 9 мая и 24 июня, а также программы, следовавшие за ними. Все они транслировались на «Первом канале».
3. Помимо перечисленных, в десятку лидеров вошли также программа «Маска» (телеканал «НТВ») и два художественных фильма на канале «Россия 1».
4. В ночном эфире наибольшую аудиторию, не считая новогодних трансляций, собрали телесериалы на канале «Россия 1».

## ТЕЛЕСМОТРЕНИЕ В НОВОГОДНЮЮ НОЧЬ

В заключение остановимся на явлении «новогодней аномалии» — телесмотрении в Новогоднюю ночь. В России, в контексте ночных просмотров, как мы видели, оно занимает особое место. Новогодняя аномалия наблюдается далеко не во всех странах мира. Она связана с традициями, родившимися в СССР, и в настоящее время имеет место лишь на постсоветском пространстве. Слово «ночь» здесь мы будем понимать расширительно — как время вокруг наступления Нового года, примерно за 6–7 часов до и в течение 6–7 часов после.

В чем, собственно, состоит явление новогодней аномалии? Ответ на этот содержится на рисунке 7. На нем изображены три графика изменения объема общей телеаудитории (по всем каналам, вместе взятые) — один представлен пунктирной линией, два других — сплошными

линиями, причем каждый из графиков имеет три цикла. Пунктирный график изображает динамику данного показателя в течение трех суток — с 5:00 утра 30 декабря 2020 года до 5:00 утра 2 января 2021 года. График, изображенный с помощью верхней сплошной линии, изображает динамику объема общей телеаудитории с 5:00 утра 30 декабря 2019 года до 5:00 утра 2 января 2020 года. Нижний сплошной график изображает усредненную за 2020 год динамику общей телеаудитории: первый цикл — среднее распределение для будних дней, второй и третий циклы — среднее распределение для праздничных дней.

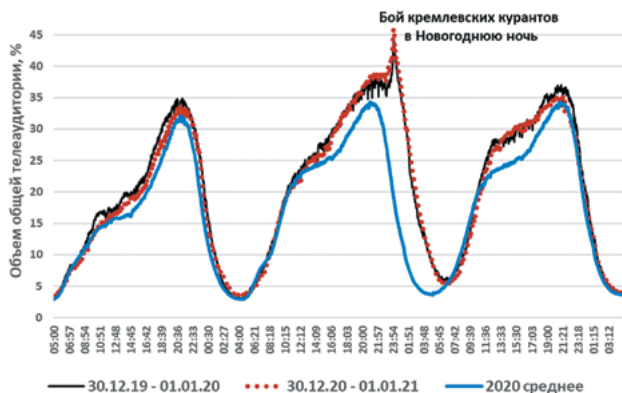


Рис. 7. Изображены три графика. Первый пунктирный — динамика объема общей телеаудитории (по всем телеканалам, вместе взятым) за период с 5:00 утра 30 декабря 2020 года до 5:00 утра 2 января 2021 года; второй (верхняя сплошная линия) — за период с 5:00 утра 30 декабря 2019 года до 5:00 утра 2 января 2020 года; третья (нижняя сплошная линия) — усредненные за 2020 год значения объема общей телеаудитории по будням (первый цикл) и праздничным дням (второй и третий циклы).

Генеральная совокупность — население России в возрасте от 4 лет и старше.

Данные компании «Медиаскоп»

*Fig. 7. Three graphs are shown. The first dashed line is the dynamics of the total TV audience (across all TV channels combined) for the period from 5:00 a.m. on December 30, 2020 to 5:00 a.m. on January 2, 2021; the second (upper solid) line—for the period from 5:00 a.m. on December 30, 2019 to 5:00 a.m. on January 2, 2020; the third (bottom solid) line are the total TV audiences averaged for 2020 on weekdays (first cycle) and holidays (second and third cycles).*

*The general population is the population of Russia aged 4 and older.*

*Data provided by Mediascope*

Из рисунка 7 видно, что новогодний период в России в 2019–2020 гг. и в 2020–2021 гг. имеет сходные тенденции. 30 декабря динамика общей телеаудитории сходна с небольшими вариациями и близка к средней за

год ривой, несколько превышая ее, что отражает сезонную цикличность (вспомним, что зимой традиционно наблюдается увеличение объема телеаудитории). 31 декабря до середины дня кривые почти совпадают, а со второй половины дня наблюдается существенное отклонение новогоднего поведения аудитории от среднегодового. За исключением Новогодней ночи пик телесмотрения приходится примерно на 21:00 как по будням, так и по выходным. В Новогоднюю ночь пик телесмотрения смещается к полуночи с максимальным значением, приходящимся на бой Кремлевских курантов. Обратим внимание на то, что при встрече 2021 года этот максимум был выше, чем в предыдущем году: в полночь 1 января 2020 года он равнялся 44,1%, а в полночь 1 января 2021 года — 46,0%. Предположительно, причиной тому стала эпидемия COVID-19 — многие россияне предпочли остаться дома и встретить Новый год у телевизора. Обратим также внимание, что таковых менее половины — большее количество россиян не смотрели телевизор в момент боя Кремлевских курантов 1 января как 2020 года, так и 2021 года. После полуночи, 1 января происходит снижение величины общей телеаудитории, напоминающее по характеру традиционный плавный ночной спад, но со сдвигом примерно в три часа. Другими словами, если в среднем за год к полуночи объем общей телеаудитории по выходным составлял около 20%, то такое же значение в Новогоднюю ночь наблюдалось лишь к 1:30. С 7:00 до 11:00 утра динамика общего объема телеаудитории на некоторое время вернулась к среднестатистическому распределению, но в интервале 11:00–22:00 вновь наблюдается заметное превышение величины аудитории по сравнению со среднегодовыми значениями. С 22:00 все три кривые фактически совпадают.

Таблица 8 дает представление о том, какие конкретно передачи собрали наибольшую аудиторию в период с 17:30 31 декабря 2020 года до 6:00 утра 1 января 2021 года. В представленной десятке наиболее рейтинговых выпусков находим два ранее упоминавшихся новогодних обращения Президента РФ В.В. Путина 31 декабря 2020 г. в 23:53 на «Первом канале» и телеканале «Россия 1», к которым добавилась та же трансляция на канале «НТВ». Кроме того, в список вошли две концертные программы — «Новогодняя ночь на Первом» 1 января 2021 г. в 0:04 и «Новогодний парад звезд» на телеканале «Россия 1» 31 декабря 2020 г., а также три всенародно любимых советских кинофильма, вышедших в эфир 31 декабря 2020 г. — «Иван Васильевич меняет профессию» на телеканале «Россия 1» в 20:45, «Любовь и голуби» на «Первом канале» в 17:31



и «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» на телеканале «Россия 1» в 19:22. Наконец, в список вошли два фрагмента шоу «Новогодняя маска» на телеканале «НТВ» — 31 декабря 2020 г. в 20:30 и 1 января 2021 г. в 0:04.

**Таблица 8**  
**Table 8**

**Десять выпусков программ, собравших в России наибольшую аудиторию на ведущих телеканалах в интервале с 17:30 31 декабря 2020 г. до 6:00 1 января 2021 г. (возраст от 4 лет и старше)**

***Ten Russian shows with the largest audiences (aged 4 and older) on major TV channels in the interval from 17:30 on December 31, 2020 to 6:00 on January 1, 2021***

	Название / <i>Title</i>	Канал / <i>Channel</i>	Дата / <i>Date</i>	Время выхода / <i>Air time</i>	Рейтинг / <i>Rating, %</i>	Доля аудитории / <i>Audience shares, %</i>
1	Новогоднее поздравление Президента РФ В.В. Путина / <i>New Year Address by the President of Russia V. Putin</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	31.12.20	23:53	12,7	28,1
2	Новогодняя ночь на Первом / <i>New Year's Eve on Channel One</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	01.01.21	0:04	10,4	26,2
3	Новогоднее поздравление Президента РФ В.В. Путина / <i>New Year Address by the President of Russia V. Putin</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	31.12.20	23:53	9,1	20,1
4	«Иван Васильевич меняет профессию», х/ф / <i>Ivan Vasil'evich menyaet professiyu [Ivan Vasilievich Changes Profession], film</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	31.12.20	20:45	7,7	20,1
5	Новогоднее поздравление Президента РФ В.В. Путина / <i>New Year Address by the President of Russia V. Putin</i>	НТВ / <i>NTV</i>	31.12.20	23:53	7,4	16,3
6	Новогодний парад звезд / <i>New Year's parade of stars</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	31.12.20	22:23	6,7	17,0
7	«Новогодняя маска» / <i>Novogodnyaya Maska</i> [ <i>The Masked Singer—New Year</i> ]	НТВ / <i>NTV</i>	01.01.21	0:04	6,7	16,8

8	«Любовь и голуби», х/ф. / <i>Lyubov' i golubi [Love and Pigeons], film</i>	Первый канал / <i>Channel One</i>	31.12.20	17:31	6,6	19,8
9	«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», х/ф. / <i>Kavkazskaya plennitsa, ili Novye priklyucheniya Shurika [Kidnapping, Caucasian Style], film</i>	Россия 1 / <i>Russia 1</i>	31.12.20	19:22	6,5	17,7
10	«Новогодняя маска» / <i>Novogodnyaya Maska [The Masked Singer—New Year]</i>	НТВ / <i>NTV</i>	31.12.20	20:30	6,2	16,0

**Источник:** Медиаскоп

**Source:** Mediascope

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, было исследовано сравнительно новое для России явление — ночное телесмотрение. Оно возникло в нашей стране лишь в XXI веке, если не считать отдельные события, прежде всего, связанные с традицией советского телевидения организовывать праздничные новогодние трансляции. На ежедневное круглосуточное вещание ведущие отечественные телеканалы перешли лишь в 2011 году.

Мы рассмотрели две концепции ночи, первая из которых опирается на понимание ночи как темного времени суток, а вторая — как на фиксированный отрезок времени с 0:00 до 6:00. В рамках первой концепции открываются закономерности поведения общей телевизионной аудитории, главная из которых — достаточно высокая корреляция между средним временем телепросмотров и продолжительностью темного времени суток. Разработка этой идеи приводит к выводу о необходимом различии в продолжительности телесмотрения в разных географических точках. Этот вывод был проверен на данных аудитории 27 российских городов, и мы убедились, что на севере и на юге телесмотрение происходит по-разному. Во время сезона «белых ночей» в северных широтах аудитория телевидения заметно ниже, чем аудитория в южных городах в те же самые дни. И напротив, в сезон, когда длина светового дня минимальна, северяне

заметно больше времени проводят у телевизора, чем жители южных широт, где световой день длится дольше.

Ночное телесмотрение в интервале 0:00–6:00 в России имеет следующие черты. Во-первых, людей, которые хотя бы на минуту задерживаются у телеэкрана, насчитывается довольно много — в 2020 году это число составляло более четверти от генеральной совокупности. При этом те, кто смотрел телевизор ночью, проводили у телеэкрана более часа. Ни в один момент времени величина аудитории не доходила до нуля. Зафиксированный в 2020 году минимум составил около 3% — он наблюдался примерно в 4:30 ночи. В полночь у телеэкрана собирается довольно много зрителей — счет идет на миллионы человек. В среднем за 2020 год эта величина составляла в процентах около 14% по будням и около 16% по выходным.

Типичный портрет ночного телезрителя в России — женщина пожилого возраста со средним образованием. Ночью в структуре телеаудитории немного возрастает процент мужчин, зрителей в возрасте от 20 до 59 лет, а также процент лиц со средним образованием. При этом снижается процент женщин, детей и пожилых людей от 70 лет и старше, а также лиц с образованием ниже среднего.

В 2020 году ночные зрители России чаще всего обращались к каналу «Россия 1» (доля аудитории 13,4%). На втором месте был «Пятый канал» (9,4%), на третьем — «НТВ» (6,5%). Среди программ, транслировавшихся в ночные часы (0:00–6:00), наибольшую аудиторию за 2020 год собрали новогодние шоу: «Новогодняя ночь на Первом» (рейтинг 9,1%), «Голубой огонек на Шаболовке» на канале «Россия 1» (6,2%) и телесериал «Другие» на канале «Россия 1» (3,7%).

Особую роль в отечественной телевизионной культуре играет Новогодняя ночь. Традиция встречать Новый год в кругу семьи при включенном телевизоре восходит к советскому времени. Если выйти за рамки интервала 0:00–6:00, а рассмотреть также период с 18:00 31 декабря до наступления Нового года, то наблюдается явление, получившее название «новогодней аномалии». Его суть состоит в том, что в отличие от других дней, когда суточный пик аудитории приходится на время в окрестностях 21:00, в Новогоднюю ночь аудитория продолжает расти до полуночи — пик приходится на 0:00 1 января. И этот пик является годовым максимумом телеаудитории в России. Отсюда понятно, что самую большую аудиторию в годовом измерении собирает

трансляция Новогоднего поздравления Президента России, которая обычно начинается за несколько минут до боя кремлевских курантов, символизирующих наступление Нового года. В 2020 году этот максимум рейтинга составил 12,7% на «Первом канале».

И последнее. Представленные выше результаты могут показаться не слишком актуальными, поскольку все чаще раздаются голоса о том, что телевидение ждет участь печатных СМИ — безнадежное устаревание и уход в небытие. Однако о скорой смерти газет и журналов говорят последние сто лет, с момента появления радиовещания, но они почему-то все еще живы. Правда состоит в том, что в современной социокультурной ситуации мы сталкиваемся с необходимостью пересмотра многих положений, касающихся телевидения. Все чаще молодежь предпочитает онлайн-формы просмотра видеоматериалов, а классическая аудитория, приверженная прямому эфирному телесмотрению, с каждым годом все больше стареет. Адаптируясь к такому поведению молодежи, многие телеканалы, особенно те, что понесли потери от перехода на цифровое вещание, стали активнее осваивать интернет-формы, организуя синхронные онлайн-трансляции и выкладывая на сайты и в социальные сети записи своих телепрограмм. Однако на данном этапе развития приращение аудитории через просмотры в интернете не компенсирует потери прямых эфирных просмотров — ушедшие телезрители растворяются в многомиллионном пространстве вебресурсов. Об этом, в частности, свидетельствуют результаты экспериментального проекта компании «Медиаскоп», который называется «Big TV Rating». В нем измеряется величина аудитории как непосредственного эфирного телесмотрения, которое теперь часто называют линейным, так и нелинейного обращения к телепрограммам в виде отсроченных просмотров в интернете в течение не более трех дней с момента трансляции. Выборка — 13500 человек в 76 городах России [36]. Учитываются все интернет-ресурсы каждого обследуемого канала, на которых ведется прямая трансляция и выкладываются записи телепрограмм. В момент написания статьи в эксперименте принимали участие 10 телеканалов, включая такие, как «Матч ТВ», «Первый канал», «Пятница», «Россия 24», «ТВ-3», «ТНТ» и др. Оказалось, что в течение 2020 года доля общего (не только ночного) времени просмотра в онлайн-режиме по всей выборке относительно совокупного времени просмотра (эфир+онлайн) составила всего лишь 0,05% — величина незначительная. Так что по факту пока телесмотрение в

России остается традиционным, линейным. А умозаключения о его скорой смерти оказались сильно преувеличенными.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Gordon M. Report on a Survey by the Coventry University Tutorial Class in Psychology on "The Adolescent and Television". Coventry: Coventry Tutorial Class in Psychology, 1952. 16 p.
2. Gordon M. Television and the Family: A report on a second survey by the Coventry University Tutorial Class in Psychology. Coventry: Coventry Tutorial Class in Psychology, 1953. 21 p.
3. Хмара Г.И. Место телевидения в системе массовых коммуникаций. М.: Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, 1966. 51 с.
4. Методологические проблемы исследования массовой коммуникации: материалы встречи социологов. Кяряку, 1966 / гл. ред. Ю.В. Вооглайд. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1967. 213 с.
5. Ценностные ориентации личности и массовая коммуникация. Кяряку, 1967 / гл. ред. Ю.В. Вооглайд. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1968. 2010 с.
6. Фирсов Б.М. Ваше мнение о телевидении. М.: Комитет по Радиовещанию и Телевидению при Совете Министров СССР, 1969. 214 с.
7. Батыршин Р.И., Шариков А.В. Развитие представлений о факторах, определяющих рейтинги телепередач // Медиаскоп. 2016. № 4. URL: <http://www.mediascope.ru/2239> (дата обращения: 20.06.2021).
8. Исследования телевизионной аудитории: теория и практика: материалы семинара для социологов телекомпаний / под общ.ред. А.В. Шарикова и О.Е. Ермолаевой. М.: Национальная ассоциация телевещателей, 1997. 78 с.
9. Коломиец В.П., Полуэхтова И.А. Российское телевидение: индустрия и бизнес. М.: Видео интернешнл, 2010. 299 с.
10. Телерекламный бизнес: информационно-аналитическое обеспечение / [В.П. Коломиец, И.А. Полуэхтова, С.А. Васильев и др.]. - М.: Изд-во Междунар. ин-ститута рекламы, 2001. 391 с.
11. Назаров М.М. Измерения аудитории ТВ в современной мультиэкранной среде (практики зарубежных рынков) / Аналитический центр Vi. М.: НИПКЦ Восход-А, 2015. 227 с.
12. Ковалёв П.А. Российская телевизионная аудитория. М.: Изд-во Национального института бизнеса, 2007. 205 с.
13. Коломиец В.П. Медиасоциология: теория и практика / Аналитический центр Vi. М.: НИПКЦ Восход-А, 2014. 325 с.

14. Полуэхтова И.А. Социокультурная динамика российской аудитории телевидения. М.: Видео Интернешнл, 2010. 303 с.
15. Шариков А.В. Ритмы городской телеаудитории России. М.: ВГТРК, 1997. 79 с.
16. Мухина А.С. Влияние пандемии COVID-19 на медиапотребление в России // Диалог майских конференций–2021: сборник трудов конференций. Красноярск: Издательство Сибирского федерального университета. 2021. С. 186–193.
17. Нашикян Е.Е. «Стареющий» зритель современного российского телевидения // Человек и культура. 2021. № 3. С. 96–110. DOI: <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2021.3.29475>.
18. Полуэхтова И.А. Социокультурные эффекты медиатизации телевидения // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 4. С. 71–82. DOI: <https://doi.org/10.17805/ZPU.2018.4.7>.
19. Шариков А.В. Трансляции и просмотры художественных фильмов на российском телевидении: тенденции 2018–2019 гг. // Наука телевидения. 2020. Т. 16. № 1. С. 81–160. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160>.
20. Шестерина А.М. Трансформация информационного поведения современной телевизионной аудитории // Особенности функционирования современных аудиовизуальных медиа / Е.А. Зверева, О.В. Пинчук, В.И. Сапунов, А.М. Шестерина; под общ. ред. А.М. Шестериной. Воронеж : Кварта : Воронежский гос. ун-т, 2018. С. 124–169.
21. Юсупова К.О. Исследование наличия конкуренции между российскими телевизионными каналами и интернет-сайтами на основе количественного анализа их пользовательской аудитории // Международный студенческий научный вестник. 2018. № 3–1. С. 140–144.
22. Панель Mediascope в 2021 году. М.: Медиаскоп, 2021. 4 с.
23. Hutchinson T.H. Here is television, your window to the world. New York: Hastings house, 1950. 368 p.
24. Coombs C.I. Window on the world; the story of television production. Cleveland: World Pub. Co., 1965. 125 p.
25. Окно, распахнутое в мир: современное телевидение / сост. Л.С. Самохвалова. М.: Книга, 1975. 14 с.
26. Маклюэн М., Фиоре К. Война и мир в глобальной деревне / пер. с англ. И. Летбергера. М.: АСТ: Астрель, 2011. 219 с.
27. Black P. The mirror in the corner: People's Television. London: Hutchinson and Co. Ltd, 1972. 232 p.
28. The Media mirror: a study guide on Christian values and television / ed. by R. Beaubien, J. Felker, D. Innes. 4 v. Washington, D.C.: United States Catholic Conference, 1984.

29. Зеркало больших свершений: страницы истории молдавского телевидения / Лозан С.И., Бусуйок И.В., Бербекару Г.А. и др. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1983. 151 с.

30. Луков В.А., Луков М.В., Луков А.В. Телевидение и культура происходящего // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. научных трудов / под общ. ред. В.А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. Вып. 8. С. 45–71.

31. Schilling J. von. The magic window: American television, 1939-1953. New York: Haworth Press, 2003. 233 p.

32. Bowman J. Window and mirror: RTÉ television: 1961-2011. Doughcloyne, Wilton, Cork: The Collins Press, 2011. 252 p.

33. Малахов А.Н. О чем говорят... по ту сторону экрана. М.: ЭКСМО, 2015. 572 с.

34. Lowson D., Watts A. How the Weather Affects Television Viewing // *Admap*, January 1989. P. 25–32.

35. Численность мужчин и женщин // Сайт Федеральной службы государственной статистики (Росстат). 2021. 02 июля. URL: <https://rosstat.gov.ru/folder/12781> (дата обращения: 05.08.2021).

36. Big TV Rating // Медиаскоп: сайт. URL: [https://mediascope.net/upload/iblock/b39/Mediascope\\_Big%20Tv.pdf](https://mediascope.net/upload/iblock/b39/Mediascope_Big%20Tv.pdf) (дата обращения: 07.08.2021).

## REFERENCES

1. Gordon M. *Report on a survey by the Coventry University Tutorial Class in Psychology on "The Adolescent and Television"*. Coventry: Coventry Tutorial Class in Psychology, 1952. 16 p.

2. Gordon M. *Television and the family: A report on a second survey by the Coventry University Tutorial Class in Psychology*. Coventry: Coventry Tutorial Class in Psychology, 1953. 21 p.

3. Khmara G.I. *Mesto televideniya v sisteme massovykh kommunikatsiy* [The place of television in the mass communication system]. Moscow: Committee on Radio and Television under the Council of Ministers of the USSR, 1966. 51 p.

4. Vooglaid Ü. (Ed.). *Metodologicheskie problemy issledovaniya massovoy kommunikatsii: Materialy vstrechi sotsiologov, Kyayariku, 1966* [Methodological problems of mass communication research: Proceedings of the Kääriku Sociological Conference, 1966]. Tartu: Tartu State University, 1967. 213 p.

5. Vooglaid Ü. (Ed.). *Tsenostnye orientatsii lichnosti i massovaya kommunikatsiya: Materialy vstrechi sotsiologov, Kyayariku, 1967* [Value orientations and mass communication: Proceedings of the Kääriku Sociological Conference, 1967]. Tartu: Tartu State University, 1968. 2010 p.

6. Firsov B.M. *Vashe mnenie o televidenii* [Your opinion on the television]. Moscow: Committee on Radio and Television under the Council of Ministers of the USSR, 1969. 214 p.
7. Batyrshin R.I., & Sharikov A.V. Razvitie predstavleniy o faktorakh, opredelyayushchikh reytingi teleperedach [Development of ideas about factors determining TV programs rating]. *Mediascope*. 2016. (4). <http://www.mediascope.ru/2239> (accessed 20.06.2021)
8. Sharikov A.V., & Ermolaeva O.E. (Eds.). *Issledovaniya televizionnoy auditorii: Teoriya i praktika* [Television audience research: Theory and practice]. Moscow: National Association of Broadcasters, 1997. 78 p.
9. Kolomiets V.P., & Poluekhova I.A. (Eds.). *Rossiyskoe televidenie: Industriya i biznes* [Russian television: Industry and business]. Moscow: Video International, 2010. 299 p.
10. Kolomiets V.P. (Ed.). *Telereklamnyy biznes: Informatsionno-analiticheskoe obespechenie* [TV advertising business: Information and analytical support]. Moscow: International Institute of Advertising, 2001. 391 p.
11. Nazarov M.M. *Izmereniya auditorii TV v sovremennoy mul'tiekrannoy srede: Praktiki zarubezhnykh rynkov* [TV audience measurements in the contemporary multi-screen environment: The practice of foreign markets]. Moscow: NIPKs Voskhod-A, 2015. 227 p.
12. Kovalev P.A. *Rossiyskaya televizionnaya auditoriya* [Russian TV audience]. Moscow: National Institute of Business, 2007. 205 p.
13. Kolomiets V.P. (2014) *Mediasotsiologiya: teoriya i praktika* [Media sociology: Theory and practice]. Moscow: NIPKs Voskhod-A, 2014. 325 p.
14. Poluekhova I.A. *Sotsiokul'turnaya dinamika rossiyskoy auditorii televideniya* [Socio-cultural dynamics of the Russian TV audience]. Moscow: Video International, 2010. 303 p.
15. Sharikov A.V. *Ritmy gorodskoy teleauditorii Rossii* [Rhythms of the urban TV audience in Russia]. Moscow: VGTRK, 1997. 79 p.
16. Mukhina A.S. Vliyaniye pandemii COVID-19 na mediapotrebleniye v Rossii [Impact of the COVID-19 pandemic on media consumption in Russia]. In I.S. Bagdasar'yan, M.V. Gornyakova (Eds.), *Diada mayskikh konferentsiy-2021: Sbornik trudov konferentsiy* [Dyad of May Conferences-2021: Proceedings of the Conferences] (pp. 186–193). Krasnoyarsk: Siberian Federal University. 2021.
17. Nashikyan E.E. "Stareyushchiy" zritel' sovremenno go rossiyskogo televideniya ["Aging" viewer of modern Russian television]. *Man and Culture*. 2021. (3), pp. 96–110. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2021.3.29475>
18. Poluekhova I.A. Sotsiokul'turnye efekty mediatizatsii televideniya [Sociocultural effects of the mediatization of television]. *Knowledge, Understanding, Skill*. 2018. (4), pp. 71–82. <https://doi.org/10.17805/ZPU.2018.4.7>



19. Sharikov A.V. Translyatsii i prosmotry khudozhestvennykh fil'mov na rossiyskom televidenii: Tendentsii 2018–2019 gg. [Broadcasting and views of feature films on Russian television: Trends of 2018–2019]. *The Art and Science of Television*. 2020. 16 (1), pp. 81–160. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160>
20. Shesterina, A. M. Transformatsiya informatsionnogo povedeniya sovremennoy televizionnoy auditorii [Transformation of information behavior of a modern audience]. In A. M. Shesterina (Ed.), *Osobennosti funktsionirovaniya sovremennykh audiovizual'nykh media* [Features of the functioning of modern audiovisual media] (pp. 124–169). Voronezh: Kvarta: Voronezh State University, 2018.
21. Yusupova K.O. Issledovanie nalichiya konkurentsii mezhdru rossiyskimi televizionnymi kanalami i internet-saytami na osnove kolichestvennogo analiza ikh pol'zovatel'skoy auditoria [Investigation of competition between Russian television channels and Internet sites based on quantitative analysis of their user audience]. In Bizenkova M.N. (Ed.), *Mezhdunarodnyy studencheskiy nauchnyy vestnik*. 2018. (3, Part 1), pp. 140–144.
22. Mediascope. *Panel' Mediascope v 2021 godu* [Mediascope panel in 2021]. Moscow: Mediascope, 2021. 4 p.
23. Hutchinson T.H. *Here is television, your window to the world*. New York: Hastings House, 1950. 368 p.
24. Coombs C.I. *Window on the world; the story of television production*. Cleveland: World Pub. Co., 1965. 125 p.
25. Samokhvalova L.S. (Ed.). *Okno, raspakhnutoe v mir: Sovremennoe televidenie* [A window open to the world: Modern television]. Moscow: Kniga, 1975. 14 p.
26. McLuhan M., & Fiore Q. *Voyna i mir v global'noy derevne* [War and peace in the global village] (I. Letberg, Trans). Moscow: AST: Astrel, 2011. 219 p. (Original book published 1968.)
27. Black P. *The mirror in the corner: People's television*. London: Hutchinson and Co. Ltd, 1972. 232 p.
28. Beaubien R., Felker J., & Innes D. (Eds.). *The Media mirror: A study guide on Christian values and television*. Washington, D.C.: United States Catholic Conference, 1984.
29. Lozan S.I. (Ed). *Zerkalo bol'shikh sversheniy: Stranitsy istorii moldavskogo televideniya* [The mirror of great achievements: The history of Moldovan television]. Chisinau: Kartya moldovenyaske, 1983. 151 p.
30. Lukov V.A., Lukov M.V., & Lukov A.V. Televidenie i kul'tura proiskhozhdeniya [Television and the culture of the occurring]. In V.A. Lukov (Ed.), *Tezaurusnyy analiz mirovoy kul'tury: Sbornik nauchnykh trudov* [Thesaurus analysis of world culture: A collection of scientific works]. Moscow: Moscow University for the Humanities, 2006. (8), pp. 45–71.

31. Schilling J. von. *The magic window: American television, 1939–1953*. New York: Haworth Press, 2003. 233 p.
32. Bowman J. *Window and mirror: RTE television, 1961–2011*. Doughcloyne, Wilton, Cork: The Collins Press, 2011. 252 p.
33. Malakhov A.N. *O chem govoryat... po tu storonu ekrana* [What are they saying... On the other side of the screen]. Moscow: EKSMO, 2015. 572 p.
34. Lowson D., Watts A. *How the weather affects television viewing*. AdMap. January 1989, pp. 25–32.
35. Federal State Statistics Service. *Chislennost' muzhchin i zhenshchin* [The number of men and women]. 2021. July 2. <https://rosstat.gov.ru/folder/12781> (accessed 05.08.2021)
36. Mediascope. *Big TV Rating*. [https://mediascope.net/upload/iblock/b39/Mediascope\\_Big%20Tv.pdf](https://mediascope.net/upload/iblock/b39/Mediascope_Big%20Tv.pdf) (accessed 07.08.2021)

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

THE PHENOMENA  
OF “TIME”  
AND “SPACE”  
IN VISUAL ARTS  
AND SCREEN  
CULTURE

### **Ирина Николаевна Захарченко\***

кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории и теории культуры,  
Ученый секретарь диссертационного совета Д 212.198.06,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
125047, Россия, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6  
Researcher ID: AAZ-5314-2021  
ORCID: 0000-0003-4859-2589  
e-mail: inzakh@gmail.com

### **Ольга Михайловна Щедрина**

аспирант кафедры истории и теории культуры,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
125047, Россия, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6  
Researcher ID: V-3261-2018  
ORCID: 0000-0001-7587-0682  
e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

#### *Для цитирования*

Захарченко И.Н., Щедрина О.М. Светокинетическое искусство Фрэнка Малины в дискурсивном пространстве экранной культуры // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 52–71. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-52-71>.

## **Светокинетическое искусство Фрэнка Малины в дискурсивном пространстве экранной культуры**

**Аннотация.** Статья посвящена изучению творчества ученого, инженера-ракетостроителя и художника Фрэнка Джозефа Малины (1912–1981) в рамках дискурсивного пространства экранной культуры. Современная экраноло-

\* Автор, ответственный за переписку.

гия ставит перед собой задачи исследовать широкие интермедийные связи и культурные контексты, связанные с анализом технологических, информационных, коммуникационных особенностей цифровых экранных поверхностей, а также определить их влияние на когнитивный и сенсорный аппарат человека.

Технологическое искусство может быть воспринято как один из дискурсов археологии медиа, в рамках которого выявляются и эстетизируются топоры современных экранных форм. Перспективность исследований в рамках заявленного дискурсивного поля связана с тем, что творческая реакция на интенсивное научно-техническое развитие концентрировалась на узловых проблемах меняющейся системы культурных коммуникаций. Экран как граница, как окно в реальность репрезентации, как место «сборки» телесной и чувственной реакции на взаимодействие с информационным пространством — эти и другие смыслы входили в сферу внимания представителей технологического искусства.

Интерес к творчеству Ф. Малины в контексте экранологии связан с проводимыми им светокинетическими экспериментами. Они были нацелены на художественное освоение мира, стоящего на пороге вхождения в цифровое виртуальное пространство. В статье подчеркивается, что срединной составляющей его поисков была экранная форма, собирающая электромеханическими системами световые потоки, служащая местом соприкосновения светового излучения с глазом и телом человека. Своим искусством Ф. Малина исследует возможности и пределы человеческой перцепции, неизбежно меняющейся в эпоху интенсивного научного и технологического развития. Направления его поисков свидетельствуют о дискурсивном моделировании современного компьютерного экрана. Они могут быть восприняты как провозвестники культурных коммуникаций цифровой эпохи.

**Ключевые слова:** Фрэнк Джозеф Малина, светокинетическое искусство, экранология, экранная культура, визуальная культура, археология медиа

**Благодарности:** авторы статьи благодарят Р. Малину и его коллег — Н. Цегледи, Ф. Лапеллетри, К. Мерфи, П. Маккрэя, И. Плеску — за предоставленные материалы о Ф. Малине.

Received 31.05.2021, revised 18.08.2021, accepted 29.09.2021

**Irina N. Zakharchenko\***

Cand. Sci. (History),  
Associate Professor at the Department  
of History and Theory of Culture,  
Russian State University for the Humanities,  
Miuskaya ploshhad', 6, 125047, Moscow, Russia  
Researcher ID: AAZ-5314-2021  
ORCID: 0000-0003-4859-2589  
e-mail: inzakh@gmail.com

**Olga M. Shchedrina**

Postgraduate student in History and Theory of Culture,  
Russian State University for the Humanities,  
Miuskaya ploshhad', 6, 125047, Moscow, Russia  
Researcher ID: V-3261-2018  
ORCID: 0000-0001-7587-0682  
e-mail: helga.shchedrina@gmail.com

*For citation*

Zakharchenko I.N., Shchedrina O.M. Lumino Kinetic Art by Frank Malina in the Discourse Space of Screen Culture. *The Art and Science of Television*. 2021. 17(3), pp. 52–71. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-52-71>

## Lumino Kinetic Art by Frank Malina in the Discourse Space of Screen Culture

**Abstract.** The article studies the work of Frank Joseph Malina (1912–1981), scientist, rocket engineer and artist, within the discourse space of screen culture. Modern screen science aims to explore the broad intermedia connections and cultural contexts associated with analyzing the technological, informational, and communicative features of digital screen surfaces, as well as determining their influence on the human cognitive and sensory apparatus. Technological art can be perceived as one of the discourses of media archaeology, within which the topoi of modern screen forms are identified and

\* Corresponding author.

aestheticized. The prospects of research within the declared discourse field are associated with the fact that the creative response to intensive scientific and technological development concentrated on the key problems of the changing system of cultural communications. The screen as a boundary, as a window into the reality of representation, as a place for the “assembly” of corporal and sensory response to interaction with the information space—these and other meanings were addressed by envoys of technological art.

Curiosity about the work of F. Malina in the context of screen culture is associated with his lumino kinetic experiments. They were aimed at the artistic mastering of the world standing on the verge of entering the digital virtual space. The article emphasizes that at the heart of his research was a screen form in which light fluxes gathered together thanks to electromechanical systems; in which light radiation came into contact with the human eye and body. Through his art, Malina explores the possibilities and limits of human perception, inevitably changing in the era of intensive scientific and technological development. The directions of his exploration testify to the discourse modeling of the modern computer screen. They can be taken as harbingers of the cultural communications of the digital age.

**Keywords:** Frank Joseph Malina, Lumino kinetic art, screen science, screen culture, visual culture, media archaeology

**Acknowledgements:** the authors of the article thank R. Malina and his colleagues—N. Czeglédy, F. Lapelletrie, C. Murphy, P. McCray, I. Pleska for the materials provided about F. Malina.

## ВВЕДЕНИЕ

Фрэнк Джозеф Малина (1912–1981) — один из наиболее интересных представителей технологического искусства XX века. Выдающийся инженер-ракетостроитель и художник, известный своим светокинетическим искусством, он соединил в своем творчестве опыт чувственного восприятия нового, соответствующего научным открытиям XX века мира, с рационально ориентированным подходом к созданию художественного произведения. Светокинетические эксперименты Ф. Малины исследуют возможности и пределы человеческой перцепции, неизбежно меняющейся в эпоху интенсивного научного и технологического развития.

Идеи и творчество Ф. Малины неоднократно привлекали внимание ученых. «В современной истории трудно найти человека, в котором наука

и искусство соединялись бы настолько удачно», — писал о нем известный исследователь технологического искусства Ф. Поппер [1, р. 146]. Различные аспекты биографии и творчества Ф. Малины изучались в последнее время в работах П. Маккрэя [2], Ф. Макдональда [3], Ф. Лапеллетри [4], а также авторами сборника «The Pleasure of Light» [5], подготовленного по итогам выставки и научной конференции, проведенной Музеем Людвига в Будапеште. Серьезный вклад в осмысление наследия Ф. Малины вносят труды его сына, ученого-астронома и исследователя технологического искусства Р. Малины [6].

Интерес к творчеству Ф. Малины в первую очередь связан с проводимыми им светокинетическими экспериментами: электрический свет в его произведениях генерирует визуальные образы подобно тому, как это уже на цифровом уровне делают компьютерные экраны. Важно подчеркнуть, что творческое наследие Ф. Малины включает не только художественные произведения, но и корпус теоретических текстов, значительная часть которых была опубликована в основанном им в 1968 году журнале «Leonardo». В своих текстах в числе прочего Ф. Малина анализирует человеко-машинное взаимодействие и те новые экранные формы, которые он моделирует в своих светокинетических картинах. Направления его поисков свидетельствуют о дискурсивном моделировании современного компьютерного экрана как пространства, включающего и информационно-технологические аспекты, и элементы художественно-эстетического осмысления чувственного состояния человека. Это дает основание обратиться к технологическому искусству XX века как одному из дискурсов археологии медиа и в рамках этого дискурса представить Ф. Малину как исследователя пространства взаимодействия, а также чувственного вовлечения человека в коммуникацию с технологическим произведением.

## ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ЭКРАНОЛОГИИ

Дискурсивный подход к изучению экранной культуры прочно вошел в сферу внимания археологии медиа — области гуманитарного знания, представленной такими именами, как Э. Хухтамо [7, с. 95–106], Л. Манович [8, с. 55–76], Дж. Бруно [9, р. 35–54]. Провозглашение экрано-



логии отдельной отраслью наук о медиа отразило интерес исследователей к всевозможным экранам, получившим широкое распространение на самых разных уровнях современного культурного пространства. Среди наиболее важных целей экранологии — изучение технологических, информационных, коммуникационных особенностей цифровых экранных поверхностей, определение их влияния на когнитивный и сенсорный аппарат человека. Хухтамо, обосновывая актуальность новой области знания, подчеркивает возможность рассмотрения как интермедийных связей экрана с другими культурными формами, так и значение дискурсов, которые окружали их в разных местах и в разные эпохи [10, с. 119]. Он настаивает на ценности анализа генеалогии компьютерных экранных форм сквозь призму «более широкого и более многогранного социального и культурного референциального контекста» [7, с. 106].

Видные исследователи медиа исходят из того, что экран — это не только информационная поверхность. Так, характеризуя различные экранные формы, Манович определяет их как «визуальное поле», «окно в пространство репрезентации», ставит вопрос о соотношении экрана и тела зрителя [8, с. 64–65]. При этом материальность тела словно сопротивляется логике развития экранов, стремящихся освободиться от своих рамок, сделаться полностью прозрачными [11], слившись со всем визуальным полем [8, с. 64]. Хухтамо в своих работах подчеркивает, что траектории экранов как готовых артефактов и как дискурсивных проявлений не всегда совпадают [10, с. 120]. Он указывает, что, будучи информационным интерфейсом, экран «должен функционировать и как рамка, и как шлюз, сквозь который передаются и извлекаются сообщения» [12, р. 35]. Хухтамо подробно изучает ранние и современные виды мобильных экранов, вовлекающие человека в телесное взаимодействие, и обозначает диапазон культурных практик, в которых можно видеть предтечу современных экранных форм [13, р. 117].

Важные для пространства технологического искусства позиции дискурса экранологии определяет Дж. Бруно. Обращаясь к исследованию материальности экранного медиума как отражающей свет поверхности, она показывает, что место сборки экранной проекции, обеспечиваемое световыми технологиями и отражающей свет материей, принципиально пространственно: оно архитектурно и телесно, а значит включает в себя психические взаимодействия и аффективные модальности [9, р. 38]. Дж. Бруно вводит в экранологию технологическое ис-

кусство и исследует работы Л. Мохой-Надя как ранний опыт осознанной световой модуляции пространства, превращающей в экраны различные материалы и открывающей возможность зрителю телесно погружаться внутрь экранного пространства [9, р. 42–45]. В этой оптике технологическое искусство может быть воспринято как один из дискурсов археологии медиа, в рамках которого выявляются и эстетизируются топосы современных экранных форм.

Современные исследования показывают, что представители технологического искусства середины XX века обращались к феноменам визуального и чувственного восприятия, полагая, что в пространстве между глазом зрителя и кинетическим арт-объектом рождается новый сенсорный опыт. Это пространство воспринималось ими как рамка, моделирующая перцепцию субъекта. Рожденные в этой системе художественной коммуникации взаимодействия в итоге могут быть проблематизированы в дискурсе современной экранологии. Этим же определен интерес к творчеству Ф. Малины: его поиски свидетельствуют о дискурсивном моделировании современного компьютерного экрана как пространства, включающего и информационно-технологические аспекты, и элементы художественно-эстетического осмысления чувственного состояния человека. *В представленном ракурсе творчество Ф. Малины ранее не изучалось.*

## ЭКРАННЫЕ ПОВЕРХНОСТИ В СВЕТОКИНЕТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ Ф. МАЛИНЫ

Профессиональный инженер, к середине 1940-х гг. сделавший в США успешную карьеру в области ракетостроения, но оставивший работу из-за своих пацифистских убеждений и перебравшийся в Европу, Ф. Малина с 1953 г. посвящает себя искусству (рис. 1). Всю жизнь увлеченный наукой, замороженный перспективами, связанными с освоением космоса, он и в творчестве ищет вдохновение в авиации, биологии и астрономии. В развернутом биографическом очерке, посвященном Ф. Малине, Патрик Маккрэй показывает, что с самого начала художника интересовали эксперименты, тематически связанные с этими областями знания. Пытаясь оторваться от традиций фигуративной живописи, он искал возможности передавать личную интерпретацию природных

явлений, которые современные технологии сделали видимыми [2, р. 30]. Открытый Ф. Малиной путь — обращение к самим технологиям, расширяющим, по его убеждению, чувственный опыт человека. Важнейшим художественным медиумом в его творчестве становится электрический свет.



Рис. 1. Фрэнк Малина за работой. 1964 г.

*Fig. 1. Frank Malina at work. 1964<sup>1</sup>*

Занимаясь светокинетическим искусством, Ф. Малина изучает свойства полупрозрачных и отражающих поверхностей [1, р. 44–45]. Именно они, по его мнению, позволяют контролировать зрительную перцепцию. Будучи одновременно художником и инженером, Ф. Малина придает особое значение организации внутреннего устройства своих произведений, задающих условия и эффекты их восприятия. Еще в своих ранних картинах он обращал внимание на работу с материалами, формирующими геометрическую основу живописной поверхности [14]. Когда он обратился к использованию электрического света, его работы начали обретать все более сложную и при этом систематизированную внутреннюю структуру. Их основой стала рама из полупрозрачного материала, расположенная перед источником света. На эту поверхность наносилась композиция; она создавалась красками или составлялась из различных материалов.

<sup>1</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.frankmalina.com/en/artworks> (31.05.2021)

Внутренняя и внешняя структура получавшейся световой картины задавала условия восприятия рождающегося изображения. Так, в работе «Illuminated Wire Mesh Moiré» (1955; рис. 2) наложение сеток создавало муаровый эффект, усиливаемый свечением изнутри. В работе «Jazz» (1955) вид картины зависел от скрытой за поверхностью с композицией структуры, в которой источники света управлялись тепловыми выключателями. Они позволяли изображению изменяться случайным образом.

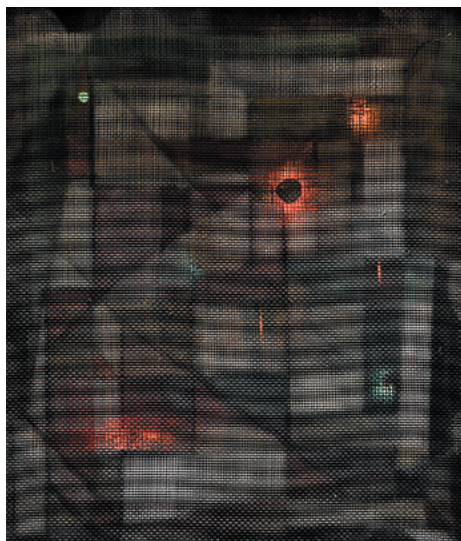


Рис. 2. «Illuminated Wire Mesh Moiré»,  
53 x 44 см, Электроживопись, Коллекция семьи Малины

*Fig. 2. Illuminated Wire Mesh Moiré,  
53 x 44 cm, Electric painting, Courtesy of Malina Families<sup>2</sup>*

Инженерный подход к устройству световой картины, цель которой — оказать эффективное влияние на чувственное восприятие, привел Ф. Малину к созданию трех систем светокинетической живописи: Lumidyne, Reflectodyne и Polaridyne. Их объединяло использование в структуре картины электродвигателя, приводящего в движение преломляющие свет поверхности.

<sup>2</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.frankmalina.com/en/artworks> (31.05.2021)

Принцип сборки изображения светом в этих системах был различным. В Lumidyne перед источником света, закрепленном на заднике рамы, помещался плексигласовый диск ротора (подвижной части двигателя). На этом вертящемся диске находились изображения, нанесенные по-разному пропускающей свет краской. Перед ротором, в свою очередь, располагался тоже выкрашенный лист статора (неподвижной части системы). Свет, проходящий через все — подвижные и неподвижные — слои, собирался на матовом полупрозрачном листе диффузора (рассеивателя), выполнявшего функции экрана. В его отсутствии роль экрана выполнял статор, изображение на котором могло быть видно при внешнем освещении [15, р. 114]. Однако рассеивающим свойствам диффузора Ф. Малина уделял повышенное внимание [16, р. 27–29], поскольку они позволяли создавать плавно изменяющиеся, размытые изображения. Инженерные решения позволили сделать весь корпус этого сложного «живого» экрана достаточно легким (система могла крепиться на стену) и компактным. При этом система могла масштабироваться: примером малогабаритных работ Ф. Малины может послужить «Orbits VI» (1964) — ее размер 25 x 18 см, тогда как «The Cosmos» (1965; рис. 3, 4), одно из наиболее крупных произведений с применением системы Lumidyne, выполненное по заказу для холла здания издательства Pergamon Press в Оксфорде, имеет габариты 2,5 x 3 м. Важно подчеркнуть, что через замену дисков ротора произведения можно было «редактировать».

В отличие от Lumidyne, система Polaridyne в качестве светового фильтра ротора и экрана статора использует не нанесенную художником краску, а поляризаторы — специальные пленки, пропускающие только те световые волны, поперечное колебание которых соответствует определенной плоскости.

Между поляризаторами на статоре Ф. Малина закреплял кусочки прозрачного двулучепреломляющего материала (например, скотча). Внешний поляризатор служил экраном, «собиравшим» световые потоки иначе, чем это делает диффузор, не размывая их, но пропуская или блокируя свет, что производило интересный визуальный эффект, на который прямо влияла форма материалов, помещенных между поляризаторами. Интерес к ней позволил художнику экспериментировать с геометрическими композициями, как, например, в «Geometry II» (1965; Рис. 5).



Рис. 3. «The Cosmos», 250 x 300 см, система Lumidyne, Университет Оксфорд Брукс (Великобритания). Фрагмент

*Fig. 3. The Cosmos, 250 x 300 cm, Lumidyne system, Oxford Brookes University (UK). Fragment<sup>3</sup>*

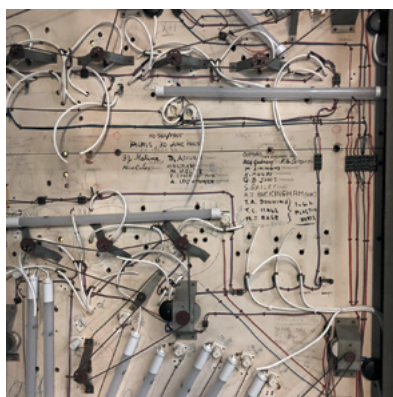


Рис. 4. «The Cosmos», 250 x 300 см, система Lumidyne, Университет Оксфорд Брукс (Великобритания). Внутреннее устройство работы со снятыми дисками роторов. Фрагмент

*Fig. 4. The Cosmos, 250 x 300 cm, Lumidyne system, Oxford Brookes University (UK). Internal arrangement with removed rotor discs. Fragment<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://twitter.com/pinman/status/1087813542148034560> (31.05.2021)

<sup>4</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://twitter.com/pinman/status/1087813542148034560> (31.05.2021)



Рис. 5. «Geometry II», 39 x 50 см, система Polaridyne,  
Коллекция семьи Малины

*Fig. 5. Geometry II, 39 x 50 cm, Polaridyne system,  
Courtesy of Malina Families<sup>5</sup>*

Совершенно другой принцип создания изображения реализован в системе Reflectodyne. Для получения кинетической картины здесь использовался направленный свет и система закрепленных на вращающихся с разной скоростью стержнях отражателей — полированных металлических поверхностей или зеркал. Ось с закрепленными на ней отражающими материалами вращалась двигателем внутри деревянного корпуса; отраженный свет собирался на матовом экране из плексигласа или стекла. Изображение на экранной поверхности могло в этом случае быть получено исключительно движением света внутри системы. Инженерные решения позволяли контролировать это движение через изменение интенсивности окружающего звука: в электрическую цепь с двигателями, вертящими оси, могли быть добавлены микрофон, усилитель и двустороннее реле. Реле переключалось в зависимости от интенсивности звука и меняло тем самым направление движения стержней [15, p. 116].

<sup>5</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.frankmalina.com/en/artworks> (31.05.2021)

Занимаясь светокинетическим искусством, Ф. Малина мыслит как ученый и инженер. Используя электрический свет как медиум, он стремится создать захватывающие образы с помощью продуманных и тщательно смоделированных технологических решений. Его художественные практики в числе прочего нацелены на исследование поверхностей благодаря различным алгоритмам их использования, по-разному собирающим световые потоки, чтобы затем направить их к глазам зрителя. Ф. Малина как художник не использует компьютеры; более того, он выражает сомнение в их инструментальной пригодности в пространстве искусства, считая, что компьютер серьезно ограничивает творческие возможности человека [17, р. 263–264]. Но его постоянно интересуют проблемы, актуальные и для современной экранологии, связанные, с одной стороны, с глубоко продуманной технической составляющей внутренности светокинетического произведения, а с другой — с рецепцией произведения, осуществляемой зрителем во взаимодействии с его поверхностью. Для него важны удобство, мобильность, масштабируемость приборов, транслирующих воспринимаемые световые потоки. Он понимает, что от инженерных решений зависит степень визуальной и телесной вовлеченности человека во взаимодействие с технологиями. Осмысляя возможности светокинетического искусства, Ф. Малина приходит к оригинальным теоретическим обобщениям, которые формулирует в статьях, опубликованных в журнале «Leonardo».

## **«ОКНО/ДВЕРЬ» В ДРУГУЮ РЕАЛЬНОСТЬ: Ф. МАЛИНА О СВЕТОВОЙ КАРТИНЕ**

Создание журнала «Leonardo» — одна из наиболее важных страниц биографии Ф. Малины. Инициированное им в 1967–1968 гг. издание, главным редактором которого он был с момента основания до своей смерти в 1981 г., должно было, по его замыслу, объединить творческие и интеллектуальные усилия художников, работающих в различных областях технологического искусства. Ф. Малина высказывал сожаление, что узнал о близких ему экспериментах со светом Т. Уилфреда (1889–1968) уже после того, как сам пришел к созданию своих светокинетических систем [18, р. 118]. Он был убежден, что международное сообщество худож-



ников нуждается в профессиональном периодическом рецензируемом издании, выстроенном на основе универсальной научно-технической модели. Как и в случае научного сообщества, обмен идеями и мнениями должен служить дополнительным импульсом для развития искусства.

Интерес к теоретическим аспектам художественной коммуникации был связан с его пониманием целей и задач искусства. Убежденный в возможностях творческих практик изучать и моделировать чувственное восприятие, Ф. Малина соотносит искусство с наукой, движущейся по пути открытия новых измерений мира. Прорыв в изучении и освоении космоса, произошедший на глазах поколения, к которому принадлежал Ф. Малина, неотделим, по его мнению, от постановки проблем человеческой психики и сенсорики, столкнувшихся с иной, не промеряемой прежним опытом, реальностью. Искусство в этом случае должно «работать» в связке с наукой, не просто исследуя, но расширяя своими экспериментами границы чувственного восприятия. В статье «Различия между наукой и искусством: некоторые размышления», опубликованной в одном из первых номеров «Leonardo», Ф. Малина пишет: «Главные цели пластических искусств — с помощью артефактов стимулировать и удовлетворять человеческие эмоции, помогать человеческому разуму постигать знания и основные концепции Вселенной... а также расширять и углублять эмоциональное восприятие определенных элементов окружающей человека среды» [18, р. 450]. Опираясь на слова историка Дж. Кублера, он говорит, что произведения искусства подобны воротам, через которые посетитель способен войти в пространство художника и постичь новый опыт. Художник, в свою очередь, вправе этот опыт преобразовывать и обогащать [18, р. 450–451]. Произведение искусства, таким образом, мыслится Ф. Малиной в категориях «окон/дверей», традиционных метафор экрана, и предполагает концентрацию адекватного новой картине мира чувственного опыта.

Ссылаясь на публикации современных ему специалистов в области кибернетики, нейропсихологии и психологии восприятия, Ф. Малина полагает, что художественное произведение является интегральной частью системы «человек — окружающая среда». Центральная нервная система, заявляет он, может быть воспринята как «компьютер с памятью», регулирующий в этой системе динамическое равновесие. Поступающая из внешней (в том числе и космической) среды новая информация предполагает изменение способов ее обработки и восприятия. Чем более интенсивным будет информационный поток, тем сложнее человеческому

организму будет реагировать на вызовы, рождающиеся благодаря научным открытиям и технологическим разработкам. Сенсорные каналы должны приобрести более тонкую, открытую резко усложняющемуся чувственно-му опыту настройку. Произведения нового, использующего современные технологические разработки искусства, как «окно/дверь» в новую реальность, должны, по Ф. Малине, превратиться в пространства, расширяющие человеческую перцепцию, концентрирующие новый опыт, формирующие актуальные для современности возможности чувственного восприятия. Одной из задач «Leonardo» Ф. Малина видит объединение исследователей и художников ради достижения этой цели [19, р. 2].

Важно уточнить, что произведение технологического искусства Ф. Малина не воспринимает как продукт исключительно творческого и случайного вдохновения. Он настаивает на снятии завесы тайны с художественного акта, считая, что эстетизации может подлежать произведение, созданное при соблюдении последовательных шагов. Иными словами, описание процесса работы и идей, так же как произведенное на основе описания повторение, позволяющее обучиться или усовершенствовать метод, может служить развитию искусства и рождению ценных художественных артефактов [19, р. 1]. Инженерно-технологическая составляющая этого произведения будет соответствовать картине мира, формируемой новыми научными открытиями, и служить адаптации к ней человека.

Приведенные рассуждения Ф. Малины, всю жизнь стремившегося к познанию тайн бескрайнего космоса, свидетельствуют о его интересе к пространству взаимодействия реальности человеческой и «реальности» научно-технологической. Последняя в его воззрениях предполагала космическое измерение: невесомость или, к примеру, иное, из-за отсутствия атмосферы, рассеивание солнечных лучей, требовали нового перцептивного опыта [20, р. 324]. Цифровые технологии, становление которых происходило на его глазах, остались за рамками его научных и творческих интересов. Он был причастен в первую очередь к миру аналоговых технологий, сопротивлялся использованию компьютеров в искусстве. Однако трудно не заметить, что срединной составляющей его поисков была, хоть и не получившая законченного оформления, экранная форма, собирающая электромеханическими системами световые потоки, служащая местом соприкосновения светового излучения с глазом и телом человека.

Характерно, что в некоторых случаях Ф. Малина проявлял интерес к изобразительной поверхности, понимая ее как своего рода экран, способный к телесному вовлечению человека. Об этом, к примеру, свидетельствуют его «угловые картины», которым он посвящает одну из статей в «Leonardo». Изображение, нанесенное на две скрепленные между собой рояльной петлей доски, Ф. Малина сравнивает с фресками. Такую картину можно повесить в углу, активизировав тем самым пространственное восприятие зрителя. Созерцающий, пишет он, «видит объект, который заметно меняется по внешнему виду, когда изменяется положение просмотра в пределах угла “угловой картины”» [21, р. 179]. Возникающие при просмотре таких картин визуальные впечатления во многом основаны на телесном опыте и отсылают к эффектам, заложенным в различных экранных формах. И хотя последние в текстах и творчестве Ф. Малины не отрефлексированы как самостоятельное, технологически оформленное целое, в новую цифровую эпоху выделенные им составляющие современных экранов станут частью единого дискурса.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к технологическому искусству в рамках археологии экрана открывает возможность сформировать дискурсивное пространство, связанное с художественным моделированием целого ряда значений, которые входят в сферу внимания исследователей современных цифровых экранов. Актуальность проводимых в этом поле исследований связана с интересом представителей технологического искусства к коммуникативной составляющей художественного акта. Творчески осмысляя культурные трансформации, вызванные научно-техническим развитием, художники экспериментировали с технологическими средами и сенсорными возможностями человека, обитающего в них. В частности, существовал интерес к экрану как пространству, моделирующему чувственные отношения человека с информационной средой.

В контексте генеалогии экранных форм фигура представителя светокинетического искусства середины XX века Ф. Малины представляет особый интерес. Создаваемая наукой и технологиями реальность утрачи-

вала в его представлении прежние характеристики и требовала новых подходов к пониманию. Светокинетические эксперименты Ф. Малины были нацелены на художественное освоение мира, стоящего на пороге вхождения в цифровое виртуальное пространство. Его интересовали поверхности, маркировавшие место встречи человеческого глаза с различными импульсами, создаваемыми электрическим светом. Он был убежден, что взаимодействия через эти поверхности приведут к трансформации сенсорного и телесного аппарата человека, изменят характеристики его психики. Творчество Ф. Малины было нацелено на исследование экранных форм будущего.

Оценивая фигуру Ф. Малины в рамках экранного дискурса, следует подчеркнуть, что он предчувствовал множественные функции цифровых информационных поверхностей. Диапазон технологических особенностей его светокинетических систем свидетельствует о том, что в его понимании экранная поверхность может по-разному взаимодействовать со световыми потоками. Она может меняться, становиться динамичной и мобильной, «подстраиваясь» под человека, как это происходит сегодня с экранными панелями, дисплеями компьютеров и гаджетов. Но во всех случаях она обладает особыми качествами — взаимодействие с ней оказывает влияние на перцепцию человека, вступающего с ней в коммуникацию. Каковы особенности и границы этого влияния? Меняется ли в этом случае человек как биологическое существо и как субъект культуры? Экранология ищет в числе прочих ответы на эти вопросы. Творчество Ф. Малины обозначает векторы этих поисков.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Popper F. From technological to virtual art. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007. 459 p.
2. McCray P.W. Making art work: how Cold War engineers and artists forged a new creative culture. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2020. 373 p.
3. MacDonald F. Escape from Earth. A Secret History of the Space Rocket. London: Profile Books, 2019. 372 p.
4. Lapelletrie F. Life of Frank Joseph Malina // Enter<sup>3</sup> International Festival for Art, Science and New Technologies / ed. P. Smetana. Prague: Czech Academy of Sciences, 2007. P. 16–27.

5. The Pleasure of Light. György Kepes and Frank J. Malina at the intersection of science and art / eds. N. Czeplédy, R. Kopeczky. Budapest: Ludwig Múzeum. 2010. 190 p.
6. Malina R. Frank J. Malina: Astronautical Pioneer. Dedicated to International Cooperation and the Peaceful Uses of Outer Space // Proceedings of the Fortieth History Symposium of the International Academy of Astronautics. 2012. Vol. 37. P. 567–580.
7. Хухтамо Э. Заметки по поводу археологии медиа // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / Российский институт культурологии М-ва культуры Российской Федерации; отв. ред. К.Э. Разлогов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. С. 95–106.
8. Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / Российский институт культурологии М-ва культуры Российской Федерации; отв. ред. К.Э. Разлогов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. С. 55–73.
9. Bruno G. Surface Tension, Screen Space // Screen Space Reconfigured / eds. S.T. Bull, S.Ø. Sæther. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 35–54.
10. Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / Российский институт культурологии М-ва культуры Российской Федерации; отв. ред. К.Э. Разлогов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. С. 116–174.
11. Manovich L. Computer vision, human senses, and language of art // AI & SOCIETY. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01094-9>.
12. Huhtamo E. Walls, Attractions, and Media: An Archaeology of Public Visual Displays // Ambient Screens and Transnational Public Spaces / ed. N. Papastergiadis. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016. P. 31–48.
13. Huhtamo E. The Four Practices? Challenges for an Archaeology of the Screen // Screens / eds. D. Chateau, J. Moure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 116–124.
14. Lapelletrie F. Introduction à l'oeuvre de Frank Joseph Malina // Leonardo/OLATS: site. 2007. URL: <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/introOeuvreFMalina.php> (дата обращения: 15.05.2021).
15. Malina F.J. Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A Memoir // Leonardo. 1975. Vol. 8. No. 2. P. 109–119.
16. Malina F.J. Kinetic Painting: The Lumidyne System // Leonardo. 1968. Vol. 1. No. 1. P. 25–33.
17. Malina F.J. Comments on Visual Fine Art Produced by Digital Computers // Leonardo. 1971. Vol. 4. No. 3. P. 263–265.
18. Malina F.J. Differences entre la science et l'art: Quelques réflexions // Leonardo. 1968. Vol. 1. No. 4. P. 449–455.

19. Malina F.J. Aims and Scope of Leonardo: But Et Portee De Leonardo // Leonardo. 1968. Vol. 1. No. 1. P. 1–2.
20. Malina F.J. On the Visual Fine Arts in the Space Age // Leonardo. 1970. Vol. 3. No. 3. P. 323–325.
21. Malina F.J. Corner Paintings // Leonardo. 1969. Vol. 2. No. 2. P. 179–180.

## REFERENCES

1. Popper F. *From technological to virtual art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007. 459 p.
2. McCray P. *Making art work: How Cold War engineers and artists forged a new creative culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2020. 344 p.
3. MacDonald F. *Escape from Earth: A secret history of the space rocket*. London: Profile Books, 2019. 372 p.
4. Lapelletrie F. Life of Frank Joseph Malina. In P. Smetana (Ed.), *Enter3 International Festival for Art, Science and New Technologies* (pp. 16–27). Prague: Czech Academy of Sciences, 2007.
5. Czeglédy N., & Kopeczky R. (Eds.). *The pleasure of light: György Kepes and Frank J. Malina at the intersection of science and art*. Budapest: Ludwig Múzeum. 2010. 190 p.
6. Malina R. Frank J. Malina: Astronautical Pioneer, Dedicated to International Cooperation and the Peaceful Uses of Outer Space. *Proceedings of the Fortieth History Symposium of the International Academy of Astronautics*. 2012. 37, pp. 567–580.
7. Huhtamo E. Zаметki po povodu arkheologii media [Notes on the media archaeology]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Ekrannaya kul'tura: Teoreticheskie problemy* [Screen culture: Theoretical problems] (pp. 95–106). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012.
8. Manovich L. Arkheologiya komp'yuternogo ekrana [Archeology of a computer screen]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Ekrannaya kul'tura: Teoreticheskie problemy* [Screen culture: Theoretical problems] (pp. 55–76). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012.
9. Bruno G. Surface tension, screen space. In S.T. Bull, S.Ø. Sæther (Eds.), *Screen space reconfigured* (pp. 35–54). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
10. Huhtamo E. Elementy ekranologii: K probleme arkheologii media [Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Ekrannaya kul'tura: Teoreticheskie problemy* [Screen culture: Theoretical problems] (pp. 116–174). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012.
11. Manovich L. Computer vision, human senses, and language of art. *AI & SOCIETY*. 2020. <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01094-9>

12. Huhtamo E. Walls, attractions, and media: An archaeology of public visual displays. In N. Papastergiadis (Ed.) *Ambient screens and transnational public spaces* (pp. 31–48). Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016.
13. Huhtamo E. The four practices: Challenges for an archaeology of the screen. In D. Chateau, J. Moure (Eds.) *Screens* (pp. 116–124). Amsterdam University Press, 2016.
14. Lapelletrie F. Introduction à l'oeuvre de Frank Joseph Malina. *Leonardo/Olats*. <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/introOeuvreFMalina.php> (accessed 15.05.2021)
15. Malina F.J. Electric light as a medium in the visual fine arts: A memoir. *Leonardo*. 1975. 8 (2), pp. 263–265.
16. Malina F.J. Kinetic painting: The Lumidyne system. *Leonardo*. 1968. 1 (1), pp. 25–33.
17. Malina F.J. Comments on visual fine art produced by digital computers. *Leonardo*. 1971. 4 (3), pp. 263–264.
18. Malina F.J. Differences entre la science et l'art: Quelques reflexions. *Leonardo*. 1968. 1 (4), pp. 449–455.
19. Malina F.J. Aims and scope of Leonardo: But et portee de Leonardo. *Leonardo*. 1968. 1 (1), pp. 1–2.
20. Malina F.J. On the visual fine arts in the space age. *Leonardo*. 1970. 3 (3), pp. 323–325.
21. Malina F.J. Corner paintings. *Leonardo*. 1969. 2 (2), pp. 179–180.

#### **Авторский вклад**

И.Н. Захарченко — концептуализация и научное руководство, О.М. Щедрина — подготовка и сбор материала, И.Н. Захарченко и О.М. Щедрина — написание текста.

#### **Authors' contributions**

Irina N. Zakharchenko conceived the project and conceptualized the key concepts, Olga M. Shchedrina collected the data.  
Both authors wrote the manuscript.

**СТРУКТУРА И СЮЖЕТ  
В ЭКРАННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE AND PLOT  
IN VISUAL ART WORKS**



## Владислав Викторович Непийпов

аспирант школы дизайна,  
преподаватель департамента медиа,  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
109028, Россия, Москва, Хитровский пер., д. 2/8, корп. 5  
ResearcherID: B-6619-2019  
ORCID: 0000-0003-4266-0624  
e-mail: nepiypov@gmail.com

### *Для цитирования*

Непийпов В.В. Гиперреализм в цифровом кинематографе (на примере сериала-антологии «Любовь, смерть и роботы») Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 73–94. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-94>.

## Гиперреализм в цифровом кинематографе (на примере сериала-антологии «Любовь, смерть и роботы»)

**Аннотация.** Статья посвящена анализу эстетических особенностей цифрового кинематографа и новых форм реализма на экране, возникших в связи с повсеместным использованием компьютерной графики в кино. Объединение графических и фотографических элементов и фотореалистичная графика дают возможность исследователям иначе взглянуть на природу фильма. Цифровой кинематограф, основываясь на современных цифровых технологиях, уже не отталкивается от фотографических принципов кинопроизводства и представляет новую форму отображения реального на экране. Созданные при помощи компьютерной графики объекты могут преобразоваться и выходить за рамки имитируемого реального объекта, оставаясь при этом фотореалистичными, не имея возможности существовать вне рамок экрана и конкретного фильма. Учитывая это, возникает необходимость создания новых методов исследования фильма, так как традиционных становится недостаточно. Используя классические киноведческие и философские труды Жана Бодрийяра, Зигфрида Кракауэра, Андре Базена, Кристина Метца и

работы современных исследователей цифрового кинематографа — Льва Мановича, Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера, автор анализирует процесс перехода цифровых объектов из фотореалистичных в гиперреалистичные, которые сегодня могут идентифицироваться как реальные, при этом не существуя в действительности. Это явление представляет несомненный интерес для исследования форм реализма в современном цифровом кинематографе. На основе анализа серии «Snow in the desert» сериала-антологии «Любовь, смерть и роботы» автор прослеживает становление гиперреализма в цифровом кинематографе. Используя современные цифровые методы кинопроизводства, объединяющие в себе как графические, так и фотографические технологии: техника захвата движения, создание цифровых копий актеров, методов моделирования жидкости и окружающей среды в реальном времени, у нас на глазах появляется новый вид кинематографа, который не ограничен классическими методами кинопроизводства. Цифровой фильм выходит за рамки классического фильма, объединяясь с анимацией и компьютерными играми. Все эти процессы влияют на эстетическую природу фильма и делают его более пластичным, свободным и менее ограниченным классическим пониманием фильма в киноисследованиях.

**Ключевые слова:** природа фильма, цифровой фильм, цифровое кинопроизводство, цифровой реализм, фотореализм, гиперреализм

**Vladyslav V. Nepiyov**

Postgraduate student at the School of Design,

Lecturer at the Department of Media,

HSE University,

Khitrovskiy pereulok, 2/8, build. 5, 109028, Moscow, Russia

ResearcherID: B-6619-2019

ORCID: 0000-0003-4266-0624

e-mail: nepiyov@gmail.com

*For citation*

Nepiyov V.V. Hyperrealism in Digital Cinema (Based on the Analysis of *Love, Death & Robots* Anthology Series). *The Art and Science of Television*. 2021. 17(3), pp. 73–94. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-73-94>

## Hyperrealism in Digital Cinema (Based on the Analysis of *Love, Death & Robots* Anthology Series)

**Abstract.** The article is devoted to the aesthetic features of digital cinematography. Due to the widespread use of computer graphics in films, traditional methods of analyzing cinema are no longer enough. The fusion of graphic and photographic elements and the use of photorealistic graphics enable researchers to take a fresh look at the nature of film. Digital cinema, based on contemporary technologies, no longer builds on the photographic principles of filmmaking and presents a new form of realism and representation of reality on the screen. Objects created with the help of computer graphics can transform and go beyond the simulated real objects, while remaining photorealistic, unable to exist outside the framework of the screen and the particular film. Using classical film studies and philosophical works of Jean Baudrillard, Siegfried Krakauer, André Bazin, Christian Metz and the works of modern researchers of digital cinema such as Lev Manovich, Thomas Elsaesser and Malthe Hagener, the author analyzes the process of transition of digital objects from photorealistic to hyperrealistic ones, which today can be identified as real, while not existing in reality. This phenomenon is of undoubted inter-

est for the academic study of new forms of realism in digital cinema. Based on the analysis of the Snow in the Desert episode from the Love, Death & Robots anthology series, the author traces the development of hyperrealism in digital cinema. Through state-of-the-art digital filmmaking technologies combining both graphic and photographic techniques—motion capture, digital cloning of actors, real-time fluid and environment modelling—we have a new kind of cinematography that is not limited to classical methods of filmmaking, but goes beyond cinema itself, merging with animation and video games. All these processes affect the film aesthetics and make it more malleable, free and less restricted by the classical understanding of motion picture.

**Keywords:** nature of film, digital film, digital filmmaking, digital realism, photorealism, hyperrealism

## ВВЕДЕНИЕ

Развитие и внедрение цифровых технологий в процессы кинопроизводства не только в значительной мере изменило эстетические категории анализа кинематографа, но и предоставило возможность современным исследователям иначе взглянуть на природу фильма. Цифровой кинематограф, основываясь на современных цифровых технологиях, уже не отталкивается от фотографических принципов кинопроизводства и представляет новую форму отображения реального на экране: созданные при помощи компьютерной графики объекты могут преобразовываться и выходить за рамки имитируемого реального объекта, оставаясь при этом фотореалистичными, не имея возможности существовать вне рамок экрана и конкретного фильма. Объединяясь с другими цифровыми искусствами, такими как анимация и компьютерные игры, современный кинематограф начинает существовать в рамках законов, для описания которых уже недостаточно традиционных методов анализа фильма. Во многом это связано с повсеместным использованием в фильмах компьютерной графики и цифровых технологий, из-за чего граница между фотографическими и графическими элементами фильма в глазах зрителя стирается. Если раньше эти две культуры имели достаточно четкие границы, только заимствуя техники и эстетические особенности друг у друга, то уже начиная с фильмов 90-х годов, подобные фильмы представляют собой продукт, гармонично совмещающий в себе как кинематографические,

так и анимационные приемы. Показательным примером может считаться фильм 1999-го года «Матрица» (англ. «Matrix») сестер Вачовски, где герои существуют в двух разных мирах: реальном и виртуальном. В зависимости от того, где они находятся, они обладают или не обладают сверхчеловеческими способностями. В виртуальном мире герои могут нарушать законы физики: бегать по стенам, высоко прыгать, летать, уворачиваться от пуль и прочее. Революционное использование компьютерной графики (вдохновленное не только игровыми, но и анимационными фильмами) на тот момент показало новые возможности кинематографа, которые появились в результате внедрения цифровых технологий в процессы кинопроизводства.

В связи с этим многие режиссеры начали снимать цифровые фильмы, с каждым разом совершенствуя новые технологии. Такие картины, как «Звездные войны: эпизод 1 — Скрытая угроза» (англ. «Star Wars: Episode I — The Phantom Menace») Джорджа Лукаса, трилогия «Властелин колец» (англ. «The Lord of the Rings») Питера Джексона и «Аватар» (англ. «Avatar») Джеймса Кэмерона, продемонстрировали последние достижения в области цифрового кинопроизводства. «Звездные Войны» и «Властелин колец» показывали возможности в создании сгенерированных на компьютере персонажей при помощи техники захвата движения, таких как Джа-Джа Бинк в исполнении Ахмеда Беста и Голлума в исполнении Эндю Серкиса. Последний впоследствии продолжил развивать данную технологию, снимаясь в таких фильмах, как трилогия «Планета обезьян» (англ. «Planet of the Apes») и «Маугли» (англ. «Mowgli: Legend of the Jungle»). Фильм «Аватар» Джеймса Кэмерона представил не только последние на момент выхода достижения в создании фотореалистичных существ и даже целой планеты с уникальной природой, но и новые технологии съемки — с использованием виртуальных камер, которые при помощи техники захвата движения позволяют режиссерам помещать актеров в сгенерированное на компьютере пространство.

Внедрение всех названных технологий изменило кинематограф не только визуально, но и снова поставило вопрос о природе фильма. Одним из первых теоретиков, кто обратил на это внимание и поднял вопрос о переопределении кинематографа, был Лев Манович. Сопоставляя «кадры реального действия» и «анимацию», он отмечает, что современный кинематограф, в отличие от классического, уже не отталкивается от использования камеры как основного элемента производства фильма, так как большинство фильмов сегодня создаются на компьютере в процессе, напоминающем процесс рисования. Манович называет этот процесс «ки-

но-кистью», пришедшей на смену «кино-глазу» [1, с. 395]. По его словам, кино обретает своеобразную пластичность, характерную разве что для живописи или анимации, сохраняя при этом уникальную визуальную реалистичность фотографического кинопроизводства. Другими словами, сегодня кино не ограничено тем, что можно зафиксировать на физическую камеру, представляя при этом фотореалистичное изображение. Кинематографисты обладают новой степенью творческой свободы, которая ограничивается только воображением самих авторов и художников.

**Целью** данной статьи является изучение трансформации эстетической формы кинематографа под влиянием цифровых технологий. В связи с этим исследование будет направлено на проблему развития и перехода фотореалистичной графики в гиперреалистичную, а также на выявление новых методов анализа визуальных особенностей цифровых фильмов через одну из серий второго сезона анимационного альманаха «Любовь, смерть и роботы» (англ. «Love, Death & Robots») – «Snow in a desert». В процессе анализа этой серии центром внимания станут фотореалистичные и гиперреалистичные принципы создания цифровых фильмов, для чего будут привлечены и другие примеры, такие как «Последняя фантазия: духи внутри» (англ. «Final Fantasy: The Spirits Within») 2001 года, «Аватар» (англ. «Avatar») 2009 года и сериал «Мандалорец» (англ. «Mandalorian») 2019 года.

Эстетические корни гиперреализма уходят в философию Жана Бодрийяра, который и ввел понятие «гиперреальность». Он объяснил его природу как «создание несуществующего посредством точного отображения реальных объектов» [2, с. 97]. Данное понятие довольно метко характеризует и современное состояние кинематографа, который уже не находится в рамках только фотографического искусства, одновременно сочетая в себе черты классической кинодраматургии и цифровых технологий.

Лев Манович, обращаясь к феномену такого парадоксального отображения действительности, пишет, что новый реализм можно описать как нечто, что выглядит в точности так, как если бы имело место в действительности, хотя на самом деле иметь его не могло [3, с. 356]. Правда, несмотря на то, что мысли Ж. Бодрийяра и Л. Мановича согласуются, выражают они разные понятия: в то время как Бодрийяр говорит о «гиперреализме» как о философской концепции природы объектов и феноменов, Л. Манович рассуждает о «фотореализме» как об эстетическом направлении в искусстве, называя его «невидимыми эффектами»

[3, с. 366]. По нашему мнению, основное различие между этими идеями состоит в том, что, конструируя фотореалистичное изображение, цифровой кинематограф может перейти уже за реальный объект, который он имитирует, тем самым сделав его гиперреальным. Зрителю не нужно будет фокусироваться на том, существует он или нет, так как в рамках фильма благодаря фотореалистичному изображению ему будет казаться реальным то, чего в действительности не существует.

Анна Борисова и Ольга Юхнина также противопоставляют гиперреализм компьютерной графике, говоря, что гиперреализм перекликается с digital art, но, в отличие от компьютерной графики, его цель — воспроизведение имитации, обладающей максимальным подобием, сверхреалистичностью. В каждой работе художнику-гиперреалисту одинаково важны как сама мысль, так и способ выражения этой мысли, но при этом ему важна и каждая деталь. Такие детали, будучи абсолютно реалистичными, создают ту общую целостную иллюзию, которая и образует новую реальность [4, 26]. Здесь происходит одно из главных столкновений цифрового кинематографа с классической кинотеорией. Йонг Лю для описания цифровых 3D-технологий в современном кинематографе использует теории Зигфрида Кракауэра и Андре Базена для описания реализма в цифровом кинематографе [5, с. 51]. Выбирая между ними, Й. Лю придерживается взглядов З. Кракауэра, который говорит о том, что кино разделяется на две тенденции: реалистическую и формотворческую [6, с. 6]. Под реализмом он понимает беспристрастное фотографическое изображение жизни, а под формотворчеством — выражение в произведении предвзятого взгляда на жизнь, авторской позиции, тенденции.

В свою очередь, Андре Базен также резко разделяет два направления в киноискусстве — режиссеров, испытывающих «доверие к действительности», и режиссеров, стремящихся эту действительность преобразовать. Сформулировав понятие «тотальное кино», основы которого восходят к воображению нескольких кинематографических предшественников XIX века, Базен пишет: «Их воображение отождествляет кинематографическую идею с тотальным и целостным воспроизведением реальности; они хотят сразу создать совершенное подобие внешнего мира — в звуке, цвете и объеме» [7, с. 50].

Вопросы о том, как демонстрировать реальное на экране и должно ли оно быть достоверным, возникали еще в прошлом веке, ведь киноа-

зык не ограничивается одной лишь фиксацией происходящего на камеру, а представляет собой сочетание множества выразительных средств: сценарное и операторское искусство, монтаж, музыка, декорации, костюмы. Кинематограф как искусство всегда находился под влиянием технологий, через которые он представлял зрителям новый опыт, новое зрелище. Появление звука, цвета, а теперь и цифровых технологий, заставляют его трансформироваться и пополнять набор выразительных средств. Режиссер и создатель «Звездных Войн» (англ. «Star Wars») Джордж Лукас говорит о цифровом кинематографе следующее: «У нас просто появилось еще одно выразительное средство, расширившее границы кинематографического опыта. А что такое кинематограф? Ведь мы говорим именно о кино как о движущемся изображении, о способах коммуникации с его помощью — их множество. «Цифра» и пленка — два различных средства передачи информации. Прогресс идет, со временем появятся новые способы и методы» [8]. Используя все эти выразительные средства и сочетая их между собой, кинематограф моделирует новую реальность внутри экрана. Кристиан Метц считал, что «любой фильм — это всегда фикция» [9, с. 73]. Возвращаясь к идеям Платона, Метц говорил о том, что кино не отражает нам реальные объекты, а представляет только их слепки или тени, а само кино нереально, точнее, «активность восприятия в кино реальна (кино не является фантазмом), но воспринимаемое не является реальным объектом: это его тень, его фантом, его двойник и его подобие в новой разновидности зеркала» [9, с. 73].

Но все эти теории связаны с фотографическими процессами кинопроизводства, когда объект фиксируется на пленку и после демонстрируется посредством экрана. Однако цифровой кинематограф не ограничен фотографическими технологиями, а режиссеры и художники способны создавать, или, правильнее сказать, рисовать и моделировать фотореалистичные объекты и даже целые миры непосредственно внутри экрана. Сегодня благодаря стремительному развитию цифровых технологий и программного обеспечения смоделированные объекты не только имитируют действительность визуально. Цифровым объектам придают физические параметры, такие как, например, вес, объединяя фотографические и графические объекты в одном пространстве в рамках кадра.

Сопоставив ключевые идеи классической кинотеории с понятием гиперреализма, можно резюмировать, что современный кинематограф ставит под сомнение деления, предложенные Кракауэром и Базе-



ном. Зритель уже не может испытывать «доверие» к действительности, которая демонстрируется нам посредством фильма через экран. Подменяя действительность фотографическим изображением, цифровые технологии не дают нам возможности идентифицировать, какой вид реальности нам представляют. В моем понимании гиперреализм в современном кино представляет новую эстетическую категорию отображения действительности, которая визуально имитирует знакомые для зрителя объекты и явления, оставаясь при этом невозможной вне рамок экрана. Более интересно, что гиперреализм способен выходить за рамки имитируемого объекта, оставаясь фотореалистичным, что не оставляет у зрителя сомнений в действительности происходящего на экране. Другими словами, если Бодрийяр писал о том, что гиперреализм представляет несуществующий объект через точное отображение существующего, то в цифровом кинематографе мы воспринимаем заведомо несуществующие объекты как существующие. Итогом этого является то, что сам вопрос о доверии к демонстрируемой действительности на экране не является релевантным при анализе цифрового кинематографа. Например, французский режиссер Рене Клер отвергает строгую форму реализма на экране как неоправданное ограничение потенциальных возможностей киноискусства: «Благодаря гибкости кинематографических выразительных средств, которые с быстротой молнии переходят от объективного к субъективному и вызывают представление то об отвлеченном, то о конкретном, фильм никогда не ограничится узкой эстетикой реализма» [6, с. 73].

## ОТ ГРАФИЧЕСКОГО И ФОТОГРАФИЧЕСКОГО К ЦИФРОВОМУ

Сама идея объединения фотографических и графических элементов в кадре не нова. Для примера можно вспомнить знаменитый отрывок из фильма Чарли Чаплина «Новые времена» («Modern Times») 1936 года, где использовалась популярная в то время техника «последующей дорисовки» или «matte-painting», при помощи которой натуральная часть кадра совмещалась с рисунком для создания иллюзии окружающей среды. На одну и ту же пленку снимались несколько изображений в две или больше экспозиций, причем для каждой из них использовалась отдель-

ная часть кадра. Чаще всего в первую экспозицию на часть кадра снималась декорация или натура с актерами, а во вторую, на оставшуюся часть кадра — рисунок, на котором изображено продолжение натурного или декорационного объекта [10, с. 119]. Данный способ мог быть использован для съемки ирреальных или сказочных сцен, которые не могли быть выполнены обычными съемочными средствами.



Рис. 1. Использование последующей дорисовки в фильме «Новые Времена», 1936 год

*Fig. 1. Matte painting in Modern Times (1936)<sup>1</sup>*

Техника последующей дорисовки практически не используется в современном кинопроизводстве. На сегодня самой распространенной техникой комбинированных съемок является хромакей — актера или актеров помещают в пространство, окруженное зеленым или синим экранами, которые уже в процессе постпроизводства заменяются на нарисованные на компьютере фоны и другие объекты.

Однако сегодня кинематограф, не обремененный классическими техниками кинопроизводства, удачно заимствует технологии моделирования пространства, света, воды, шерсти, например, из компьютерных игр. К примеру, в сериале 2019 года «Мандалорец» (англ. «Mandalorian»)

<sup>1</sup> Источник изображения см. / See the image source: Modern Times 1936 (Charlie Chaplin) Full Movie 1080p. URL: <https://youtu.be/2gLa4wAia9g> (20.05.2021)

вместо уже классического зеленого экрана использовалась технология «светодиодных стен» или «LED walls». По своей сути, это усовершенствованная версия рирпроекции — другой технологии кинопроизводства середины XX века. Рирпроекция — это техника комбинированной съемки. Актера помещали перед экраном, на который проецировалось изображение, снятое заранее. Полученное после съемки комбинированное изображение состояло, таким образом, из оригинального негатива актерской сцены и контратипа фона [11, с. 180]. Однако этот метод был ограниченным, потому что не предполагал движения камеры, и кадры всегда снимались статично. Технология светодиодных стен решает эту проблему. Основанная на игровом движке Unreal Engine, она в реальном времени способна подстраиваться под угол направления камеры и генерировать фотореалистичное изображение на экране. Первая сцена сериала «Мандалорец» продемонстрировала все возможности этой технологии. Когда главный герой начинает идти, камера медленно поднимается. Часть тропинки, по которой он идет, была создана при помощи декораций, но все остальное — спроецированное изображение на экране.



Рис. 2. Процесс съемки при помощи технологии светодиодных стен

*Fig. 2. Filming with LED wall technology<sup>2</sup>*

Все эти технологии создаются и используются, чтобы предоставить зрителю новый кинематографический опыт, показать кадры, которые не могли бы существовать в реальности.

<sup>2</sup> Источник изображения см. / See the image source: The Virtual Production of The Mandalorian, Season One. URL: <https://youtu.be/gUnxzVOs3rk> (20.05.2021)

Развитие цифровых технологий в начале 90-х годов смогло расширить эти кинематографические возможности и представить зрителю фильмы нового формата — цифровые фильмы. Первым цифровым фильмом принято считать «Историю игрушек» («Toy Story»), который был создан компанией Pixar в 1995 году. В своей книге «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» Томас Эльзессер и Мальте Хагенер, обращаясь к этому фильму, пишут: «Начальные кадры “Истории игрушек” Джона Лассетера фиксируют и символизируют поворотный момент в истории кино: этот фильм стал первым, созданным исключительно с помощью цифровых технологий, без использования традиционного фотохимического процесса. Таким образом, нарратив фильма не просто подчеркивает переход от человеческой автономности к нечеловеческой (от тела актера и руки рисовальщика к сгенерированным пикселям и вычислительному процессу), но и аллегорически представляет переход от аналогового кино к цифровому, от фотографического к графическому, от репрезентации к презентации» [12, с. 399].

Цифровой фильм, по своей сути, является следующим этапом в развитии кинематографа, который как искусство находится в постоянной зависимости от новых технологий. Поиск выразительных средств и новых методов повествования является одним из фундаментальных основ кинематографа, который путем постоянных экспериментов пополняет свой набор инструментов в способах рассказывания историй. В эпоху цифровых технологий фильм объединяется с цифровой анимацией для создания фотореалистичного и гиперреалистичного изображения, заимствуя из компьютерных игр не только технологии моделирования окружения, но даже и игровые механики, что привело к созданию нового жанра — интерактивного фильма. Все эти процессы влияют не только на визуальное воплощение фильма, но и на его форму, и на само понимание фильма.

## ГИПЕРРЕАЛИЗМ «ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ И РОБОТЫ»

«Любовь, смерть и роботы» — анимационный сериал-альманах, выпущенный на стриминговом сервисе Netflix в 2019 году. Он представляет собой сборник короткометражных фантастических анимационных фильмов, которые объединены философскими, а иногда абсурдными

размышлениями о мире, человеке, влиянии технологий на человека и на окружающую среду, но в целом так или иначе вращающимися вокруг тем, заявленных в названии альманаха: любви, смерти и роботов. Одной из примечательных особенностей первого сезона было то, что каждая серия обладала собственной уникальной стилистикой: от фотореалистичной анимации («The Secret War» или «Shape-Shifters») до японского аниме («Good Hunting»). Второй сезон получился менее разнообразным и более нацеленным на демонстрацию технологий современной анимации, создания CGI (Computer Generated Image) персонажей и окружения. Проблемой большинства серий является то, что в отличие от первого сезона, визуальное воплощение часто не несет за собой основания в рамках истории, из-за чего сезон выглядит только как презентация новейших достижений в использовании цифровых технологий в кинопроизводстве.

Серия «Snow in the Desert» начинается с представления главного героя Сноу, который передвигается по пустыне. Здесь мы и сталкиваемся, можно сказать, с революционным объединением фотографического изображения с анимационными технологиями. В первые минуты просмотра возникают сомнения: а нарисовано ли это на компьютере или снято на камеру?



Рис. 3. Кадр из серии «Snow in the desert» сериала «Любовь, смерть и роботы»

*Fig. 3. A still from Snow in the Desert<sup>3</sup>*

<sup>3</sup> Источник изображения см. / See the image source: Love, Death & Robots Vol. 2 Episode 4: Snow in the Desert Ending Explained. URL: <https://www.whats-on-netflix.com/news/love-death-robots-vol-2-episode-4-snow-in-the-desert-ending-explained/> (23.05.2021)

Во-первых, отметим фотореалистичность образов людей, проработку деталей лица, взаимодействия персонажей с окружающим миром, светом и тенью. Посредством объединения фотореалистичного изображения, кинематографических техник и возможностей современных цифровых технологий, кино не только приобретает новые визуальные приемы и принципы кинопроизводства, но и предоставляет зрителю новый кинематографический опыт. Пластичность и плавность движений персонажей, записанная при помощи техники захвата движения и впоследствии отредактированная при помощи программного обеспечения, демонстрирует новый тип движения на экране, оно более гладкое, изысканное и точное.

История фотореалистичного изображения образа человека в кинематографе началась с анимационного научно-фантастического фильма японского режиссера Хиронобу Сакагути «Последняя фантазия: духи внутри», который основан на серии компьютерных игр «Final Fantasy». Революционное использование компьютерной графики в фильме хоть и не помогло ему окупиться в прокате, однако представило все возможности цифровых технологий и CGI-анимации того времени. Одним из главных достижений данной картины было создание первой фотореалистичной цифровой актрисы — Аки Росс, которая впоследствии появилась в бонусных материалах к анимационному альманаху «Аниматрица» (англ. «The Animatrix»).

Идея создания цифровых актеров не получила своего полноценного продолжения и трансформировалась в способы оцифровки и создания цифровых копий реальных актеров для их омоложения и даже воскрешения. В своей статье «Между кино и анимацией: к проблеме определения цифрового фильма» я уже описывал эти процессы на примере создания цифровой версии актера Питера Кушинга для возвращения персонажа губернатора Уилхаффа Таркина из классической трилогии «Звездные Войны» в спин-офф «Изгой-один. Звездные войны: Истории» (англ. «Rogue One: A Star Wars Story») 2016 года [13, с. 82].

В серии «Life Hutch» второго сезона «Любовь, смерть и роботы» также использовалась цифровая копия американского актера Майкла Б. Джордона, которая не дает возможности идентифицировать актера как нарисованного на компьютере. Он настолько точно воссоздан, что мы не можем отличить, нарисован он или же это реальный актер.



Рис. 4. Компьютерная реконструкция актера Питера Кушинга.  
Кадр из фильма «Изгой-один. Звездные Войны: Истории». 2016 год

*Fig. 4. A CGI reconstruction of Peter Cushing.  
A still from Rogue One: A Star Wars Story (2016)<sup>4</sup>*



Рис. 5. Цифровая копия американского актера Майкла Б. Джордона.  
Кадр из серии «Life Hutch» сериала «Любовь, смерть и роботы»

*Fig. 5. Digital copy of Michael B. Jordan. A still from Life Hutch episode of Love,  
Death & Robots<sup>5</sup>*

<sup>4</sup> Источник изображения см. / See the image source: Grand Moff Tarkin's First Scene | Rogue One: A Star Wars Story (2016). URL: <https://youtu.be/nuRSAelo60k> (дата обращения: 24.05.2021)

<sup>5</sup> Источник изображения см. / See the image source: LOVE, DEATH & ROBOTS (LIFE HUTCH) / ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ И РОБОТЫ (БУНКЕР). URL: <https://societyalert.com/love-death-robots-life-hutch-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C-%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%8C-%D0%B8-%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D1%8B-%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%BA%D0%B5%D1%80/> (25.05.2021)

Другой интересной деталью в серии «Snow in the Desert» стало представление гуманоидных существ внеземного происхождения и животного мира. Периодически в серии появляется некоторое подобие знакомых нам грифов, которые обитают в пустыне. По сюжету в дневное время температура в пустыне достигает высот, при которых нельзя находиться на солнце. Можно заметить, что в отличие от обычных птиц, тела этих грифов покрыты камнем, который защищает их от жары. В одной из сцен, когда наступает день, мы видим, как птицы раскрывают свои каменные крылья и обхватывают ими себя, сливаясь со скалой. С одной стороны, первоначально художники представляют нам грифа, т.е. объект, который нам знаком, а уже после этого начинают модифицировать его в угоду истории и демонстрации возможностей современных цифровых технологий, показывая нам фотографическую гиперреальную версию грифа.

Подобные принципы создания животного мира использовались во время съемок фильма «Аватар» Джеймса Кэмерона. События фильма разворачивались на планете Пандора, и перед художниками стояла задача создать с нуля природную флору и фауну планеты. Джеймс Кэмерон в документальном фильме «Capturing Avatar» говорит о создании одного из существ: «Банши — хороший пример существа, на создание которого ушло много времени. Потребовалось больше двух лет, чтобы завершить их. Каждый раз, возвращаясь к ним, я всегда задавал одни и те же вопросы: что они символизируют? Что мы хотим сказать аудитории? С чем мы взаимодействуем, вложив в это существо каждую его кость и сухожилие? И ответ на этот метафорический вопрос: Банши — это хищная птица, это орел, только инопланетный орел» [14].

С другой стороны, особую роль играют технологии создания анимации и имитация законов физики средствами программного обеспечения. Мы бы хотели ненадолго обратиться к этой теме на примере третьей серии второго сезона телесериала «Мандалорец». В начале третьей серии космический корабль главного попадает под воду. За несколько следующих кадров, которые суммарно длятся чуть больше двадцати секунд, можно увидеть одно из самых впечатляющих моделирований жидкости (fluid simulation) в современном кинематографе. Сцена выглядит настолько естественно, что зритель даже не задумывается о том, что она может быть воссозданной на компьютере. Её можно разбить на 3 части: 1) корабль вытягивают из-под воды, 2) корабль висит на тросе в воздухе, 3) корабль опускают на платформу.



Существует несколько методов создания моделирования жидкости: сеточные методы Эйлера, гидродинамика сглаженных частиц, методы, основанные на завихрениях, и метод решеточных уравнений Больцмана. В кинопроизводстве самым распространенным является метод гидродинамики сглаженных частиц (Smoothed Particle Hydrodynamics, SPH). Его суть заключается в том, что симуляция воды создается цифровыми частицами, которые взаимодействуют друг с другом, имитируя заложенные в программное обеспечение физические законы. Чем больше частиц задействовано в процессе моделирования, тем больше нагрузка на ПО, но при этом и результат будет более реалистичным.

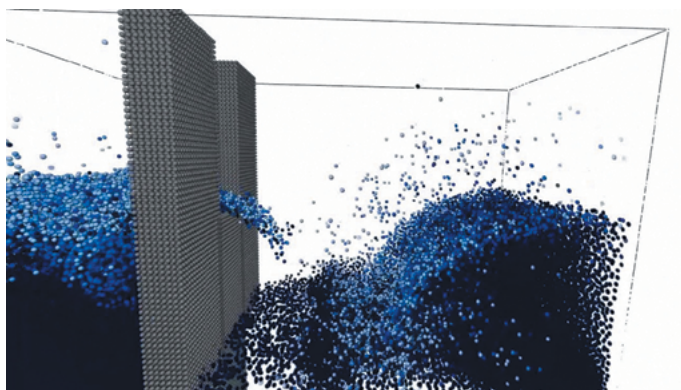


Рис. 6. Метод гидродинамики сглаженных частиц

*Fig. 6. Smoothed-particle hydrodynamics method<sup>6</sup>*

В первой части вышеописанной сцены «Мандалорца» мы видим, как симуляция воды имитирует взаимодействие с окружающими объектами и постепенно трансформируется: превращается в пену и обратно. При этом фотореалистичная графика не дает зрителю усомниться в действительности происходящего. Еще одним примечательным моментом является воссоздание физического веса космического корабля и его взаимодействия с водной поверхностью. Когда корабль находится под водой, мы визуальнo ощущаем его тяжесть. А когда его вытаскивают из воды, мы точно также ощущаем то, что он стал легче. И последнее, на что стоит обратить внимание, это то, что цветовая гамма корабля

<sup>6</sup> Источник изображения см. / See the image source: Smoothed Particle Hydrodynamics (SPH) Fluid Simulation. URL: <https://youtu.be/iHACAlfYeiQ> (28.05.2021)

меняется с каждой секундой из темно-зеленого, когда он находится под водой, до серебряного, когда его уже вытащили из воды.

Во второй части сцены мы наблюдаем симуляцию гравитации через нарисованные тросы, вытаскивающие корабль, заполненный водой, которая выливается из него на протяжении всей сцены. Третья часть сцены подводит нас к грандиозному концу — спасению корабля. Он все еще находится под воздействием симуляции воды, одновременно с этим осуществляется симуляция гравитации и симуляция объектов, которые находятся на корабле, к примеру, водорослей или турбин. Все эти технологии уже не позволяют нам точно определить, снята эта сцена на камеру или создана цифровым способом. Она выглядит настолько достоверно, что, даже зная, что она нарисована, нас не оставляет ощущение того, что она реальна.

Возвращаясь к «Любви, смерти и роботам», отметим, что вступительная сцена «Snow in the desert» производит такой же эффект на зрителя. Мы визуальнo, а, возможно, и телесно, ощущаем тяжесть каждого шага под раскаленным солнцем, пыль, рассеивающуюся ветром по пустыне и взгляды грифов, летающих над головой главного героя в ожидании своей добычи.

Последнее, что хотелось бы отметить в этой серии, является образ самого человека, который сам по себе есть своеобразная метафора цифрового кинематографа. В процессе своего путешествия главный герой Сноу знакомится с девушкой Геральд, которая становится его спутницей. Из ее слов мы узнаем, что она сотрудник ЦРУ с Земли. Однако в конце серии мы также понимаем, что она уже не является человеком в полной мере. В результате несчастного случая ее тело было практически уничтожено, и теперь большая его часть роботизирована. «Под синтетикой и металлокерамикой... есть позвоночник и нервная ткань... и человеческий мозг. Мой», — говорит Геральд. Данный персонаж является отличной метафорой, которая описывает все визуальное воплощение истории. Мы смотрим на это фотореалистичное изображение, видим фотографичных людей и других существ, которые сами по себе представляют новые формы визуального на экране. И точно так же, как перед главным героем стоит выбор, принимать почти синтетическую Геральд или нет, перед нами, как зрителями, стоит выбор принимать такой вид кинематографа и гиперреализм или нет.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопоставив классические кинотеории с современным кинопроизводством, мы попадаем в ситуацию, когда современные картины не поддаются полноценному анализу традиционными методами. С одной точки зрения, мы можем проанализировать визуальные и стилистические особенности современных картин, которые находятся на стыке кинематографа и анимации, однако с другой у нас нет возможности точно идентифицировать воссозданных при помощи компьютерной графики персонажей и объекты. Классическая кинотеория отталкивается от традиционных методов кинопроизводства, задействующих фотографические процессы и использующих камеру для фиксации реальных объектов и актеров, так что мы можем понять, что было снято на камеру, а что нарисовано или добавлено в процессе монтажа.

Возможности современного кинематографа позволяют в точности создавать реальные объекты и совершенствовать их при помощи анимации и других техник для создания фото- и гиперреалистичного изображения. Если мы, как зрители, видим, что такая нарисованная фотографическая реальность неотличима от зафиксированной на камеру, то это, по своей сути, ничем не отличает ее от реального изображения. Зафиксированную на камеру действительность мы видим посредством проекции на экране, а цифровые объекты, в таком случае, могут считаться более реальными, хоть и не имеют физического воплощения, так как создаются прямо внутри экрана, а не переносятся с пленки на экран. Фотографические цифровые объекты, имитируя реальные объекты, которых на самом деле не существует, представляют нам гиперреальное — то есть не имеющее места в действительности, но существующее только в рамках экрана.

Фотореалистичное и гиперреалистичное изображение представляет собой новую веху не только в кинопроизводстве, но в исследованиях природы кино. Развиваясь, киноискусство начинает взаимодействовать с другими современными экранными культурами, такими как анимация и компьютерные игры, заимствуя их выразительные средства, технологии, и таким образом выходя за рамки классического понимания фильма. Классические теории не имеют возможности в полной мере охватить и категоризировать цифровое изображение, имитирующее реальные объекты и современные техники кинопроизводства.

Предлагая новые эстетические формы реализма при помощи цифровых технологий, современный фильм снимает вопрос о доверии зри-

теля к происходящему на экране. Начиная еще с фильмов Жоржа Меллеса, кино стремилось создавать иллюзии и обманывать зрителя, а цифровой фильм лишает нас возможности понять, что есть реальное на экране, а что нет, и задает новый вопрос: что может считаться реальным?

## ЛИТЕРАТУРА

1. Манович Л. Цифровое кино и история движущегося изображения // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. С. 177–199.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей: пер. с фр. М.: Рудомино, 1995. 172 с.
3. Манович Л. Язык новых медиа / пер. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
4. Борисова А.Г., Юхнина О.Ю. Гиперреализм как творческий метод и художественное направление в искусстве XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 7–2. С. 25–29.
5. Yong Liu. 3D Cinematic Aesthetics and Storytelling. Palgrave Macmillan, Cham, 2018. 217 p.
6. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности // Theory of Film. The Redemption of Physical Reality / пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. 238 с.
7. Базен А. Что такое кино?: сб. статей. М.: Искусство, 1972. 383 с.
8. Джордж Лукас — Стивен Спилберг — Роберт Земекис: «Мы не изобретаем велосипед». Могущество цифровых технологий: интервью / беседовал и записал С. Эссман; пер с англ. Е. Паисовой // Искусство кино. 2010. № 6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/06/n6-article16> (дата обращения: 25.05.2021).
9. Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугин, Н. Мовнина. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
10. Горбачев Б.К. Техника комбинированных съемок. М.: Искусство, 1961. 273 с.
11. Комбинированные киносъемки / Л.Г. Гольштейн, Г.П. Сенотов, Я.Л. Лейбов, В.А. Глебов. М.: Искусство, 1972. 343 с.
12. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино: глаз, эмоции, тело. Санкт-Петербург: Сеанс, 2018. 439 с.
13. Непийпов В.В. Между кинематографом и анимацией: к проблеме определения цифрового фильма // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 2. С. 130–146. DOI: <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2020-00027>.

14. Capturing Avatar [Documentary film] // Internet Movie Database. IMDb, 2010. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1778212/> (дата обращения: 20.05.2021).

## REFERENCES

1. Manovich L. Tsifrovoe kino i istoriya dvizhushchegosya izobrazheniya [Digital cinema and the history of a moving image]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Ekrannaya kul'tura: Teoreticheskie problemy* [Screen culture: Theoretical problems] (pp. 177–199). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012.
2. Baudrillard J. *Sistema veshchey* [The system of objects] (S. N. Zenkin, Trans.). Moscow: Rudomino, 1995. 172 p. (Original work published 1968.)
3. Manovich L. *Yazyk novykh media* [The language of new media] (D. Kul'chitskaya, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p. (Original work published 1999/2001.)
4. Borisova A., & Yukhnina O. Giperrealizm kak tvorcheskii metod i khudozhestvennoe napravlenie v iskusstve XX veka [Hyperrealism as a creative method and artistic direction of the second half of the XX century]. *Istoricheskie, Filosofskie, Politicheskie i Yuridicheskie Nauki, Kul'turologiya i Iskusstvovedenie: Voprosy Teorii i Praktiki*. Tambov: Gramota, 2016. (7, Part 2), pp. 25–29.
5. Yong Liu. *3D Cinematic Aesthetics and Storytelling*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018. 217 p.
6. Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Theory of film: The redemption of physical reality] (D.F. Sokolova, Trans.). New York, 1974. 238 p. (Original work published 1960.)
7. Bazin A. *Chto takoye kino: Sbornik statey* [What is cinema: Collected works] (V. Bozhovich, Ya. Epstein, Trans.). Moscow: Iskusstvo, 1972. 382 p.
8. Paisova E. (Trans.). Dzhordzh Lukas—Stiven Spielberg—Robert Zemekis: "My ne izobretaem velosiped" [George Lucas—Steven Spielberg—Robert Zemeckis: "We are not reinventing the wheel"] [Interview by S. Essman]. *KinoArt*. <http://old.kinoart.ru/archive/2010/06/n6-article16> (accessed 25.05.2021)
9. Metz C. *Voobrazhaemoe oznachayushchee: Psikhooanaliz i kino* [The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema] (D. Kalugin, N. Movnina, Trans.). Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 2013. 334 p.
10. Gorbachev B. *Tekhnika kombinirovannykh s'emok* [Technique of combined filming]. Moscow: Iskusstvo, 1961. 273 p.
11. Gol'shteyn L., Senopov G., Leybov Ya., & Glebov V. *Kombinirovannye kinos'emki* [Combined filming]. Moscow: Iskusstvo, 1972. 343 p.

12. Elsaesser T., & Hagener M. *Teoriya kino: Glaz, emotsii, telo* [Film theory: An introduction through the senses] (S. Afonin, I. Kushnareva, Trans.). 2018. 439 p. (Original work published 2009.)
13. Nepiykov V. Mezhdru kinematografom i animatsiei: K probleme opredeleniya tsifrovogo fil'ma [Between cinematography and animation: the problem of defining a digital film]. *International Journal of Cultural Research*. 2020. (2), pp. 130–147. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2020-00027>
14. Internet Movie Database. *Capturing Avatar* [Documentary film]. IMDb, 2010. <https://www.imdb.com/title/tt1778212/> (accessed 20.05.2021)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ  
ОБРАЗА  
СОВРЕМЕННОГО  
ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

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

## **Александра Владимировна Тарасова**

кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории и теории культуры,  
Российский государственный гуманитарный университет  
125047, Россия, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, 6  
Researcher ID: AAR-9505-2020  
ORCID: 0000-0003-1248-9336  
e-mail: aleks.tarasova@gmail.com

### *Для цитирования*

Тарасова А.В. Антигерой в пространстве южнокорейского сериала: нормально ли быть ненормальным? // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 96–117. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.3-96-117>.

## **Антигерой в пространстве южнокорейского сериала: нормально ли быть ненормальным?**

**Аннотация.** Статья посвящена образу антигероя в телесериалах Южной Кореи — его характерным чертам и функциям, которые такой персонаж исполняет в сюжете сериала и во взаимодействии со зрительской аудиторией. Открывает статью описание версии антигероя, востребованной у глобальной аудитории с 2000-х гг. — одаренного социопата, не умеющего и не желающего поддерживать общепринятый формат взаимодействия с другими людьми. Далее статья обращается к историко-культурным условиям, в которые подобный антигерой попадает в сериале корейском. В первую очередь это принципы конфуцианской идеологии: приоритет общества перед отдельной личностью, почитание старших, поддержание родственных связей, строгое соблюдение правил этикета. Подобная идеология в сочетании со склонностью корейского телевидения к дидактике формирует неблагоприятные условия для антигероя. Однако далее на примере трех корейских сериалов — «Убей меня, исцели меня» (2015), «Блестящего ума» (2016) и «Это нормально — быть ненормальным» (2020) — демонстрируется, что персонаж, обладающий узнаваемыми признаками антигероя, успешно вписывается в структуру этих повествова-



ний. А поскольку функцию антигероя в третьем из сериалов исполняет главная героиня, ее поведение вступает в противоречие не только с конфуцианскими нормами, но и со стереотипными моделями поведения женских персонажей корейских сериалов. Однако результаты исследования позволяют предположить, что в целом антигерой корейского образца создается под воздействием конфуцианской этики. Общество и семья играют большую роль как в формировании личности антигероя, так и в его последующей «нормализации». Кроме того, образ корейского антигероя может свидетельствовать о более терпимом отношении современного корейского общества к нестандартному образу жизни и поведению индивида.

**Ключевые слова:** телевидение, сериал, Южная Корея, дорама, антигерой, норма, психическое расстройство, модели поведения, семья

UDC 791.2 + 791.2 + 008

Received 24.03.2021, revised 24.06.2021, accepted 29.09.2021

**Aleksandra V. Tarasova**

Cand. Sci. (History),  
Associate Professor at the Department  
of History and Theory of Culture,  
Russian State University for the Humanities  
Miuskaya ploshhad', 6, 125047, Moscow, Russia  
Researcher ID: AAR-9505-2020  
ORCID: 0000-0003-1248-9336  
e-mail: [aleks.tarasova@gmail.com](mailto:aleks.tarasova@gmail.com)

*For citation*

Tarasova A.V. An Antihero in the Space of a South Korean Drama: Is it Okay To Not Be Okay? *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 96–117. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17-3-96-117>

# An Antihero in the Space of a South Korean Drama: Is it Okay To Not Be Okay?

**Abstract.** The article focuses on the image of an antihero in South Korean television series: its typical features, its functions, and interaction with the audience. The article opens with a brief outline of the antihero version that has been sought after by the global audience since the 2000s—a gifted sociopath, unable and unwilling to maintain the generally accepted format of interaction with other people. Further, the article turns to the historical and cultural conditions in which such antiheroes find themselves in the South Korean TV series. First of all, there are the principles of Confucian ideology: the priority of society over an individual, reverence for elders, drive to maintaining family ties, strict adherence to etiquette. This ideology, combined with the South Korean television's tendency to be didactic, seems to create an unfavorable environment for antiheroes. However, the following three South Korean dramas—*Kill Me, Heal Me* (2015), *A Beautiful Mind* (2016), and *It's Okay to Not Be Okay* (2020)—show that a character with recognizable antihero traits may successfully fit into the structure of these narratives. And since the antihero function in the third series is performed by the main female character, her behavior conflicts not only with Confucian norms, but also with stereotypical behavior patterns of female characters in South Korean TV series. However, the results of the study suggest that, in general, a South-Korean-type antihero is created under the influence of Confucian ethics. Society and family play an important role both in the formation of the antihero's personality and in his or her subsequent "normalization". Besides, the image of a South Korean antihero may indicate a more tolerant attitude of contemporary South Korean society towards the non-standard lifestyles and behavior of the individuals.

**Keywords:** television, TV series, South Korea, drama, antihero, norm, mental disorder, behavior patterns, family

## ВВЕДЕНИЕ

Среди героев культовых телесериалов 2000-х–2010-х годов отчетливо выделяется тип центрального персонажа, к которому все чаще применяется определение «антигерой». Как отмечают А. Архипова и Е. Неклюдова, авторы совместной работы, посвященной в первую очередь антигероям и феномену их популярности, «теледрама становится искусством и отчасти затмевает полнометражное кино, когда на первый план выходят неоднозначные персонажи — от агента Купера, в которого вселяется злой дух, до охваченного паранойей Фокса Малдера, от мрачного мизантропа инспектора Морса до детектива Монка, страдающего обсессивно-компульсивным расстройством» [1, с. 144]. Ярким представителем «антигероев» становится заглавный персонаж сериала «Доктор Хаус» (FOX, 2004–2012) — эксцентричный циник и гениальный диагност; но, несмотря на его мировую славу, и он, и созданные под его влиянием телегерои считаются своего рода дальними потомками Шерлока Холмса. Сближает эту группу антигероев не только их декларативное неприятие моделей поведения, которые считаются «нормальными» в их окружении, не только обязательный мотив тайны и поиска разгадки в сюжете с их участием, но и использование незаурядных способностей персонажа на благо обществу. Слова и поступки Хауса могут возмущать его пациентов и коллег, но человеческие жизни он из серии в серию исправно спасает. С детективом Монком (в России сериал транслировался под названием «Дефективный детектив»; USA Network, 2002–2009) в принципе сложно взаимодействовать, но с наказанием преступников он прекрасно справляется.

Можно выделить и другую группу антигероев — когда в повествовании на место, подобающее протагонисту, ставится тот, кто должен был бы находиться в позиции антагониста — например, глава «Клана Сопрано» (НВО, 1999–2007), любитель человечины Ганнибал Лектер («Ганнибал»; NBC, 2013–2015) или маньяк-убийца Декстер Морган («Декстер»; Showtime, 2006–2013). Персонажи такого рода вполне могут не только, и не столько творить зло, но и бороться с ним — в первую очередь, как Декстер, который обращает свое стремление убивать против избегающих официального наказания преступников. И в целом провести четкую линию между этими двумя группами вряд ли возможно — тем более, что в многосезонных повествованиях и сами образы героев могут со временем претерпеть существенные изменения. Востребованность антигероев объясняют не в последнюю

очередь иным характером аудитории (в сравнении, скажем, с 1980-ми годами) и иным форматом трансляции. Интернет делает зрителя независимым от телепрограммы, позволяет выбирать сериалы по своему вкусу и самостоятельно определять график их просмотра; аудитория становится более искушенной, более требовательной, более заинтересованной в разнообразных впечатлениях. Она готова «с энтузиазмом реагировать на нарративы, которые продолжают бросать вызов их ожиданиям, не только предлагая неожиданные повороты сюжета, но и предоставляя им более широкий спектр эмоциональных переживаний» [2, с. 99]. Антигерой способен удивлять зрителя и порождать противоречивую реакцию, поэтому оказывается для него гораздо более привлекательным, чем герой «положительный». Но вряд ли причины интереса к антигерою исчерпываются только этим.

Антигероя описывают, например, с помощью понятий «нарциссизм», «психопатия» и «макиавелизм» [3, с. 195]. И действительно, антигерой обязательно асоциален. Он неспособен адекватно реагировать на эмоции и ожидания окружающих, холоден или проявляет свой темперамент нестандартным образом, иногда наделяется официальным или неофициальным диагнозом, символической «психопатией» или «социопатией». Одним из проявлений асоциальности становятся постоянные нарушения социальных норм — антигерой, как правило, действует без оглядки на этикет и конвенциональные модели поведения. Такой персонаж чаще всего весьма высокого мнения о себе и не упускает случая привлечь к себе внимание окружающих — и за счет театральных эффектов, и за счет нестандартной, очень заметной манеры одеваться. И «макиавелизм» как умение расчетливо манипулировать другими и неразборчивость в средствах ему также присущ. Но все же такой образ будет неполным. Антигерой нередко наделяется чертами, которые могут интерпретироваться как «детские» и свидетельствовать, что в некоторых отношениях он так и не «вырос». Часто за его странностями стоит пережитая в прошлом драма, в том числе — детская травма, воспрепятствовавшая превращению ребенка в нормативного взрослого. И за «нарциссизмом» антигероя могут скрываться нелюбовь к себе, одиночество и стремление скрыть от других людей свои душевные муки. И, наконец, такой ге-

---

<sup>1</sup> Впрочем, К. Шуберт подчеркивает, что некоторые «антигерои» предлагают аудитории собственную версию объяснения — с помощью закадрового голоса, как Декстер Морган или напрямую обращаясь к аудитории, как Фрэнк Андервуд, герой «Карточного домика» (Netflix, 2013–2018) [4, с.30].

рой всегда не только гениален (или хотя бы весьма одарен), но обладает вытекающей из его общей «нестандартности» способностью нестандартно мыслить и принимать неожиданные решения. Аудитория же вынуждена догадываться о мотивах очередного странного поступка героя<sup>1</sup>, и за счет этого — еще сильнее вовлекаться в просмотр. Это превращает его в крайне удобную фигуру «сыщика» в детективах или повествованиях, в той или иной форме включающих в себя тему «расследования». Но даже если сериал не имеет ничего общего с детективным жанром, в силу этого последнего своего свойства прекрасно справляется с основной задачей центрального персонажа — приводить в движение сюжет.

В наши дни, в условиях бурного развития интернет-ресурсов, предоставляющих глобальной аудитории легальный доступ к сериальной продукции со всего мира и побуждающих к углубленному знакомству с телевидением и кино иностранного производства<sup>2</sup>, границы между «своим» и «иностраным» начинают размываться. Сериалы производятся с расчетом не только на внутреннюю аудиторию, но и на усредненного зрителя вообще, привыкшего к некоей усредненной системе жанров и типовому набору персонажей. Зритель же, не удовлетворяясь простым воспроизведением этой усредненной схемы, ищет сочетания привычного с элементами новизны — в том числе и в иностранных сериалах, снятых в «экзотическом» для него антураже и на незнакомом ему языке, но обеспечивающих нужный процент «узнавания» за счет использования общепринятых сюжетных схем. И, учитывая популярность «антигероев», можно предположить, что они также проникли в телесериалы, выпускаемые далеко за пределами англоязычного мира, и вообще Запада.

В этой ситуации особый интерес представляет вопрос о том, смогли антигерой найти себе место в южнокорейской телевизионной драме (или, как привыкли называть восточно-азиатские сериалы их русскоязычные поклонники, «дораме»), и какую трансформацию претерпел этот образ, если ответ на первый вопрос будет положительным. Причины этого интереса связаны с культурно-исторической спецификой Республики Корея, прошедшей очень стремительный процесс модернизации. Господствовавшая на протяжении веков идеология конфуцианства мо-

<sup>2</sup> Например, автор исследования зрительского спроса на иностранный контент приходит к выводу, что «общее время, в течение которого пользователи смотрят иностранный контент на Netflix, позволяет прогнозировать готовность пользователя читать субтитры и искать иностранный контент за пределами платформы, например, отправляясь на сеанс в кинотеатре» [5, с. 6315].

дернизировалась вместе с социумом, но осталась весьма влиятельной. «В современной Корее конфуцианская традиция стала кодовым словом для набора широко распространенных ценностей, таких как верность семье, подчинение личности коллективу, приверженность образованию и зависимость от власти» [6, с. 38]. А поскольку телесериалы в Корее очень популярны, причем у людей разных поколений (выступая тем самым в роли посредника между ними [7, с. 391]), производители телепродукции берут на себя функцию дидактическую, способствуя поддержанию традиционных конфуцианских представлений о «правильной» организации семьи и общества, но иногда и ненавязчиво убеждая в необходимости пересмотра некоторых норм. Эта дидактичность порождается как относительно масштабным присутствием государства в системе южнокорейского телевидения<sup>3</sup>, так и стремлением производителей сериалов отвечать на запросы наиболее активных социальных групп, чтобы удерживать и расширять свою аудиторию — конкуренция между телеканалами довольно высока.

Антигерой, таким образом, неминуемо попадает в жесткие рамки четко выраженных этических координат — центральному персонажу корейской драмы крайне нежелательно быть «отрицательным». В крайнем случае, дидактический эффект может достигаться за счет заслуженного наказания негодяя, но все же предпочтительнее герой, хотя бы способный раскаяться. Восхищение отрицательным героем может возникнуть стихийно, но в процессе создания сериала против харизматичного антагониста будут стараться выставить достойного протагониста. И даже если никаких криминальных поступков за главным героем не значится, присущие антигерою асоциальное поведение, демонстративное пренебрежение нормами, склонность к самолюбанию и выставлению себя напоказ — все это очень плохо вписывается в систему конфуцианских ценностей. Для драм достаточно типичен персонаж, называемый иногда *цундэрэ*<sup>4</sup> — привлекательный молодой человек, как правило, из богатой семьи, который поначалу держится очень надменно и холодно, даже грубо, но постепенно меняется под воздействием героини (чаще — девушки скромного положения) [9, с. 160–161]. Неприятный ха-

<sup>3</sup> «Korean Broadcasting System (KBS) (которая также управляет KBS2), Munhwa Broadcasting Corporation (MBC) и Educational Broadcasting System являются общественными вещательными компаниями, в то время как только Seoul Broadcasting System является коммерческой вещательной компанией» [8, с. 174].

<sup>4</sup> Или *цундере* — название, пришедшее из японской анимации.

рактер такого персонажа обычно получает рациональное объяснение — он сформировался под влиянием каких-нибудь драматических событий в прошлом или просто тягостной обстановки в семье. Однако поведение такого персонажа к финалу повествования обычно в той или иной степени «нормализуется», и он признает свой прежний образ действий неверным; к тому же за пределами повествований с романтическим уклоном цундэрз обычно не появляется.

Итак, в силу своей востребованности у внутренней аудитории и отзывчивости к ее запросам корейские телесериалы являются перспективным объектом для анализа, «когда дело доходит до изучения общих взаимодействий между самой драмой, устремлениями сценариста, реакцией зрителей и реакцией прессы», поскольку это дает возможность «уточнить современные и реалистичные желания и ценности» корейского зрителя [10, с. 43]. Таким образом, мы сделаем попытку на примере нескольких дорам выяснить, что происходит с антигероем в пространстве корейского сериала. А также — и это, безусловно, важнее, — и что такого рода персонажи могут сказать о степени готовности своей целевой аудитории к принятию людей, выходящих за рамки «нормального» чуть дальше, чем еще недавно было дозволено.

## ДОРАМЫ

Одним из наиболее успешных сериалов 2015 г. стал «Убей меня, исцели меня»<sup>5</sup>, главный герой которого — Ча До Хён, отпрыск и наследник крупной финансовой корпорации, внешне абсолютно благополучный человек с тщательно оберегаемым секретом: он страдает множественным диссоциативным расстройством личности<sup>6</sup>. В сериале немало коме-

<sup>5</sup> 킬미, 힐미, Телеканал MBC, режиссеры — Ким Джин Ман, Ким Дэ Джин, автор сценария — Чжин Су Ван, в главных ролях — Чжи Сон, Хван Чжон Ым. Название представляет собой написанную корейскими буквами английскую фразу «Kill Me, Heal Me», которая фигурирует в одной из важных сцен сериала.

<sup>6</sup> Репрезентация психического расстройства и в этой дораме, и в дорамах вообще довольно фантастична. Тем не менее в США группа исследователей изучала возможности их использования в качестве «высокоточного образовательного инструмента в области психического здоровья» [11].

дийных эпизодов, выстроенных на несходстве между Ча До Хёном, человеком сдержанным, скромным, с хорошими манерами и образованием, и его дополнительными личностями, среди которых и колоритный немолодой провинциал — любитель рыбалки, и совсем маленький ребенок, и подросток с суицидальными наклонностями, и даже энергичная юная девица, сходящая с ума по поп-певцам<sup>7</sup>. Особое место в этой компании занимает Щин Сэ Ги — персона наиболее активная, некогда первой заявившая о себе и не просто время от времени подавляющая личность Ча До Хёна, но стремящаяся полностью вытеснить ее. Экранного времени у Щин Сэ Ги довольно много, так что некоторые зрители склонны воспринимать его как отдельного персонажа и даже сочувствовать ему в его борьбе за внимание главной героини, начинающего психиатра О Ри Чжин. Таким образом, в этом повествовании двое соперников заключены в одном теле, по очереди сменяя друг друга. И если Ча До Хён обладает всеми чертами героя положительного, то Щин Сэ Ги — ярко выраженный тип привлекательного антигероя. Он броско одевается, агрессивен, любит и умеет драться, не склонен выбирать выражения даже при общении с бабушкой — главой их семейства и финансовой империи, он властно требует взаимности от героини. Словом, он подчеркнуто, даже преувеличенно маскулинен, хотя иногда к этой маскулинности примешивается поведение выражено «детское»: например, когда он затаскивает Ри Чжин в гостиничный номер, чтобы показать ей внушительную коллекцию игрушек — большого плюшевого медведя, заводную обезьянку и т.д.

Разгадка этой особенности Щин Сэ Ги и самого его появления — довольно мрачная. В раннем детстве главные герой и героиня некоторое время жили в резиденции семейства Ча До Хёна<sup>8</sup> и дружили между собой. Но детская дружба — единственное хорошее воспоминание об этом периоде их жизни, так как оба подвергались жестокому издевательствам со стороны отца героя (при попустительстве остальных родственников). Впоследствии дети оказались разлучены, и пережитая травма заставила обоих до поры забыть о тех временах, но перед этим сознание маль-

<sup>7</sup> И когда в посвященной сериалам Республики Корея статье мы читаем о том, как «известный южнокорейский актер Чжи Сон использовал в одной из сцен драмы «Убей меня, исцели меня» (2015) блеск для губ, и после выхода серии с этой сценой блеск для губ соответствующего оттенка стал очень популярен» [12, с. 192], речь идет именно об этой личности главного героя, 17-летней девушке по имени Ан Ё На.

<sup>8</sup> Забытое одной из сторон или обоими героями знакомство в детстве — это одна из типичных для южнокорейской драмы ситуаций.



чика, страдающего от неспособности защитить не столько себя, сколько девочку, породило Щин Сэ Ги, олицетворение взрослого, сильного и решительного мужчины — такого, каким его мог представлять себе ребенок. Таким образом, антигерой «Убей меня, исцели меня» представлен как порождение жестокости и равнодушия семьи главного героя (и, строго говоря, собственной семьи). Появление остальных личностей также было связано в первую очередь с тем, что при наличии матери, бабушки и других родственников герой ни от кого не мог ждать помощи, а, напротив, вынужден был скрывать свой диагноз и от семьи, и от потенциальных друзей. О Ри Чжин же была удочерена, ее родителями стали люди немного чудаковатые и очень шумные, но добросердечные и любящие. Окруженная их заботой, Ри Чжин хотя и не преодолела полностью последствия детской травмы, но выросла гораздо более «нормальной», нежели До Хён. Главного героя эта пара тоже охотно берет под свою символическую опеку — снабжает домашней едой, усаживает за свой новогодний стол, а также привлекает к работе по дому, как и своих взрослых детей<sup>9</sup>. Общение с этими людьми вносит свой вклад в финальное исцеление главного героя — в финале Ча До Хён и О Ри Чжин символически прощаются с многочисленными личностями героя, и последним из них исчезает антигерой Щин Сэ Ги, подтолкнувший героя и героиню к раскрытию тайны их прошлого и примирившийся с необходимостью слиться со своим соперником в единую персону.

В следующем, 2016 г. на южнокорейском телеканале KBS2 состоялся показ медицинской драмы «Блестящий ум»<sup>10</sup>. Сюжет этого сериала достаточно сложен и включает в себя в том числе и интригу детективного характера, но в данном случае для нас представляет интерес история его главного героя, талантливого нейрохирурга Ли Ён О. В свое время его будущий приемный отец, тоже опытный нейрохирург, решил сделать экспериментальную операцию по удалению опухоли мозга подростку из детского приюта. За этим шагом стоял несколько сомнительный мотив: примерно от такой же опухоли страдал его собственный сын, и помощь сироте была еще и поводом испытать разработанную хирургом схему операции. Последствия оказались весьма драматичными: сын хирурга скоропостижно умер, не дождавшись операции, а мальчик-си-

<sup>9</sup> Кроме приемной дочери, у них есть и родной сын примерно того же возраста.

<sup>10</sup> 뷰티풀 마인드 (название также представляет собой записанные корейскими буквами английские слова «Beautiful Mind» — *Пютипуль маинды*). Режиссеры — Ли Джэ Хун, Мо Ван Иль; автор сценария — Ким Тхэ Хи, в главных ролях — Чан Хёк, Хо Чжун Хо, Пак Со Дам.

рота остался жив, но, как показало послеоперационное обследование, лишился способности испытывать эмоции и адекватно воспринимать проявления эмоций у других людей. Посчитав себя ответственным за дальнейшую судьбу мальчика, хирург усыновил его и посвятил много лет натаскиванию сына на имитацию «нормального» эмоционального взаимодействия с окружающими. Для этого он использует стенд с рисунками и фотографиями, на которых представлена мимика людей разного пола, возраста и этнического происхождения, соответствующая тем или иным эмоциональным состояниям. И Ли Ён О действительно приобретает навык виртуозного «считывания» человеческих чувств, но разделить их не способен; хотя внешне он, несмотря на свою репутацию человека малопривлекательного в общении, вполне социализирован, создание полноценных эмоциональных связей с другими людьми для него невозможно. Это касается и дружеских отношений, и любовных, и сыновней привязанности — впрочем, и приемный отец участвует в его жизни не как заботливый старший, но как суровый критик. Из Ли Ён О получается вполне типичный сериальный «антигерой» — гениальный, но безжалостный, лечащий человеческие тела, но игнорирующий душевное состояние пациентов, не желающий считаться с чувствами коллег и в целом воспринимая чужую эмоциональность не без некоторого презрения.

Сюжетная линия с расстройством личности главного героя достигает кульминации в тот момент, когда выясняется, что врачебная ошибка была допущена не в ходе операции Ли Ён О-подростка, а во время последовавшего за ней обследования: неспособным к эмоциональному общению его сделало не удаление опухоли, но многолетняя дрессировка, которой подверг его отец<sup>11</sup>. А поскольку узнает об этом Ли Ён О уже будучи человеком полностью сформировавшимся (актеру Чан Хёку во время съемок было около сорока лет), свои возможности по восстановлению утраченных способностей он оценивает скептически, хотя это открытие и дает ему шанс на полноценные отношения с главной героиней и более теплые — с отцом (который, как выясняется, к приемному сыну все-таки привязан).

Следующий сериал мы рассмотрим более подробно: если в «Убей меня, исцели меня» интересующему нас типу антигероя соответствовала лишь одна из личностей протагониста, а в «Прекрасном уме» все-таки

<sup>11</sup> У сериала есть альтернативное название, весьма красноречивое — «Доктор Франкенштейн» (닥터 프랑켄슈타인); и указывающее уже не на сына, а на отца.

представили своего рода вариацию на тему Грегори Хауса, причем без особого успеха у зрителей, то в третьем примере антигерой занимает центральное положение, явных параллелей между этим образом и каким-то конкретным персонажем западного сериала, по всей видимости, нет, и корейская публика приняла сериал очень хорошо<sup>12</sup>. Этот совместный проект кабельного южнокорейского телеканала tvN и платформы Netflix под названием «Это нормально — быть ненормальным»<sup>13</sup> был показан с 20 июня по 9 августа 2020 г. и уже завоевал несколько престижных наград, включая две награды за лучшую актерскую игру актрисе Со Е Чжи. Его оригинальное название — *사이코지만 괜찮아* (*Саикоджиман квенчана*) включает в себя англицизм (производный от *psycho*) и представляет собой довольно очевидную отсылку к известной кинокартине режиссера Пак Чхан Ука «Я киборг, но это нормально» — *싸이보그지만 괜찮아* (*Ссаибогыджиман квенчана*, 2006 г.), действие которой разворачивается в психиатрической лечебнице. Больница такого рода занимает немаловажное место и в сюжете сериала, хотя основные персонажи и не являются ее официальными пациентами.

Главные герои — это молодая писательница Ко Мун Ён, прославившаяся серией детских книг довольно мрачного содержания, и два брата Мун — старший, Сан Тэ, талантливый художник-аутист и младший, Ган Тэ, с которым Мун Ён недолго общалась в детстве. В сюжете есть линия, которую можно обозначить как «детективную» — героям предстоит раскрыть тайну смерти матери двух братьев и предполагаемой смерти матери Мун Ён, но все же в центре повествования — взаимоотношения между этими тремя персонажами. Социальное и финансовое положение у героев сильно различается: Мун Ён не только преуспевающий автор детских бестселлеров, но и дочь состоятельных родителей и хозяйка большого особняка, который напоминает героям замок. Братья же были детьми бедной матери-одиночки, которая некоторое время работала прислугой в доме родителей Мун Ён; они рано осиротели, и Ган Тэ пришлось взять на себя

<sup>12</sup> В сериале к тому же есть возможные переклички с рассмотренными ранее: одного из героев в нем учат разбираться в человеческих эмоциях с помощью такого же стенда с изображениями, что и в «Прекрасном уме», а одна из важных реплик главной героини воспроизводит смысл не менее важного высказывания Шин Сэ Ги — о том, что в издевательствах над ребенком всегда виновен не только мучитель, но и тот, кто находился рядом, но не вмешивался.

<sup>13</sup> Режиссер — Пак Син У, автор сценария — Чо Ён, в главных ролях — Со Е Чжи, О Чжон Се, Ким Су Хён. Русскоязычным зрителям сериал также известен как «Псих, но все в порядке».

заботу о брате, что не позволило ему получить образование и выбрать себе профессию. Герой много лет работал санитаром в психиатрических клиниках, поскольку это давало ему возможность приобрести познания, полезные для «воспитания» старшего брата, с другой же стороны, опыт общения с братом помогал ему взаимодействовать с пациентами.

Таким образом, главный герой этого сериала очень далек не только от образа высокомерного богатого наследника, но наделен чертами, которые более характерны для героини сериала такого типа — трудолюбием, бескорыстием, готовностью заботиться о родственнике, забывая о себе. Зато героиня наделена узнаваемыми чертами антигероя: она абсолютно не считаетея с привычными для других персонажей правилами поведения, неизменно появляется в эффектных нарядах, не всегда соответствующих случаю, требует почти карикатурного поклонения себе (в ее литературном агентстве для нее держат особое кресло-трон). При этом Ко Мун Ён неплохо разбирается в людях, хотя и склонна говорить с ними с обескураживающей прямоотой; она способна проявить решительность — например, когда в первой серии понадобилось дать отпор буйному пациенту клиники. С не меньшей решительностью она начинает добиваться Ган Тэ, в котором узнала мальчика из своего детства. То, что еще недавно было гендерной нормой в поведении корейской сериальной пары, здесь переворачивается с ног на голову. Героиня не только ведет себя крайне активно, но и присваивает себе жесты, которые в мире корейского сериала интерпретируются как мужские — например, хватает уходящего героя за запястье и резко разворачивает его к себе. Наконец, в сериалах чуть более ранних довольно часто можно было встретить сцену, в которой герой намеренно смущал героиню намеками на физическое влечение между ними — и героиня предписывалось либо покраснеть, либо подчеркнuto не понять намека, либо возмутиться. В результате анализа нескольких корейских сериалов 2020 г. К. Сингх также пришла к выводу, что их сценаристы продолжают «делать вид, что женской сексуальности не существует», [13, с. 5]<sup>14</sup>. Однако Ко Мун Ён, напротив, настойчиво заявляет о своем сексуальном интересе к герою, не стесняясь затрагивать эту тему и в присутствии третьих лиц. И такая манера поведения героини вступает в некоторое противоречие с ее

<sup>14</sup> По крайней мере, наши наблюдения показывают, что с этой темой в новейших южнокорейских сериалах по-прежнему обращаются весьма осторожно — особенно если речь идет о главной героине.

внешностью «принцессы» — хрупкой изящной девушки с длинными волосами.

Сериал «Это нормально — быть ненормальным» постоянно апеллирует к образам героев классических сказок, и уподобление Мун Ён сказочной принцессе в нем действительно есть, но героиня противится этому отождествлению с первой же своей полноценной сцены. Когда с прекрасной принцессой ее сравнивает мать маленькой девочки, Мун Ён говорит ребенку на ухо, что в сказках красивее всех обычно ведьмы<sup>15</sup> (и доводит ребенка до слез). И в дальнейшем она не раз совершает действия, характерные для сказочной злодейки. Отрицательный фольклорный персонаж стремится присвоить себе чужое, злоумышляет против членов собственной семьи, заманивает в свое жилище и делает пленниками наивных положительных персонажей. И Ко Мун Ён способна без малейшего стеснения стянуть понравившуюся ей безделушку: ножик из ресторана, статуэтку, авторучку. Пользуясь наивностью Сан Тэ, она побуждает его подписать контракт, по условиям которого он должен будет рисовать иллюстрации к ее новой книге, проживая в ее уединенном особняке — что автоматически означает, что в ее дом вынужден будет перебраться и Ган Тэ, который никогда не оставляет своего брата. Наконец, она демонстративно пренебрегает дочерним долгом — заботой о пожилom отце, пациенте психиатрической клиники. Отец же, хотя его речи не слишком связны, называет свою дочь чудовищем и, когда встреча с ней все-таки происходит, даже делает попытку задушить ее. У «монструозности» Ко Мун Ён есть и медицинский аспект — ходят слухи о ее социопатии, и Ган Тэ сначала называет ее эмоционально «пустой».

Вместе с тем Мун Ён выполняет и отвергаемую ей функцию сказочной принцессы, которую злая ведьма преследует, стремясь сделать пленницей, превратить в чудовище или уничтожить. И эта ведьма — ее собственная мать, некогда популярная сочинительница триллеров. Из своей дочери она планомерно растила принцессу, которая должна была быть, с одной стороны, очень красивой — с длинными волосами и в живописных старомодных нарядах, с другой — абсолютно покорной матери. Чтобы добиться покорности, мать планомерно пресекала контакты дочери со сверстниками, в том числе заставив ее прогнать мальчика Ган Тэ, с которым дочь проводила слишком много времени. Отец никак

<sup>15</sup> Это самоуподобление ведьме почти сразу же подкрепляется словами издателя Ко Мун Ён — советуя ей сменить образ перед встречей с читателями, он говорит, что сейчас она выглядит как персонаж «Семейки Аддамс».

в эксперименты жены над дочерью не вмешивался, и его участие в ее воспитании ограничилось тем, что однажды он прочитал ей вслух сказку — тоже про принцессу. Это обеспеченное, но неблагополучное детство героини оборвалось трагически: однажды ночью отец Мун Ён убил жену — или же убедил себя в том, что совершил убийство. В любом случае, женщина после этого бесследно пропала, а ее муж помешался; девочка как будто бы видела труп, но ее воспоминания слишком обрывочны и неясны. И образ матери-ведьмы преследует героиню, то появляясь рядом с ее отражением в зеркале, то паря над ее кроватью в ночном кошмаре.

Сам особняк, в котором живет героиня, напоминает сказочный заколдованный замок. Расположенный поодаль от города в безлюдном лесу, этот дом в европейском ретро-стиле был построен отцом Мун Ён по случаю рождения дочери, которой около тридцати лет. Но и снаружи, и изнутри он производит впечатление очень старого, как будто ход времени в этом месте не подчиняется общему порядку<sup>16</sup>. Он слишком велик для одного человека, в нем царит полумрак — так что бесформенные очертания укрытой чехлами мебели могут казаться пугающими, в нем холодно, в нем нет еды<sup>17</sup>. Своего рода расколдовывание этого дома происходит, когда героине удается заманить туда братьев Мун: буквально за одно утро, пока хозяйка дома еще спит в своей комнате, они делают уборку, снимают чехлы с мебели, готовят завтрак на кухне — и тем самым заставляют особняк выполнять функции жилого дома.

К этим двум противоположным ролям — ведьмы и принцессы — добавляется, однако, еще одна — роль автора, создающего собственные сказки. И эта третья роль включает в себя и функцию интерпретатора, анализирующего сказочные сюжеты и выявляющего их суть. Сериал включает в себя сцену, в которой Ко Мун Ён, согласившаяся вести литературный кружок в клинике, деконструирует перед пациентами-слушателями корейскую народную сказку про братьев Хын Бу и Ноль Бу, а также сказки Андерсена про Гадкого Утенка и Русалочку. Согласно ее интерпретации, все эти сказки служили лишь одной цели — познакомить детей с жестоким миром, в котором они живут, заставить их принять реальность,

<sup>16</sup> Проводится даже параллель с замком Спящей красавицы, которая не сможет дожидаться принца, потому что ведьма обещает его убить.

<sup>17</sup> Одна из второстепенных героинь, мать бывшей одноклассницы Мун Ён, вспоминает, как та, в детстве однажды оказавшаяся у нее за обеденным столом, набросилась на вареный рис так, как будто ее никогда не кормили горячей едой; взрослая героиня, вернувшись в особняк из Сеула, проводит там первую ночь голодной.

не обманывая себя иллюзиями. В соответствии с этим принципом Мун Ён действует и по отношению к другим персонажам, обнаруживая в себе довольно успешного стихийного психоаналитика. Она не склонна страдать пациентам клиники, почти у каждого из которых позади какая-то личная драма. Но это позволяет ей совершить ряд на первый взгляд безрассудных и даже жестоких действий, которые оказываются благотворными для «ненормальных» персонажей. Она помогает сбежать неуправляемому эксгибиционисту — младшему сыну известного политика, и подталкивает его к вторжению на встречу отца с избирателями. Но этот публичный скандал дает молодому человеку выговориться в микрофон, рассказав о том, как суровое обращение родителей довело его до психического расстройства. Карьера отца рушится, зато состояние сына серьезно улучшается, и в заключительной серии он появляется на презентации новой книги Мун Ён, производя вполне благополучное впечатление. Еще одну пациентку, женщину средних лет, которая всегда носит поверх больничной пижамы дорогой меховой палантин, Мун Ён практически вынуждает подарить ей этот роскошный предмет. Но выясняется, что он был для женщины осязаемым воплощением чувства вины: женщина считала себя ответственной за гибель дочери, подарившей ей этот палантин. В буквальном смысле сложив с себя это бремя, она также пошла на поправку. Наконец, и Ган Тэ героиня заставляет признать, что он далек от условной «нормальности». Она называет его лицемером, неспособным признаться самому себе в том, что за его видимой привязанностью к старшему брату-аутисту скрывается и накопившееся раздражение на него, обузу, которая не позволяет Ган Тэ жить собственной жизнью — получить образование, общаться с людьми, путешествовать. И взаимодействие с ней побуждает Ган Тэ осознать, что его многолетние усилия по сокрытию своих истинных чувств от брата привело к тому, что он почти утратил способность их испытывать.

Сказочная тема в этом сериале поднимается уже с пролога первой серии, и в этом контексте, говоря о ролях принцессы или ведьмы, исполняемых героиней, возможно было бы даже употребить понятие «архетип». Точнее сказать, само сериальное повествование, постоянно апеллируя к психоанализу и к сказочным образам, причем чаще — к западным (которые в Корее должны восприниматься более условно, нежели персонажи корейских сказок), как будто то и дело предлагает своей аудитории вспомнить об этом понятии. И при этом не выходит за рамки

тех познаний, которые могут быть у «обычного» зрителя, так что слово «архетип» логичнее было бы оставить в кавычках. Но в таком случае и само поведение Мун Ён в качестве антигероя, будучи помещенным в общий ряд с принцессой и ведьмой, тоже приобретает статус «архетипичного». Пространство криминального расследования и пространство психиатрической клиники сливаются со сказочным пространством. Мрачные сказки, которые сочиняет героиня, служат психотерапевтическим средством и для нее самой, и, по-видимому, для читателей — чем и объясняется их популярность. В книжке же, которую в конце сериала совместными усилиями создают Мун Ён-автор и Сан Тэ-иллюстратор, три персонажа — пустая изнутри принцесса, мальчик с коробкой на голове (Сан Тэ имеет обыкновение прятаться, когда чем-то напуган или взволнован) и мальчик, который всегда носит на лице маску. И совместное путешествие позволяет этим персонажам победить злую ведьму и добраться до счастливого финала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Персонажи корейских дорам, которых можно отнести к категории антигероев, рассмотренными выше примерами не ограничиваются. Только из сериалов 2020 г. можно назвать, например, «Скажи, что ты видела» (OCN), главного героя которого, гениального, но чрезвычайно сложного в общении профайлера играет уже упоминавшийся актер Чан Хёк. Или криминальную мелодраму «Цветок зла» (tvN): ее центральный персонаж в детстве стал жертвой людских предубеждений и врачебной ошибки: его, сына серийного убийцы, убедили в том, что он социопат, и он годами живет в уверенности, что лишь искусно притворяется, будто любит своих жену и дочь. Наконец, уже в 2021 г. на телеканале tvN вышла созданная при участии Netflix криминальная драма «Винченцо», герой которого — приемный сын итальянского мафиозо, вступающий в противостояние с антагонистами, используя весь опыт, приобретенный за время жизни в преступном клане; в финале герой жестоко убивает своих противников и остается безнаказанным<sup>18</sup>. С другой стороны, в детективном сериале «Юридическая школа» (JTBC, Netflix), который завершился



9 июня 2021 г. есть героиня, которая как будто имеет достаточно общего с Ко Мун Ён – она умна и красива, ведет себя довольно вызывающее, не соблюдает этикет, асоциальна, способна на нестандартные поступки, выросла в довольно нездоровой обстановке, наблюдалась у психиатра. Но она в этом повествовании остается второстепенным персонажем, способности которого отнюдь не играют ключевой роли при раскрытии преступления, да и вызвать к ней симпатию зрителей сценарий как будто не пытается.

Но даже если опираться только на разобранный выше материал, можно сделать вывод, что антигерой в южнокорейской дораме вполне узнаваем, обладая при этом и рядом черт, которые отличают его от «глобальных» образцов. Антигерой, исключенный из системы человеческих привязанностей, в корейском сериале может демонстрировать самовлюбленность, но на деле — это чаще всего человек, страдающий от одиночества. Хотя нестандартность антигероя часто связывается с пережитой травмой, в наших трех случаях к драматическому прошлому привлекается существенно больше внимания; в этом прошлом есть человек, который, злонамеренно или нет, буквально сделал антигероя таким, и человек этот — член его семьи, биологически либо юридически. На семью, таким образом, возлагается подчеркнутая ответственность за становление антигероя. Более того, во всех трех сериалах действия родственников привели к психическим отклонениям от нормы у детей, находившихся в их власти. Причем все варианты этих отклонений преподносятся как недуг, в котором сам герой не виновен — но который следует лечить. И герои лечатся — пусть Щин Сэ Ги относится к психиатрам враждебно, основная личность, Ча До Хён, все же старается посещать врачей; Ли Ён О, сбитый с толку неожиданным проявлением собственной эмоциональности, пытается разобраться в своем состоянии с помощью диагностической аппаратуры, Ко Мун Ён обходится без медиков, но когда санитар Мун Ган Тэ подсказывает ей способы быстро успокоиться, напоминает их и следует им.

Но прежде всего «исцелению» корейского антигероя способствуют эмоциональные связи, в том числе и связи семейного типа — такие, когда функцию старшего родственника или брата/сестры начинает исполнять человек формально посторонний. Поверив в свою способность

---

<sup>18</sup> В анонсе сериала, выложенном на платформе Netflix, первая же фраза звучит как «Только зло может наказать зло».

привязываться к людям и сделавшись объектом их привязанностей, персонаж становится гораздо счастливее и благополучнее, чем в начале повествования. Правда, при этом он перестает быть в полной мере антигероем, а в случае с Шин Сэ Ги — вообще исчезает как отдельная сущность. Сериальное повествование готово принять персонажа-одиночку, несовместимого с социальными нормами, но старается привести его к финальной «нормализации», к включению его в социум на приемлемых и для персонажа и для социума условиях.

Вместе с тем задействие «западного» формата сериала с антигероем и включение в корейскую вариацию на эту тему дополнительных отсылок к западной культуре, искусству и т.д. создают и иную возможность. Корейская аудитория знакома с доктором Грегори Хаусом, поэтому когда в том же стиле начинает действовать Ли Ён О, это, вероятно, вызывает меньшее отторжение, чем без этого сопоставления. Ко Мун Ён ведет себя невозможным для героини корейской дорамы образом, но зрителю уже известны были манеры британского «Шерлока» (BBC, 2010–2017), воспоминания о котором могли смягчить впечатление от сериальной соотечественницы<sup>19</sup>. Обилие сказочных образов и апелляции к «архетипам» также создают эффект узнавания, но вместе с тем еще и отвлекают внимание аудитории от рискованных слов и действий молодой женщины. Затем же, по мере того, как обнаруживаются все новые обстоятельства ее невеселого детства и не слишком счастливого настоящего, появляются и основания для сострадания к ней. Лишенный семьи и дружеского круга одиночка в корейском обществе еще недавно был стигматизирован, как стигматизированы были и люди с психическими расстройствами. Поэтому, с одной стороны, эксперименты с образом антигероя на корейском телевидении пока еще в основном достаточно осторожны<sup>20</sup>. Но с другой – антигерой в драме самым фактом своего существования одно-

<sup>19</sup> Корейская аудитория обычно выражает свое недовольство персонажами или сюжетными поворотами дорам довольно бурно. Поэтому, хотя вряд ли возможно получить объективное представление о том, как к Ко Мун Ён отнеслись зрители, отсутствие заметной отрицательной реакции во время показа само по себе красноречиво. В марте 2021 г, впрочем, актриса сделалась объектом нападок по другому поводу, связанному с ее личной жизнью, и в ходе сетевого скандала образ Ко Мун Ён упоминался: Со Е Чжи обвиняли в том, что персонаж «списан» с нее самой. Однако наличие ожесточенных недоброжелателей не помешало актрисе примерно через два месяца получить специальный приз TikTok Popularity Award на 57-й церемонии Baeksang Arts Awards. Поскольку это приз, присуждаемый по результатам голосования в интернете, и поскольку Со Е Чжи победила в нем со значительным отрывом, можно предположить, что в основном отношении публики и к актрисе, и к ее персонажу осталось позитивным.

временно и свидетельствует о том, что аудитория становится более гибкой в этом вопросе, и способствует дальнейшему переформатированию взаимоотношений между обществом и не вполне стандартным индивидом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова А., Неклюдова Е. Эпоха сериалов. Как шедевры малого экрана изменили наш мир. М.: РИПОЛ классик, 2020. 474 с.
2. Zdunkiewicz L. Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media // *Anglica Wratislaviensia*. 2019. T. 57. P. 89–101. DOI: <https://doi.org/10.19195/0301-7966.57.7>.
3. Jonason P.K., Webster G.D., Schmitt D.P., Li N.P., Crysel L. The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits // *Review of General Psychology*. 2012. Vol. 16. No. 2. P. 192–199. DOI: <https://doi.org/10.1037/a0027914>.
4. Schubert Ch. Constructing the antihero: Linguistic characterisation in current American television series // *Journal of Literary Semantics*. 2017. Vol. 46. No. 1. P. 25–46. DOI: <https://doi.org/10.1515/jls-2017-0002>.
5. Limov B. Click It, Binge It, Get Hooked: Netflix and the Growing U.S. Audience for Foreign Content // *International Journal of Communication*. 2020. Vol. 14. P. 6304–6323. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/16343/3301> (дата обращения: 15.03.2021).
6. Mitu B. Confucianism and the contemporary Korean society // *Romanian Journal of Sociological Studies. New Series*. 2015. No. 1. P. 31–38. URL: <https://journalofsociology.ro/wp-content/uploads/2015/08/Full-text-pdf.2.pdf> (дата обращения: 15.03.2021).
7. Tilland B. Save your K-drama for your mama: mother-daughter bonding in between nostalgia and futurism // *Acta Koreana*. 2017. Vol. 20. No. 2. P. 377–393. URL: <https://www.muse.jhu.edu/article/756472> (дата обращения: 15.03.2021).
8. Haggard S., You J.-S. Freedom of Expression in South Korea // *Journal of Contemporary Asia*. 2015. Vol. 45. No. 1. P. 167–179. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00472336.2014.947310>.
9. Пуховская А.В. Южнокорейские сериалы 2010-х годов: герои и типы конфликтов // Вестник Центра корейского языка и культуры. Санкт-Петербургский государственный университет; Центр корейского языка и культуры. Санкт-Петербург: Академия исследования культуры, 2019. Вып. 19. С. 156–179.

<sup>20</sup> Дальше всех явно зашли создатели «Винченцо» – но все остальные названные в статье сериалы были его предшественниками.

10. Kwon I. It All Leads to Education: Korean Motherhood, Patriarchy, and Class Consciousness in the TV Drama, Eligible Wife (Anaewi Jagyeok) // *The Review of Korean Studies*. 2014. Vol. 17. No. 1. P. 39–70.
11. Ta Park V.M., Olaisen R.H., Vuong Q., Rosas L.G., & Cho M.K. Using Korean Dramas as a Precision Mental Health Education Tool for Asian Americans: A Pilot Study // *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2019. Vol. 16. No. 12. P. 21–51. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph16122151>.
12. Ерохина Т.И., Сандросян Д.С. Культура повседневности как система кодов массовой культуры в корейской дораме // *Ярославский педагогический вестник*. 2019. № 1 (106). С. 191–198. DOI: <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10297>.
13. Singh K. Women in Popular Korean Drama: In Need of Embracing “cyborg” Feminism // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. Special Conference Issue. 2020. Vol. 12. No. 5. P. 1–7. DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s12n4>.

## REFERENCES

1. Arkhipova A., & Neklyudova E. *Epokha serialov: Kak shedevry malogo ekrana izmenili nash mir* [The era of serials: How small screen masterpieces changed our world]. Moscow: RIPOL classic, 2020. 474 p.
2. Zdunkiewicz L. Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media. *Anglica Wratislaviensia*. 2019. 57, pp. 89–101. <https://doi.org/10.19195/0301-7966.57.7>
3. Jonason P.K., Webster G.D., Schmitt D.P., Li N.P., & Crysel L. The antihero in popular culture: Life history theory and the dark triad personality traits. *Review of General Psychology*. 2012. 16 (2), pp. 192–199. <https://doi.org/10.1037/a0027914>
4. Schubert Ch. Constructing the antihero: Linguistic characterisation in current American television series. *Journal of Literary Semantics*. 2017. 46 (1), pp. 25–46. <https://doi.org/10.1515/jls-2017-0002>
5. Limov B. Click it, binge it, get hooked: Netflix and the growing U.S. audience for foreign content. *International Journal of Communication*. 2020. 14, pp. 6304–6323. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/16343/3301> (accessed 15.03.2021)
6. Mitu B. Confucianism and the contemporary Korean society. *Roman Journal of Sociological Studies, New Series*. 2015. (1), pp. 31–38. <https://journalofsociology.ro/wp-content/uploads/2015/08/Full-text-pdf.2.pdf> (accessed 15.03.2021)
7. Tilland B. Save your K-drama for your mama: Mother-daughter bonding in between nostalgia and futurism. *Acta Koreana*. 2017. 20 (2), pp. 377–393. <https://www.doi.org/10.18399/acta.2017.20.2.002> (accessed 15.03.2021)

8. Haggard S., & You J.-S. Freedom of expression in South Korea. *Journal of Contemporary Asia*. 2015. 45 (1), pp. 167–179. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00472336.2014.947310>
9. Pukhovskaya A.V. Yuzhnokoreyskie serialy 2010-kh godov: Geroi i tipy konfliktov [South Korean television dramas: Protagonists and typology of conflicts]. *Proceedings of the Center for Korean Language and Culture*. 2019. (19), pp. 156–179.
10. Kwon I. It all leads to education: Korean motherhood, patriarchy, and class consciousness in the TV drama, eligible wife (Anaewi Jagyeok). *The Review of Korean Studies*. 2014. 17 (1), pp. 39–70.
11. Ta Park V.M., Olaisen R.H., Vuong Q., Rosas L.G., & Cho M.K. Using Korean dramas as a precision mental health education tool for Asian Americans: A pilot study. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2019. 16. <https://doi.org/10.3390/ijerph16122151>
12. Erokhina T.I., & Sandroshyan D.S. Kul'tura povsednevnosti kak sistema kodov massovoy kul'tury v koreyskoy dorame [Culture of daily occurrence as a system of popular culture codes in the Korean drama]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2019. Issue 1 (106), pp. 191–198. <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10297>
13. Singh K. Women in popular Korean drama: In need of embracing “cyborg” feminism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities: Special Conference Issue*. 2020. 12 (5), pp. 1–7. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s12n4>

**Pavel S. Lungin**

People's Artist of the Russian Federation,  
Member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation,  
Vasil'yevskaya Ulitsa, 13, build. 1, 123056, Moscow, Russia  
Researcher ID: ABA-5989-2021  
ORCID: 0000-0002-3713-0736  
e-mail: guild-director@unikino.ru

**Elizaveta S. Trusevich\***

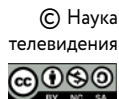
acting Head of the Department of Dramaturgy, Associate Professor,  
GITR Film and Television School,  
Khoroshevskoe sh. 32, 123007, Moscow, Russia  
Researcher ID: ABA-5979-2021  
ORCID: 0000-0002-9724-9333  
e-mail: li-tr@yandex.ru

**Pyotr A. Klemeshev**

student of the Department of Dramaturgy,  
GITR Film and Television School,  
Khoroshevskoe sh. 32, 123007, Moscow, Russia  
Researcher ID: ABA-5957-2021  
ORCID: 0000-0001-8833-4715  
e-mail: p.klemeshev@mail.ru

*For citation*

Lungin P.S., Trusevich E.S., & Klemeshev P.A. "When the Horn Thawed, the Tune Poured out": Pavel Lungin on the Making of Taxi Blues. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 118–148. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-118-148>



\* Corresponding author.

УДК 791.6

Статья получена 27.05.2021, отредактирована 26.09.2021, принята 29.09.2021

### **Павел Семенович Лунгин**

Народный артист Российской Федерации,  
член Союза кинематографистов Российской Федерации,  
123056, Россия, Москва, ул. Васильевская, д. 13, стр. 1

Researcher ID: ABA-5989-2021

ORCID: 0000-0002-3713-0736

e-mail: guild-director@unikino.ru

### **Елизавета Сергеевна Трусевич\***

доцент, исполняющая обязанности  
заведующего кафедрой драматургии,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
123007, Россия, Москва, Хорошевское ш., д. 32

Researcher ID: ABA-5979-2021

ORCID: 0000-0002-9724-9333

e-mail: li-tr@yandex.ru

### **Петр Алексеевич Клемешев**

студент 4-го курса факультета драматургии,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
123007, Россия, Москва, Хорошевское ш., д. 32

Researcher ID: ABA-5957-2021

ORCID: 0000-0001-8833-4715

e-mail: p.klemeshev@mail.ru

#### *Для цитирования*

Павел Семенович Лунгин П.С., Трусевич Е.С., Клемешев П.А. «Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз» // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 118–148. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-118-148>.

---

\* Автор, ответственный за переписку.

## “When the Horn Thawed, the Tune Poured out”: Pavel Lungin on the Making of *Taxi Blues*\*

**Abstract.** Russian film director Pavel Lungin explores the topic of independent cinema during perestroika, using the example of his debut film *Taxi Blues*, which received one of the first international awards in post-Soviet Russia—the Best Director Prize and the Special Mention of the Ecumenical Jury at the 1990 Cannes Film Festival. In the interview, the interlocutors discuss the directorial and dramaturgical tools: how symbolism is interpreted in a historical context, how the audiovisual image is constructed, what are the signs of a chronotope—and explore the image of a man at the crash of an era. For instance, in *Taxi Blues*, Pavel Lungin intentionally contraposes the two male characters—that of Pyotr Mamonov (the image of the 90s), and of Pyotr Zaichenko (the image of a Soviet man)—clashing them against each other not only plotwise (through a dramatic conflict), but also aesthetically (through fundamentally different physiognomy and acting plastics). The director analyzes the specifics of auteur and genre filmmaking, dividing his artistic biography into a “script-writing” period, when his films were highly successful in Soviet distribution, and a “directing” period, when he, being in the new historical conditions, began to make independent auteur films. Another question raised is why a full-fledged “New Wave” has not emerged in Russia, similar to those that had formed in French and English cinema. Lungin recalls and evaluates the forgotten figure of Marin Karmitz, who not only produced the New Wave directors, but also had an auteur cinema distribution network—an interesting experience of distribution in Europe, which can be actualized in scientific research to answer a very timely question: can auteur films be successful at the box office? Thus, the interview covers not only the early period of Pavel Lungin’s work (given that at the time of *Taxi Blues* there was no Internet yet, and many reviews and analytical articles about the film are still not digitized). Most importantly, the film *Taxi Blues* fits into the historical context; and this fact creates a cultural field both for modern interpretations and for understanding the art of perestroika—information about which is still insufficient, resulting in the absence of full-fledged analytical comprehension. In the interview, we also trace parallels with the processes that were taking place in world cinema—the New Wave in French cinema, the British “angry young men”, and the “Youth Rebellion” in Hollywood.

**Keywords:** *Perestroika* cinema, auteur cinema, distribution of auteur cinema, directing, dramaturgy, independent cinema, new waves

---

\* Translated by Anna P. Evstropova.



## «Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз»

**Аннотация.** Российский режиссер Павел Лунгин раскрывает тему «независимого кино» в период перестройки на примере производства своего дебютного фильма «Такси-блюз», получившего одну из первых международных наград в постсоветской России — приз за лучшую режиссерскую работу и специальное упоминание экуменического жюри на Каннском фестивале 1990 года. Анализируются режиссерские и драматургические инструментарины картины: трактовка системы символов в историческом контексте, построение звукозрительного образа, приметы хронотопа. Исследуется образ человека на сломе эпох: в фильме «Такси-блюз» Павел Лунгин преднамеренно противопоставил два мужских образа: в исполнении Петра Мамонова (образ 90-х) и Петра Зайченко (образ советского человека), столкнув их не только фабульно (посредством драматургического конфликта), но и эстетически (принципиально различная физиогномика и актерская пластика). Режиссер также анализирует специфику авторского и жанрового кинематографа, разделяя свою творческую биографию на «сценарный» период, когда его фильмы были очень успешны в советском прокате, и «режиссерский», когда он начал снимать независимое авторское кино уже в новых исторических условиях. Поднимается и вопрос о том, почему в России не возникла полноценная «новая волна», подобно тем, что сформировались во французском и английском кино. Павел Лунгин вспоминает и дает оценку забытой фигуре продюсера Марина Кармица, не только продюсировавшего режиссеров «новой волны», но и имевшего сеть кинопроката авторского кинематографа — интересный опыт европейской дистрибуции, который можно актуализировать в научных исследованиях, чтобы ответить на очень своевременный вопрос: может ли авторское кино быть успешным в прокате? Таким образом, в интервью исследуется не только ранний период творчества Павла Лунгина (с учетом того, что во времена «Такси-блюз» еще не было Интернета, и многие рецензии и аналитические статьи о фильме до сих пор не оцифрованы). Самое главное — фильм «Такси-блюз» вписывается в исторический контекст, что создает культурологическое поле как для современных трактовок, так и для понимания искусства перестройки, информации о котором до сих пор недостаточно, вследствие чего отсутствует и полноценное аналитическое осмысление. Также в интервью проводятся различные аналогии с процессами, происходившими в мировом кино: даются характеристики «новой волне» французского кино, «поколению рассерженных» в Великобритании, «поколению молодежного бунта» в Голливуде.

**Ключевые слова:** кино перестройки, авторское кино, прокат авторского кино, режиссура, драматургия, независимое кино, новые волны

## INTRODUCTION

The cinematography of the perestroika period is still poorly studied. The directorial and dramaturgical strategies proposed at that time by the new generation (Pavel Lungin, Sergei Ovcharov, and, later, Pyotr Lutsik and Alexei Samoryadov) are not evaluated in the context of the development of modern cinema—which is especially important, since the Russian film industry of the 21st century is the result of all those “destruction” and “renewal” processes that took place at that turning point. On the one hand, the hopes for a new film language and international success for new Russian cinema were largely false: in the Soviet period, despite the Iron Curtain, Russian cinema had a far greater resonance at international film festivals than it does today. However, there was a short period of hopes, not only social, but also cultural. It was during that time that Lungin made his first film, *Taxi Blues*<sup>1</sup>—a promise of a New Wave in Russian cinema. Elizaveta Trusevich and Pyotr Klemeshev talk about that period and about *Taxi Blues* with its director.



Fig. 1. Pavel Lungin<sup>2</sup>

<sup>1</sup> The film is set in the first years after perestroika. A chance encounter between taxi driver Shlykov and saxophonist Lyosha develops into a bizarre friendship. Each of the heroes has his own philosophy of life. Shlykov is a Soviet-style, strong-willed man. Lyosha is a talented, but unsettled alcoholic musician. Shlykov despises Western culture, considers intellectuals and artists the source of all Russia's troubles and tries to change Lyosha. Lyosha, on the other hand, reproaches Shlykov for being withdrawn into the monotonous world of a Soviet man. He constantly ponders the meaning of life and his destiny, suffers from depression, but even his attempts to commit suicide end in failure. Shlykov's entire value system collapses when Lyosha, having met an American saxophonist, makes a career abroad and returns to Russia rich, famous, and makes new friends. Shlykov yearns for his old friend, starts drinking and,

## PAVEL LUNGIN & TAXI BLUES

**Elizaveta Trusevich** (henceforth **E.T.**): Pavel Semyonovich, why, having graduated from the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University and then the scriptwriting department of the High Courses for Scriptwriters and Film Directors, did you suddenly decide to become a director?

**Pavel Lungin** (henceforth **P.L.**): I took my script of *Taxi Blues* to Mosfilm, to Vladimir Menshov<sup>3</sup> association. After reading the script, they cancelled the contract with me. They said they did not need a musical comedy. They simply did not grasp the idea. Then I took it to Lenfilm. At Lenfilm, they liked the script, but I was told that they could not start the film because I had no directing experience. So, they decided to give me a co-director. My relationship with him was very complicated. I felt that we were not on the same wavelength. It was a very difficult period: there seemed to be an opportunity for me to make a film, but there was no clarity about how exactly—it was impossible to make this picture in Leningrad, because the story was purely Moscow. And in this period of hard solutions, the unexpected happened. Moscow in the early '90s was filled with foreigners: some came to buy paintings from informal artists, some—for souvenirs. The symbols of perestroika were very important then, because the division into two camps ended, the confrontation ended. The whole world was in complete euphoria. Russia suddenly opened its borders. It became easy to come here. You could walk up to someone on a street and start a conversation just like that. And there was a sense of brotherhood and internationalism, a kind of shared joy. It is kind of amazing that we lost this feeling so easily.

So, there was that man, Pierre Rival<sup>4</sup>, who, on the one hand, was a collector—he bought paintings from different artists, and on the other hand, he was the editor of a French cinematographic magazine. He came to

overcoming his prejudice, comes to Lyosha's concert, where the music touches him to tears. The friendship will not return, but the heroes have already played their parts in the lives of each other. From now on, each will go his own way. prejudice, comes to Lyosha's concert, where the music touches him to tears. The friendship will not return, but the heroes have already played their parts in the lives of each other. From now on, each will go his own way.

<sup>2</sup> See the image source: [https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-\(15.09.2021\)](https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-(15.09.2021)).

<sup>3</sup> Director Vladimir Menshov, the creator of *Moscow Does Not Believe in Tears*, *Love and Pigeons* and others.

<sup>4</sup> Subsequently, Pierre Rival made a cameo appearance in *Taxi Blues*.

our house by chance, when he came for a visit with some company. And my mother<sup>5</sup> spent all her childhood in France, she spoke French like Russian, it was her second language. And all my childhood she tortured me with French, which I then successfully forgot, because there was no occasion to use the language. And all of a sudden French comes in handy when I start talking to Rival. Somehow, we liked each other. And I gave him the script. Still printed on paper, in Russian. And I completely forgot about it. Three or four months passed. My Lenfilm story continues. And suddenly I get a call. Someone speaks to me in French. The man introduces himself as a producer from France. I take it for a joke and hang up. The man rings me up again, saying, "I'm sorry, it seems we got disconnected." It was producer Marin Karmitz<sup>6</sup>: "Your script was translated into French, I read it and I liked it a lot. And I want to invite you to France to negotiate."

And I do not even have a visa or a passport. I reply, "Okay, I will definitely come." At that moment I felt horror and joy at the same time. I went to the Union of Cinematographers to get a visa. At first, they turned me down. Then I went to the foreign commission, which was in charge of travelling within the Soviet Union—and started to inebriate them. I went there as if to a nine-to-five. Every time we got upstairs to the restaurant of the House of Cinema... And, finally, they begged, "What do you want, tell us!" I said, "Guys, I need to go to France." So, they helped me.

My fate was hanging on such a thin web: if I had not been given a visa, if I had not been at home when the producer called me. If something is to happen—stars will align. I went to France.

Marin Karmitz turned out to be a prominent producer, and famous, too. He had his own network of cinemas MK2<sup>7</sup>, and he specialized in auteur cinema. At the same time with producing my film, Karmitz produced the films of Krzysztof Kieślowski and Claude Chabrol<sup>8</sup>. He was the first in France to take the risk of making money from auteur cinema. And he took a successful risk. Very smart, talented, greedy. We had a conversation—he said, "I'm only interested in this film if you make it." But why? I even offered to take the director Lenfilm had appointed to me as a co-writer. And he said, "No, that is out of the question. I have been dealing with auteur cinema all my life. This

<sup>6</sup> Lilianna Lungina, a Soviet translator, most known for her translations of books by Astrid Lingren (*Karlsson-on-the-Roof Carlson, Pippi Longstocking*).

<sup>7</sup> An international film company engaged in the production and distribution of predominantly auteur films.

<sup>8</sup> The film *Madame Bovary* (directed by C. Chabrol, produced by M. Karmitz) was released in 1991.

is the author's view of the world. If somebody else does it, you'll get just another average movie. So only you have to make it. If you make it, you make it. If it does not work, it does not work. I am ready to risk this little money." I returned to Moscow, inspired. I shot *Taxi Blues*, and in six months I was at the Cannes Film Festival<sup>9</sup>.

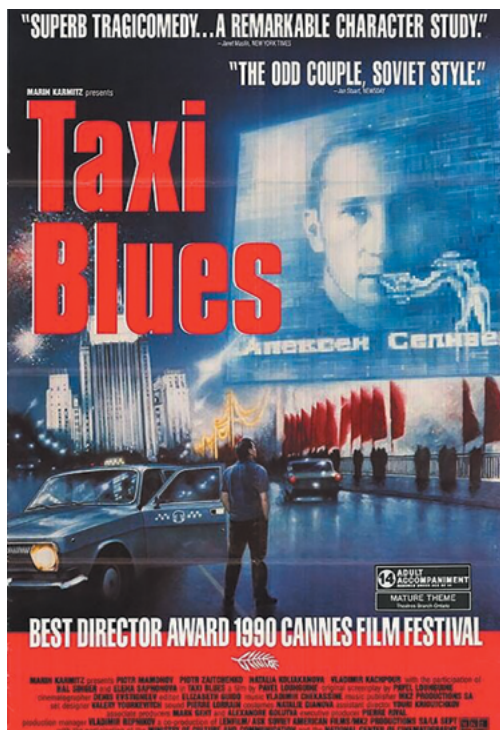


Fig. 2. *Taxi Blues* poster<sup>10</sup>

It was my first film, my debut. Before that, I had not even made a single short film. I had never looked through the camera's peephole, I did not understand many technical things. I still do not know much about lenses, because I never studied directing. Every director has a first film. You have to put into it what you have inside—to take it and present it to the

<sup>9</sup> At the 1990 Cannes Film Festival, *Taxi Blues* was nominated for the Palme d'Or, and Lungin received the Best Director award.

<sup>10</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/2228916/> (17.09.2021).

world. Do you have something that sets you apart from the rest, makes you a director? ***Because calling yourself a director does not make you one.*** There are those who are only capable of telling a story anonymously; and there are those who create whole worlds. These worlds seem to be similar to reality. But, nevertheless, it is a different reality. There is always some optical, sensual, philosophical angle. Something about that author's world is a little off. Even though it looks like a real one.

I always think of a story of Baron Munchausen, when he rode through the snow in the midst of winter and blew his horn, but it was so cold that no sound came out. Then he came to an inn, hung the horn by the fireplace, and when the horn thawed, the tune poured out. Just in the same way, music suddenly poured out of me. And it was a huge relief. I suddenly realized that it was easy for me to make films. Many people say that making movies is hard. In fact, if you are a director, it is very easy. If you are not, it is very difficult. If you are not a director, you have to draw pictures, discuss them, prove something; and if you are a director, it is as natural as breathing. You see a scene—two people in front of you, a third person enters, and some kind of web of relationships emerges between them. And this picture starts to live in front of you. When you feel like it is true, you just shoot it, and that's it. And it became very easy for me. Because I hate writing. I was a miserable writer. Because I did not like that moment of solitude in front of a piece of paper at a typewriter and, later, in front of a computer monitor. I still don't like that moment, because I have to put myself in some artificial state.

Apparently, my screenplays<sup>11</sup> did not make good films because I wrote them for myself. There has always been a certain vision which is not universal. ***A good script is a script that any director can make a film from.*** Chekhov has good plays. They are staged in Africa and in Japan—and it is all Chekhov. And I, apparently, had some fragility... some bias in my view. The script and then the film *Taxi Blues* was a pure blob of energy. There was not much skill there, but there was a lot of fun, freedom, the energy of a man who creates not through professionalism, but through feeling. Now I shoot differently, unfortunately I became a professional. And sometimes it is amateurism that gives the right effect.

***E.T.: Why did the film become a discovery of the new Russian cinematography for Western audiences?***

---

<sup>11</sup> *The Invincible* (directed by Yu. Boretsky, 1983) based on Lungin's script had a box office attendance of 29 million people.

**P.L.:** *Taxi Blues* turned out to be the first film of perestroika—there emerged a new vibe. A film that shows how the world of the Soviet Union splits into two types of people: those who accept perestroika and those who do not. The story keeps bringing up the question of freedom and unfreedom. Is freedom good? Or is it not? This is the story of an encounter of two personalities, each with *their own* truth. One is the truth of a chauffeur, a man resentful of the world, who believes only in himself, who has the feeling that everyone betrays him: the state, and his fellowmen—everyone wants to deceive him. A purely materialistic man, focused on some petty matters, petty money. And then he meets someone who seemed scum to him—a despicable, pathetic little musician, a drunkard, who destroys himself, who lies—and who suddenly rises to some inaccessible heights, becomes well-known and famous by virtue of his talent. This was a conflict of ideas. In this, there was a foreboding of a failed civil war. These two truths—they collided and beat each other, and hated, and at the same time loved each other, like two parts of one world, one state.

**Pyotr Klemeshev** (henceforth **P.K.**): *Shlykov and Lyosha—are they people, characters, or are they more of symbolic signs?*

**P.L.:** In terms of psychoanalysis, the Soviet man suppressed that free man and forced him to work, to speak, and to do things that were unnatural to him. And the latter, in an eternal search for joy, freedom, inspiration, and vodka, kept trying to break free... In the end, he did break free and win. And the other one, the Soviet man, suddenly realized that it was as if his soul had gone out of him, that it was impossible without this other half, that he loved it. That he could not do without it. Mamonov's character is the secret soul of Shlykov.

**P.K.:** *But Shlykov is still a very attractive character...*

**P.L.:** Filmmaking is a very controversial thing. You shoot about Lyosha—about a jazzman, a drunkard, witty, funny, unreliable... And for some reason you come to love the other one—Shlykov. Because he suffers—the second, the voiceless one suffers. Homo sovieticus. He has nothing to say. Mamonov's character will come to an agreement with God anyway. He will play, get drunk, then sleep it off, and come up with something... But Shlykov always bears his anguish of voicelessness.

**E.T.:** *When you were writing the script, did you put a symbol system in your dramaturgy?*

**P.L.:** The world was full of symbols then. Maybe it is the time that was so symbolic. For example, at that time I was not afraid of using a symbolic

space in which the butchers cut up the carcasses. Now, perhaps, I would have decided that meat is too strong an image. But then I was not familiar with the works of Francis Bacon<sup>12</sup> who painted carcasses all the time. Just as American directors were making movies against Hollywood, so I was making this film as if against the Mosfilm style. Like in American independent films of the '70s—from the ugliness of a big city sprouts something new, something pure. But then Hollywood naturally absorbed those rebels. It is impossible to beat that. All those protesting boys later became famous directors<sup>13</sup>. These are the moments when you are in sync with your people and your country, and unwittingly you are broadcasting those vibes. I am always trying to tell a compelling story. Life has a symbolic meaning. The poetry of cinema for me is in the photos of Bresson<sup>14</sup>, in the New Wave films, in the American movies of the '70s like *Midnight Cowboy*, *Scarecrow*. When there is precision in the gaze, in the face, then life itself becomes symbolic. And truth becomes symbolic. But to do this, life has to be dissected.

**P.K.:** *What is the most important thing in the film? Theme, idea, or visual appeal?*

**P.L.:** I think that a film should not carry any ideological charge. What is your film about? How do I know what it is about! If you tell a story well—just a story, describe a character, a life situation—then the film absorbs meanings like a sponge. If you want to illustrate some ideological idea, you cut off the rest of the meanings. And if there is an empty sponge, it sucks up all the water. All the meanings. Everyone sees something different in what is created. I can be simply telling a story. I do not take sides. As a human being, I do, of course! But when you are just telling a story, it is much stronger than personal biases. Now cinema has turned to comics. Plus this is a two-pronged process: both in mass cinema, where a human being can be a symbol of good or evil, and in the so-called festival cinema, where there are comics, too, but just of some other type. For example, there is an identifying figure of the oppressed African, or some Arab woman... But I have always been interested only in living life. And I still try to fill the character with the psychology of living people. Maybe it is outdated. But I cannot do it any other way. I always try to construct some kind of human situation. ***The films I make are always***

<sup>12</sup> Francis Bacon—in this case, the Irish-born British expressionist painter, master of figurative painting.

<sup>13</sup> This refers to F.F. Coppola, P. Bogdanovich, J. Schlesinger, A. Penn and others.

<sup>14</sup> Henri-Cartier Bresson—French photographer, founder of the street photography genre.



**made from within.** Imagine there is a picture hanging on the wall, and you will never get inside it. That is exactly how Soviet cinema was made. You can only look at it, that is, you are an outside observer. And I have always been interested, starting from *Taxi Blues*, in shooting from within that picture. So that one could get there, inside, in the middle. To shoot around, along the perimeter, rather than enjoy the beauty of the image from the outside. There are no divine landscapes in my films! But there is always a view from within. I poured all the accumulated energy into my first film. And it was a double charge: on the one hand, personal energy—the energy of a man, dried up, candied in this decaying world of socialism... On the other hand, the energy of a changing state. These two energies—the personal and the social—streamed into this film. That is why *Taxi Blues* had such a success, such a sound. Because it said something about what was going on in that closed country. I mean, nobody understood how we were living. And there was such a phenomenon as the Soviet duality, the Soviet ability to live in truth and untruth at the same time. And to say one thing in one place, another thing in another—and to exist perfectly well in all this.

**E.T.:** *Why do you think New Wave did not emerge during the perestroika period, like it happened in France<sup>15</sup> and the UK<sup>16</sup>?*

**P.L.:** In the Soviet Union, cinema has always been built on censorship. There were always bans, and there was Aesopian language that helped get around those bans. That is how Panfilov, Klimov, Ryazanov, and all our big artists filmed. Then the censorship suddenly disappeared, leaving a void. There was nothing to stand against any more. One just had to tell stories. It turned out that the brick wall of censorship was some kind of support—artists beat against it and created their masterpieces. Why have none of our great directors made a single movie about themselves? Is it because we do not have a tradition to confess, to show ourselves in an unattractive, even pitiful way? Indeed, this is not a Russian tradition. Only Andrei Tarkovsky knew how to do this<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> The French New Wave—a trend in French cinema of the late 1950s and 1960s, which formed such outstanding directors as J.L. Godard, F. Truffaut, C. Chabrol.

<sup>16</sup> Also known as the “angry young men”—a literary and cinematic trend that emerged in Britain in the ‘50s, which is characterized by social orientation and rebellious moods of the main characters. The most famous film samples are *The Loneliness of the Long Distance Runner* by Tony Richardson and *Room at the Top* by Jack Clayton.

<sup>17</sup> Andrei Tarkovsky’s *Mirror* is replete with autobiographical references, has a lyrical kind of plot; and at the center of the story, there is a lyrical hero—the director’s own alter ego.

I do not know why there was no New Wave. I guess, in a sense, one had to be a newcomer to enter it. Precisely because I had never made a film before, I did not have those “dos and don’ts” in me. And other filmmakers kept shooting “the right way”. It was not for nothing that the phenomenon of Kazakh cinema emerged back then—those directors did not know “the right way” either. And they did not know how to shoot. They made films *on energy*. But then it was over very quickly. And then in a very short time people started longing for success. The specter of money floated around. During perestroika, there was a great magnetic storm of discovering money. People unexpectedly found out that there was money. That it was very important. That money was wanted. It is like radiation. It is invisible, but it destroys you. And there was no industry. The Ministry of Culture, Goskino—everything fell apart. Big studios could no longer provide for themselves. The old industrial way no longer worked. It was then that the big factories were shutting down. Film studios were also shutting down. Because a film studio is something like a factory, too. The money had to be sought from some scoundrels, half-bandits. So they became the ones who censored movies. That was when the tastes of the crowd all of a sudden became apparent, too. They started making low-brow comedies which could be shot quickly and get the money right away. Because I lived in France for a few years, although continued to shoot films here, I was kind of outside of these processes. I took some small money for my movies from the French. At the time we were shooting for very little money.

And yet, living in France, I was out of this radiation. I even had this joke. I live in France: I am a regular human being; I travel by metro. But when I come to Moscow, I dreadfully want a black Jeep. Why? When I leave, I don’t want a Jeep. When I come to Moscow, I want it again! Why? I don’t need it. Because I fell into that magnetic field. Restaurants, stores, everything is open 24 hours a day. An enormous explosion of sexual freedom... Art exhibitions were organized, where foreigners bought paintings, bought them for a lot of money. Paintings by artists who, until recently, could not make a living, who crawled out of basements. Such a change of orientation, a landslide movement... The fact that I lived in France helped me to endure. To stay the way I am.

**E.T.:** *What innovative techniques did you use in “Taxi Blues”?*

**P.L.:** I realized that if I went to a studio to shoot in pavilions, there would be no live movie. I acted like a Neanderthal. We found a big apartment in a huge house, which had been left for total renovation. The house had been

evicted. We found a huge apartment in that house and divided it in halves. Half of the apartment was our office; the other half was our decoration—Shlykov's apartment. In other words, there was a real crapper, a real kitchen, a real room. There was wallpaper left over from the communal apartment. All of that was real. Now everyone is shooting like that. But then it was the first time. I, by the way, was the first one to buy lunches for the crew. I remember directors even came to me to see if it was really possible to shoot without a studio. Alexander Mitta came by. The spirit of freedom, the separateness of that apartment, of the universe—all of it became part of the film. We showed Moscow as no one had ever shown it before. We showed the casual Moscow, the Moscow of red brick buildings, the Moscow of high-rises, the Moscow of communal apartments. In all this there was something new and fresh. The Western world reacted to that sincerity... To sincerity that is barbaric in a good sense.

**P.K.:** *Were Soviet films shot in pavilions?*

**P.L.:** Yes, Soviet films were shot only in pavilions. They built up apartments and decorations. That was the only way.

**E.T.:** *In the film, you often use a semi-subjective camera, get close to faces. It was also not typical for Russian cinema then, was it?*

**P.L.:** I was lucky a lot of times. A team gathered. As I said before, if something is to happen, stars will align. I found the cameraman Denis Evstegneev. He was about 25 years old. He became my ally, my friend, and we discussed everything together. I found a good co-director. Vladimir Repnikov was the producer of the film. It was a team. Denis taught me a lot. I did feel how it should be. But I did not know how to make it. What is interesting is that the French provided me with a sound engineer. It was the first film that was shot with online sound recording. That is, the sound was recorded on the set. The equipment was poor. "You cannot shoot," the sound engineer would say with that European meticulousness<sup>18</sup>. And we would stop the plants, the factories—because the equipment picks up the slightest hum! That soundtrack was also important for understanding life. The film was not dubbed, it was all filmed on location. And the composer was my great luck as well. He was the best saxophonist at the time, the brilliant Vladimir Chekasin. I went to his semi-underground concerts in clubs on the outskirts. Mamonov, you know, can't play the saxophone. The music was overdubbed. So the film

---

<sup>18</sup> The sound engineers on set were the Frenchmen Jacques Ballay and Pierre Lorrain.

was innovative from all sides: the sound and the image. Everything was in our own way. Because I didn't know "how it should be".

**P.K.:** *One of the most significant characters in the film is the car. What kind of car was it and what cinematic fate awaited it?*

**P.L.:** The French sent us an old, battered Mercedes. And then the guys, the stuntmen, ask me, "What are we going to do with the car? Shall we sell it? Or will you take it for yourself?" What do you mean? I was so out of the loop at the time. I reply, "We will burn it." That explosion, the fire—it was not in the script from the beginning. It arose solely out of a sense of contradiction. The guys ask, "Can we at least get the wheels off?". They took off the wheels. This is how that image emerged of a car on fire on an empty highway in front of a high-rise building. This happened solely because of my nastiness. I don't even know what I would do with it now. But then it was so obvious—this is art. No one should get anything. Everything should be burned, gone, get merged with the film.

**E.T.:** *Tell us, please, about your approach to casting. After all, you have discovered a new type of face. More importantly, you emphasized that the change of a system, the change of worldview is also reflected in the change of the types of faces. In your film, you have a recognizable Soviet-type face (actor Pyotr Zaichenko) and, in contrast to it, Mamonov's face (the type that will in future be in demand in the new Russian cinema). How did you manage to grasp this change, not only in worldview, but even in human physics?*

**P.L.:** I used types too. We filmed on the Arbat, in a real police station. A girl, a prostitute with a black eye—we found her on the Arbat, she is not an actress. In the scene in the basement of the Eliseevsky store, only types were filmed: the laughing woman with the iron tooth, the butchers, the choppers—they are all real people. Real butchers, a real axe, a real scaffold. I did not want to take famous actors. It had to be new faces. This is how Mamonov turned up. He was a musician, the leader of the band Zvuki Mu. The second character, the taxi driver Shlykov, was a little-known actor from Volgograd, Petya Zaichenko. This was the first role of Natasha Kolyakanova, an actress of Anatoly Vasiliev's theater, who had never been filmed before. The most difficult moment is moving from the paper world of the script to the multidimensional truth of real life. For example, the script says, "Anna entered the room." Everything is not clear in this remark. What room? How did she get in? Did she slam the door or crawl in like a snake? Who is this Anna? What color is her hair? And everything

begins to get clothed in the truth of the vision. Casting is critical. For me, the film is created during auditions. Ever since I started shooting auditions, this particular period for me is very intimate and very important. ***The script flies like a duck, and the actor is a bullet, and they have to meet each other.*** That actor has to become that person; no matter how you write the script, it is still abstract, conventional. Because ***the script doesn't sweat, doesn't cough, doesn't sneeze.*** The script is an abstraction. In the process of filming, you betray your script, change it, destroy it. It's like a seed (I am already switching to the language of evangelical parables). If the seed does not rot in your soil, it will never grow into a new plant substance. This life—it is exactly these actors. You breathe life into it with actors, you fill it with actors. With actors' faces, voices, with their nonideality. Their weaknesses. Their ugliness. And their beauty, of course, too. The choice of actors was an important point. And the angels were carrying me. Because I chose Mamonov, and it turned out that meeting him was a very significant moment in my life. He played in films, which are very important for me. For all that, we are very different from each other, we live different lives: our lifestyle, our perception of the world—everything is different. But it is this difference that gives me some kind of spark.

## RESULTS

In terms of significance for the history of cinema, Pavel Lungin's *Taxi Blues* can be compared to Jean-Luc Godard's cult film *Breathless*, which marked the beginning of a new film aesthetic. But *Taxi Blues*, being the first film of the Russian New Wave, was also the last film of that failed phenomenon. All the conditions for its development seemed to be in place: a new social context, the protest against "Daddy's Cinema" expressed at the scandalous 10th Congress of the Soviet Cinematographers, the eclectic post-modernist tendencies which the time itself gave rise to—and yet it did not happen. Pavel Lungin is still the first and the last "New Waver" of the national cinema. However, today the role of his debut film seems to be more significant than, say, in the 2000s. Lungin started forming a powerful cultural base for "independent cinema".

In the 1990s, all non-industrial attempts to make films were doomed for technical reasons. The advent of affordable equipment sets the stage for the emergence of the much-anticipated New Wave. In Europe, independent filmmakers mostly used their own money to shoot films. For instance, Claude Chabrol used his wife's inheritance for the budget of his debut film *Handsome Serge*, and Luchino Visconti shot his *Obsession* with money from his aristocratic family and the Italian Communist Party. Today, a small budget is enough to make a film. But young Russian directors have not yet realized this opportunity in practice. Perhaps the reason lies in the lack of an intellectual basis (the inspirer of the French New Wave was the outstanding film expert and critic André Bazin), as well as in the absence of a "pedigree" — after all, it is no coincidence that the French, denying the "Daddy's Cinema" of Marcel Carné and Max Ophüls, spent so much time in the Cinémathèque in search of forgotten examples of national cinematography that could be used in a new cultural context. This is how Jean Vigo's *Zero for Conduct* was found and proclaimed a masterpiece, which became the starting point for the creation of the new aesthetics. Drawing parallels, *Taxi Blues* seems to us the starting point from which the "pedigree", necessary for the birth of the Russian New Wave, begins.

\* \* \*

## ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф периода перестройки до сих пор мало изучен. Режиссерским и драматургическим стратегиям, предложенным в то время новым поколением (П. Лунгин, С. Овчаров, чуть позже — П. Луцик и А. Саморядов), не дана оценка в контексте развития современного кино, что особенно важно, т.к. российская киноиндустрия XXI века является результатом всех тех процессов «разрушения» и «обновления», которые происходили в переломный период. С одной стороны, надежды на новый киноязык и международный успех нового российского кино оказались во многом ложными — в советский период, несмотря на феномен «железного занавеса», отечественное кино имело куда больший резонанс на международных кинофестивалях, чем сегодня. Однако был недолгий период надежд, не только социальных, но и культурных — и именно в этот период режиссер Павел Лунгин создает первую картину «Такси-блюз»<sup>1</sup>, которая обещает «новую волну» русского кино. Об этом времени и о фильме «Такси-блюз» с его создателем Павлом Лунгиным беседуют Елизавета Трусевич и Петр Клемешев.



Рис. 1. Павел Лунгин<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Действие фильма разворачивается в первые годы после перестройки. Случайное знакомство таксиста Ивана Шлыкова и саксофониста Алексея Селиверстова перерастает в странную дружбу. У каждого из героев — своя жизненная философия. Шлыков — человек советской закалки, сильный, волевой. Селиверстов — талантливый, но неустроенный в жизни музыкант-алкоголик. Шлыков презирует западную культуру, считает интеллектуалов и художников источником всех бед России и пытается изменить Селиверстова. Селиверстов же упрекает Шлыкова в том, что он замкнут в монотонном мире советского человека. Он постоянно размышляет о смысле жизни и своем предназначении, мучается депрессией,

## ПАВЕЛ ЛУНГИН И «ТАКСИ-БЛЮЗ»

**Елизавета Трусевич** (далее **Е.Т.**): Павел Семенович, почему Вы, закончив филфак МГУ им. М. В. Ломоносова, а затем сценарное отделение Высших курсов сценаристов и режиссеров, вдруг решили стать режиссером?

**Павел Лунгин** (далее **П.Л.**): Я отнес свой сценарий «Такси-блюз» на «Мосфильм», в объединение Владимира Меньшова<sup>3</sup>. Когда там прочитали сценарий, то со мной расторгли договор. Сказали, что музыкальная комедия не нужна. Этот сценарий просто не поняли. Тогда я отнес его на «Ленфильм». Там он понравился, но мне сказали, что не могут запустить картину, потому что у меня нет режиссерского опыта. Решили дать мне со-режиссера. С ним у меня были очень сложные отношения. Я чувствовал, что мы друг друга не понимаем. Это был очень трудный период: казалось бы, у меня есть возможность снять фильм, но при этом нет ясности, как именно — невозможно снимать эту картину в Ленинграде, ведь история исключительно московская. И в этот период тяжелых объяснений произошло неожиданное. Москва в начале 90-х была наполнена иностранцами: кто-то приезжал покупать картины у неформальных художников, кто-то за сувенирами. Символы перестройки были тогда очень важны, потому что закончилось разделение на два лагеря, закончилось противостояние. Весь мир пребывал в полной эйфории. Россия вдруг открыла границы. Стало легко приехать. Можно было запросто общаться с людьми на улице. И было полное чувство братства и интернациональности, какой-то общей радости. Как удивительно, что мы так легко потеряли это чувство.

И приехал один человек, Пьер Риваль<sup>4</sup>, который, с одной стороны, был коллекционером — покупал картины у разных художников, а с дру-

---

но даже его попытки покончить с собой оканчиваются неудачами. Вся система ценностей Шлыкова рушится, когда Селиверстов, познакомившись с американским саксофонистом, делает карьеру за рубежом и возвращается в Россию богатым, знаменитым, обзаводится новыми друзьями. Шлыков тоскует по старому другу, начинает пить и, преодолев свое предубеждение, приходит на концерт Селиверстова. Музыка трогает его до слез. Дружба не вернется, но свою роль в судьбах друг друга герои уже сыграли. Дальше каждый пойдет своим путем.

<sup>2</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-> (дата обращения: 15.09.2021).

<sup>3</sup> Режиссер Владимир Меньшов, снявший такие известные фильмы, как «Москва слезам не верит», «Любовь и голуби» и др.

<sup>4</sup> Впоследствии Пьер Риваль исполнит эпизодическую роль в фильме «Такси-блюз».



гой — был редактором французского кинематографического журнала. Он попал к нам в дом случайно, приехав в гости с какой-то компанией. А моя мама<sup>5</sup> все свое детство провела во Франции, говорила по-французски как по-русски, это был ее второй язык. И все мое детство она меня мучила французским, который я потом успешно забыл, потому что использовать язык не было случая. И вдруг французский язык становится нужен, когда я начинаю говорить с Ривалем. Как-то мы друг другу понравились. И я ему дал сценарий. Еще напечатанный на бумаге, на русском языке. И совершенно забыл об этом. Прошло месяца три-четыре. У меня продолжается ленфильмовская история. И вдруг звонок. Со мной кто-то говорит по-французски. Представляется продюсером из Франции. Я решил, что это розыгрыш и повесил трубку. Мне перезванивают, дескать, извините, тут разъединилось. Звонит продюсер Марин Кармиц<sup>6</sup>: «Ваш сценарий перевели на французский, я его прочел, мне он очень понравился. И я хочу пригласить вас во Францию для переговоров».

А у меня нет ни визы, ни паспорта. Я отвечаю: «Хорошо, я обязательно приеду». Тогда я испытал чувства ужаса и радости одновременно. Я иду в Союз кинематографистов — надо получать визу. Сначала мне отказали. Тогда я пошел в инокомиссию, которая занималась выездами внутри Союза, и начал их спаивать. Я ходил туда как на работу. Каждый раз мы поднимались в ресторан Дома кино... И, наконец, они взмолились: «Что тебе надо, скажи?!». Я ответил: «Ребята, мне надо выехать во Францию». И мне помогли.

Моя судьба висела на такой тонкой паутинке — если бы мне не дали визу, если бы меня не было дома, когда мне позвонил продюсер. Когда что-то должно произойти — звезды сходятся. Я поехал во Францию.

Марин Кармиц оказался очень крупным продюсером, к тому же еще и знаменитым. У него была своя сеть кинотеатров МК2<sup>7</sup>, и он специализировался по авторскому кино. Кармиц одновременно со мной продюсировал фильмы Кшиштофа Кеслёвского и Клода Шаброля<sup>8</sup>. Он был первым во Франции, кто рискнул делать деньги на авторском

<sup>5</sup> Лилиана Лунгина — советская переводчица, известна переводами книг Астрид Лингрен («Малыш и Карлсон», «Пеппи Длинныйчулок»).

<sup>6</sup> Французский продюсер, сценарист, режиссер. Занимался продюсированием таких режиссеров как Кристоф Бланк, Клод Шаброль, Гас Ван Сент, Кшиштоф Кеслёвский, Хон Сан-су.

<sup>7</sup> Международная кинокомпания, занимающаяся производством и распространением преимущественно авторского кино.

<sup>8</sup> В 1991 году вышел фильм «Мадам Бовари» (реж. К. Шаброль, продюсер М. Кармиц).

кино. И успешно рискнул. Очень умный, талантливый, жадный. У нас состоялся разговор — он сказал: «Меня этот фильм интересует, только если его будете делать Вы». Но почему? Я даже предложил взять того режиссера, которого мне дали в качестве соавтора на «Ленфильме». А он говорит: «Нет, это исключено. Я всю жизнь занимаюсь авторским кино. Это авторский взгляд на мир. Если это кто-то будет делать, то получится просто еще один средний фильм. Итак, снимать должны только Вы. Получится — получится. Не получится — не получится. Я готов рискнуть этими небольшими деньгами». В Москву я вернулся окрыленный. Снял «Такси-блюз» и уже через полгода был на Каннском фестивале<sup>9</sup>.

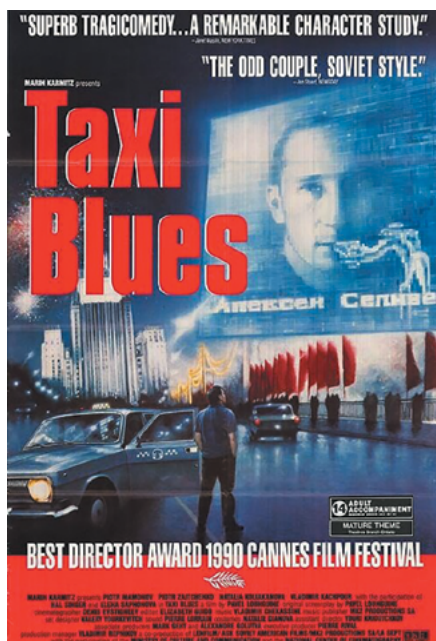


Рис. 1. Постер фильма «Такси-блюз»<sup>10</sup>

Это был мой первый фильм, дебют. До этого я не снял даже ни одной короткометражки. Никогда не смотрел в глазок камеры, не понимал

<sup>9</sup> На Каннском кинофестивале 1990 года «Такси-блюз» стал номинантом на Золотую пальмовую ветвь, а Лунгин получил награду в номинации «Лучший режиссер».

<sup>10</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/2228916/> (дата обращения: 17.09.2021).

многих технических вещей. До сих пор плохо знаю объективы, потому что никогда не учился режиссуре. У каждого режиссера есть первый фильм. В него надо вложить то, что у тебя есть внутри — взять и предъявить миру. Есть ли у тебя что-то, что отличает от остальных, делает тебя режиссером? Режиссер — это человек, который не просто рассказывает историю, а который создает свой мир. **Есть постановщики, а есть режиссеры.** Постановщики анонимно рассказывают историю, а режиссеры создают свой мир. Кажется, что он похож на реальность. Но тем не менее это другая реальность. Всегда есть какой-то оптический, чувственный, философский ракурс. Что-то в этом авторском мире немного не так. Хотя выглядит, казалось бы, как настоящий.

Я всегда вспоминаю рассказ про барона Мюнхгаузена, как тот ехал зимой по снегу и трубил в рожок, но было так холодно, что не было звука. Потом он приехал в харчевню, повесил рожок у камина и когда рожок оттаял, полились звуки музыки. Точно так же эта музыка вдруг полилась из меня. И это было огромное облегчение. Я вдруг понял, что мне легко делать кино. Многие говорят, что снимать кино тяжело. На самом деле, если ты режиссер — то это очень легко. Если ты не режиссер — это очень сложно. Если ты не режиссер, ты должен рисовать картинки, обсуждать это, что-то доказывать, а если ты режиссер, то это так же естественно, как дышать. Вот ты видишь сцену — перед тобой два человека, входит третий, между ними возникает какая-то сеть отношений. И эта картинка начинает перед тобой жить. Когда ты чувствуешь, что это похоже на правду — ты просто снимаешь и все. И мне стало очень легко. Ведь я ненавижу писать. Я был несчастным сценаристом. Потому что не любил этот момент одиночества перед листом бумаги в пишущей машинке, а потом и перед монитором компьютера. Я и сейчас не люблю этот момент, потому что приходится вводить себя в какое-то искусственное состояние.

Из моих сценариев<sup>11</sup> хорошие фильмы, видимо, не получались потому, что я писал их для себя. Всегда было некоторое видение, которое не являлось универсальным. **Хороший сценарий — это сценарий, который может поставить любой режиссер.** Хорошие пьесы у Чехова. Ставят и в Африке, и в Японии — и это все Чехов. А у меня, видимо, была какая-то хрупкость... какая-то необъективность взгляда. Сценарий, а потом и фильм «Такси-блюз» — это чистый сгусток энергии. Там не было боль-

<sup>11</sup> Фильм «Непобедимый» (реж. Ю. Борецкий, 1983) по сценарию П. Лунгина собрал в прокате 29 миллионов зрителей.

шого мастерства, но было много веселья, свободы, энергии человека, который творит не через профессионализм, а через чувствование. Теперь я снимаю по-другому, стал, к сожалению, профессионалом. А иногда именно любительство дает нужный эффект.

**Е.Т.:** Почему для западного зрителя именно фильм «Такси-блюз» стал открытием нового русского кинематографа?

**П.Л.:** Фильм «Такси-блюз» оказался первым фильмом перестройки — пошла какая-то новая вибрация. Фильм, в котором показано, как мир Советского Союза распадается на два типа людей: тех, кто принимает перестройку, и кто не принимает. В сюжете все время поднимается вопрос свободы и несвободы. Хороша ли свобода? Или нет? Это история встречи двух личностей, у каждой из которых своя правда. Одна — это правда шофера, обиженного на мир человека, который верит только себе, у кого было чувство, что его предадут все: и государство, и ближние — все хотят его обмануть. Человека сугубо материалистического, направленного на какие-то мелкие дела, мелкие деньги. И вот происходит встреча с тем, кто казался ему днищем — презренный музыкантишка, алкаш, который себя разрушает, врет, и который вдруг возносится на какие-то недоступные вершины, получает известность, становится знаменитым в силу своего таланта. Это конфликт идей. В этом было предчувствие несостоявшейся гражданской войны. Эти две правды — они сталкивались и били друг друга, и ненавидели, и в то же время любили, как две части одного мира, одного государства.

**Петр Клемешев (далее П.К.):** Шлыков и герой Мамонова — это люди, характеры или все-таки символические знаки?

**П.Л.:** С точки зрения психоанализа, советский человек подавлял того, свободного человека и заставлял работать, говорить и делать то, что ему несвойственно. А тот, находясь в вечном поиске праздника, свободы, вдохновения, водки, все время пытался вырваться... В итоге он вырвался и победил. А второй, советский, вдруг понял, что из него как будто бы ушла душа, что без этой второй половины невозможно, что он его любит. Что ему без него не обойтись. Герой Мамонова — это тайная душа Шлыкова.

**П.К.:** Но Шлыков все-таки очень привлекательный персонаж...

**П.Л.:** Съемка фильма — это очень противоречивая вещь. Ты вот снимаешь про героя Мамонова — про джазмена, пьяницу, остроумного, забавного, ненадежного... А любить ты начинаешь почему-то другого —

Шлыкова. Потому что тот мучается — мучается второй, безгласный. Хомо-советикус. Ему нечего сказать. Герой Мамонова с Богом договорится. Он сыграет, напьется, потом проспится, что-то придумает... А Шлыков свою муку безголосости несет всегда.

**Е.Т.:** Когда Вы писали сценарий, Вы закладывали в драматургию систему символов?

**П.Л.:** Мир был тогда полон символов. Может быть, время было такое символическое. Например, тогда я не побоялся использовать символическое пространство, в котором мясники разделявают туши. Сейчас, может, решил бы, что мясо — это слишком сильный образ. Но тогда не был знаком с картинами Фрэнсиса Бэкона<sup>12</sup>, который все время рисовал туши. Точно так же, как американские режиссеры делали кино против Голливуда, так и я снимал этот фильм как бы против «мосфильмовского» стиля. Как в американских независимых фильмах 70-х — из уродства большого города прорастает новое, чистое. Но потом Голливуд этих бунтарей естественно вобрал в себя. Победить это невозможно. Все эти протестующие мальчики потом стали знаменитыми режиссерами<sup>13</sup>. Это такие мгновения, когда ты синхронен со своим народом и страной, и сам того не желая, транслируешь эти вибрации. Я всегда пытаюсь рассказать захватывающую историю. Жизнь имеет символическое значение. Поэзия кино для меня — на фотографиях Брессона<sup>14</sup>, в фильмах «новой волны», в американских фильмах 70-х «Полуночный ковбой», «Пугало». Когда возникает точность взгляда, лица, тогда сама жизнь становится символической. И правда делается символической. Но для этого жизнь надо вскрывать.

**П.К.:** Что самое главное в фильме? Тема, идея или зрелищность?

**П.Л.:** Мне кажется, фильм не должен нести какой-то идеологической нагрузки. Вот о чем ваш фильм? Откуда я знаю — о чем! Если хорошо рассказал историю — просто историю, описал характер, жизненные ситуации, — фильм потом как губка вбирает в себя смыслы. Если ты хочешь сделать иллюстрацию какой-то идеологической идеи, то остальные смыслы обрезаешь. А если лежит пустая губка, то она всасывает в себя всю воду. Все смыслы. Каждый видит в созданном что-то свое. Я могу просто рассказывать историю. Не думаю — против кого-то или за.

<sup>12</sup> Фрэнсис Бэкон — в данном случае имеется в виду английский художник-экспрессионист, мастер фигуративной живописи.

<sup>13</sup> Здесь идет речь о Ф.Ф. Копполе, П. Богдановиче, Д. Шлезингере, А. Пенне и других.

<sup>14</sup> Анри-Картье Брессон — французский фотограф, основатель жанра «уличной фотографии».

Как человек я, конечно, за кого-то! Но когда просто рассказываешь историю, — это намного сильнее личных пристрастий. А сейчас кино перешло к комиксам. Причем с двух сторон: и со стороны массового кино, когда человек является символом зла или добра, и со стороны так называемого фестивального кино — там тоже делаются свои комиксы. Например, возникает опознавательная фигура угнетенного африканца или какая-нибудь арабская женщина... Меня же всегда интересовала только живая жизнь. И до сих пор пытаюсь наполнить персонаж психологией живых людей. Может, это несовременно. Но я не умею по-другому. Всегда пытаюсь построить некую человеческую ситуацию. **Фильмы, которые я делаю, они всегда сняты изнутри.** Вот есть картина, которая висит на стене, и ты никогда не войдешь в неё. Так снималось советское кино. Ты будешь на нее смотреть, то есть ты — сторонний наблюдатель. А мне всегда было интересно, начиная с «Такси-блюз», — снимать внутри этой картины. Чтобы человек находился там, внутри, посерединке. Снимать вокруг себя, по периметру. А не наслаждаться красотой изображения извне. Нет у меня божественных пейзажей! А всегда есть взгляд изнутри. Я выплеснул всю накопившуюся энергию в свой первый фильм. И это была двойная энергия: с одной стороны, личная энергия — энергия человека, засушенного, засахаренного в этом распадающемся мире социализма... С другой стороны, энергия изменяющегося государства. Вот эти две энергии — личная и общественная — влились в этот фильм. Поэтому «Такси-блюз» имел такой успех, такое звучание. Потому что он что-то сказал о том, что происходит в этой закрытой стране. Никто ведь не понимал, как мы живем. А был такой феномен, как советская раздвоенность, советское умение жить в правде и неправде одновременно. И говорить в одном месте одно, в другом месте другое — и прекрасно существовать в этом.

**Е.Т.:** *Как вы думаете, почему в период перестройки не сложилась «новая волна», подобно тому, как это произошло во Франции<sup>15</sup>, Великобритании<sup>16</sup>?*

<sup>15</sup> Французская «новая волна» — направление в кинематографе Франции конца 1950-х и 1960-х годов, в рамках которой сформировались такие выдающиеся режиссеры, как Ж.Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаболя.

<sup>16</sup> Они же «Рассерженные молодые люди» — литературное и кинематографическое направление, сложившееся в Британии в 50-е годы. Характерно социальной направленностью и бунтарскими настроениями главных героев. Самые знаменитые кинообразцы — «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона, «Путь наверх» Джека Клейтона.

**П.Л.:** При СССР кино всегда выстраивалось относительно цензуры. Всегда были запреты, и был эзопов язык, который помогал обойти эти запреты. Так снимали и Панфилов, и Климов, и Рязанов, и все наши большие художники. Когда цензура вдруг исчезла, образовалась пустота. Не надо идти против чего-то. Надо просто рассказывать историю. Окажется, кирпичная стена цензуры была какой-то опорой — в нее бились художники и получались шедевры. Почему наши большие режиссеры не сняли ни одного фильма про себя — неужели у нас нет исповедальной традиции, когда ты самого себя показываешь в неприглядном, даже жалком виде. Это действительно не русская традиция. Только Андрей Тарковский умел это делать<sup>17</sup>.

Не знаю, почему не было «новой волны». Наверное, надо было быть в каком-то смысле новичком, чтобы в неё войти. Именно потому, что я никогда до этого не снимал, во мне не было того «как надо». А другие режиссеры продолжали снимать «как надо». Не зря ведь тогда же возник феномен казахского кино — эти режиссеры тоже не знали «как надо». И не умели снимать. Они делали фильмы на энергии. Правда, потом это быстро закончилось. И потом люди очень быстро захотели успеха. Витал призрак денег. В перестройку образовалась великая магнитная буря открытия денег. Люди вдруг узнали, что деньги есть. Что это очень важно. Что денег хочется. Это как радиация. Она невидимая, но она разрушает. А индустрии не было. Министерство культуры, «Госкино» — все развалилось. Большие студии больше не могли себя прокормить. Старый индустриальный способ уже не работал. Тогда останавливались большие заводы. Останавливались и киностудии. Потому, что киностудия — это тоже что-то вроде завода. Деньги надо было искать у каких-то проходимцев, полубандитов. Вот они и цензурировали кино. И тогда же вдруг проявились вкусы толпы. Стали сниматься низкопробные комедии, которые можно было снять быстро и сразу получить деньги. Оттого, что я жил несколько лет во Франции, хотя продолжал снимать здесь, я был как бы вне этих процессов. Брал у французов какие-то небольшие деньги на кино. Мы ведь тогда снимали на очень маленькие деньги.

И все-таки, живя во Франции, я был вне этой радиации. У меня даже была такая шутка. Я во Франции живу — нормальный человек, на метро

---

<sup>17</sup> Фильм «Зеркало» Андрея Тарковского изобилует автобиографическим отсылками, использует лирический вид сюжета, а в центре истории — лирический герой, alter ego самого режиссера.

езжу. А приезжаю в Москву — и мне страшно хочется черный джип. Почему? Уезжаю — не хочу джип. Приезжаю в Москву — опять хочу! Зачем? Он мне не нужен. Потому что я попадал в это магнитное поле. Рестораны, магазины, все работает 24 часа в сутки. Страшный взрыв сексуальной свободы... Организовывались художественные выставки, на которых иностранцы покупали картины, покупали дорого. Картины художников, которые раньше не знали, как заработать на кусок хлеба, которые вылезли из подвалов. Такая смена ориентиров, обвальное движение... То, что я жил во Франции, мне помогло выстоять. Остаться таким, какой есть.

**Е.Т.:** *Какие новаторские приемы Вы использовали в «Такси-блюз»?*

**П.Л.:** Я понял, что если пойду на студию, чтобы снимать в павильонах, живого фильма не получится. Вел себя как неандерталец. Мы нашли большую квартиру в огромном доме на Солянке, который был оставлен под капитальный ремонт. Этот дом был выселенный. Нашли в этом доме огромную квартиру, разделили ее пополам. В половине квартиры был наш офис, вторая половина была наша декорация — квартира Шлыкова. То есть там был реальный сортир, реальная кухня, реальная комната. Были обои, оставшиеся от коммунальной квартиры. Все это было правдой. Сейчас так снимают все. Но тогда это было в первый раз. Я, кстати, был первый, кто стал покупать обеды для группы. Помню, ко мне даже приходили режиссеры, чтобы посмотреть, как можно снимать без студии. Помню, заходил Александр Митта. Дух свободы, отдельности этой квартиры, Вселенной — все это стало частью фильма. Мы показывали Москву так, как ее никто не показывал. Мы показывали Москву непарадную, Москву красных кирпичных домов, Москву высоток, Москву коммунальных квартир. Во всем этом было новое и свежее. Западный мир отреагировал на эту искренность... В хорошем смысле варварскую искренность.

**П.К.:** *А советское кино снималось в павильонах?*

**П.Л.:** Да, советское кино снималось только в павильонах. Выстраивались квартиры, декорации. Только так.

**Е.Т.:** *В фильме Вы часто используете полусубъективную камеру, приближается к лицам. Это ведь тоже тогда было не характерно для отечественного кино?*

**П.Л.:** Мне повезло много раз. Появилась команда. Как я уже говорил, когда что-то должно произойти, сходятся звезды. Я нашел оператора Дениса Евстегнеева. Ему было лет 25. Он стал моим союзником, другом, мы с ним все обсуждали вместе. Я нашел хорошего второго режиссера.



Владимир Репников был директором фильма. Это была команда. Денис очень многому научил меня. Я чувствовал, как должно быть. Но как реализовать — не знал. Что интересно — французы прислали мне звукоинженера. Это был первый фильм, который снимался с чистовым звуком. То есть запись звука осуществлялась на площадке. Аппаратура была слабая. «Нельзя снимать», — с европейской дотошностью говорил звукоинженер<sup>18</sup>. И мы останавливали заводы, фабрики — ведь аппаратура улавливает малейший гул! Эта звуковая дорожка тоже была важна для понимания жизни. Фильм не был озвучен, он весь был снят на площадке. И с композитором мне повезло. Он тогда был лучший саксофонист, гениальный Владимир Чекасин. Я ходил на его полуподпольные концерты в клубах на окраинах. Мамонов ведь не умеет играть на саксофоне. Музыку потом накладывали. Так что фильм новаторский со всех сторон: и звук, и изображение. Все там было по-своему. Потому что я не знал, «как надо».

**П.К.:** *Один из значимых героев фильма — автомобиль. Что это за машина, какая у нее кинематографическая судьба?*

**П.Л.:** Французы прислали старый, побитый жизнью «Мерседес». И потом мне ребята, каскадеры говорят: «Что будем делать с машиной? Продадим? Или себе возьмете?» То есть как это? Я настолько тогда был не в теме. Отвечаю: «Сожжем». В сценарии изначально не было этого взрыва, пожара. Он возник исключительно из чувства противоречия. «Колеса-то хоть можно снять?» — спрашивают ребята. Сняли колеса. Так возник этот образ, когда на фоне высотного здания горит машина на пустом шоссе. Это произошло исключительно по причине моей противности. Сейчас я даже не знаю, как бы поступил. Но тогда все было настолько очевидно — это искусство. Никому не должно ничего доставаться. Надо, чтобы все сгорело, ушло, вошло в фильм.

**Е.Т.:** *Расскажите, пожалуйста, о принципе подбора актеров. Ведь Вы открыли новый тип лица. Более того, сделали акцент на том, что смена строя, мировоззрения отражается и на смене типа лиц. В Вашем фильме есть как будто узнаваемое советское лицо (актер Петр Зайченко) и в контраст этому образу — лицо Мамонова (впоследствии именно такой типаж будет востребован в новом российском кино). Как Вы почувствовали эту смену не только мировоззрений, но даже физики человека?*

**П.Л.:** Использовал в том числе и типажи. Мы снимали на Арбате — в настоящем отделении милиции. Девочку, проститутку с подбитым гла-

<sup>18</sup> Звукоинженерами на площадке работали французы Жак Баллай и Пьер Лоррен.

зом нашли на Арбате, она не актриса. В сцене в подвале Елисеевского магазина снимались только типажи: тетка с железным зубом, которая хохочет, мясники, рубщики — это все живые люди. Реальные мясники, реальный топор, реальная плаха. Я не хотел брать известных актеров. Это должны были быть новые лица. Так появился Мамонов. Он был музыкантом, лидером группы «Звуки Му». Второй герой, исполнитель роли таксиста Шлыкова — малоизвестный актер из Волгограда, Петя Зайченко. Это была первая роль Наташи Колякановой, актрисы театра Васильева, которая до этого никогда не снималась. Самый сложный момент — перейти от бумажного мира сценария к многомерной правде реальной жизни. Например, в сценарии написано: «Анна вошла в комнату». В этой ремарке все непонятно. В какую комнату? Как она вошла? Она хлопнула дверь или вползла как змея? Кто такая эта Анна? Какого цвета у нее волосы? И все начинает облекаться правдой видения. Подбор актеров — важнейший момент. Для меня фильм создается во время проб. С тех пор, как я начал снимать пробы, именно этот период для меня является очень интимным и очень важным. **Сценарий летит как утка, а актер — это пуля, и они должны встретиться друг с другом.** Этот актер должен стать тем человеком, как бы ты не написал сценарий, это все равно абстрактно, условно. Потому что **сценарий не потеет, не кашляет, не чихает.** Сценарий — абстракция. В процессе съемок ты предаешь свой сценарий, изменяешь, разрушаешь. Как зерно (я уже перехожу на язык евангельских притч). Если зерно не сгнило у тебя в земле, то из него никогда не вырастет новая субстанция растения. Вот эта жизнь — это и есть актеры. Ты вдыхаешь в него жизнь актерами, наполняешь актерами. Актерскими лицами, голосами, какой-то их неправильностью. Их слабостями. Их уродством. И их красотой, естественно, тоже. Выбор актеров был важным моментом. И ангелы меня несли. Потому что я выбрал Мамонова, и оказалось, что встреча с ним — очень значимый момент в моей жизни. Он сыграл в очень важных для меня фильмах. Хотя мы очень непохожи друг на друга, мы живем по-разному: разный стиль жизни, восприятие мира — все разное. Но именно эта разность высекает какую-то искру.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По значимости для истории кино, фильм Павла Лунгина «Такси-блюз» может быть сравним с культовой картиной Жана Люка Годара «На последнем дыхании», положившей начало новой киноэстетике. Однако «Такси-блюз», став первым фильмом Русской «новой волны», оказался и последним фильмом этого так и не состоявшегося феномена. Казалось бы, все предпосылки для его развития были в наличии: новый социальный контекст, протест против «папочкиного кино», выраженный на скандальном X съезде кинематографистов СССР, эклектические пост-модернистские тенденции, которые рождало само время, — и все-таки не случилось. Павел Лунгин остался первым и последним «нововолновцем» отечественного кинематографа. Однако сегодня роль его дебютного фильма кажется более значимой, чем, скажем, в 2000-х. Лунгин начал формировать мощную культурную базу для «независимого кинематографа».

В 90-е гг. внеиндустриальные попытки снимать кино были обречены по техническим причинам. С появлением доступной аппаратуры появляются предпосылки для создания столь ожидаемой «новой волны». В Европе независимые режиссеры снимали, чаще всего, на свои деньги. Так, Клод Шаболь в качестве бюджета дебютного фильма «Красавчик Серж» использовал наследство своей жены, Лукино Висконти снимал «Одержимость» на деньги своей аристократической семьи и итальянской компартии. Сегодня для съемок фильма достаточно небольшого бюджета. Но молодые отечественные режиссеры пока не реализуют эту возможность на практике. Возможно, причина кроется в отсутствии интеллектуальной основы (вдохновителем «новой волны» французского кино был выдающийся киновед и кинокритик Андре Базен), а также в отсутствии «родословной» — ведь не случайно французы, отрицая «папочкино кино» Марселя Карне и Макса Офюльса, проводили много времени в Синемаотеке в поисках забытых образцов национального кинематографа, на которые можно было бы опереться в новом культурном контексте. Так был найден и провозглашен шедевром фильм Жана Виго «Ноль за поведение», ставший отправной точкой для создания новой эстетики. Проводя параллели, фильм «Такси-блюз» представляется нам той точкой отсчета, с которой начинается «родословная», необходимая для рождения «новой волны» российского кино.

### **Authors' contributions**

Pavel S. Lungin factualized the text, Pavel S. Lungin, Elizaveta S. Trusevich conceptualized the key concepts, Elizaveta S. Trusevich structured the interview, Pyotr A. Klemeshev prepared the printed version.

All authors discussed the final version of the manuscript.

### **Авторский вклад**

П.С. Лунгин — фактология, П.С. Лунгин и Е.С. Трусевич — концептуализация идей, Е.С. Трусевич — структурирование интервью, П.А. Клемешев — подготовка материала к печатной версии.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.

**ЯЗЫК ЭКРАННЫХ  
МЕДИА**

**THE LANGUAGE  
OF VISUAL MEDIA**

## Олеся Александровна Платонова

кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
музыкальной педагогики и исполнительства,  
Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
603005, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40  
Researcher ID: AAZ-7840-2021  
ORCID: 0000-0002-0826-7709  
e-mail: olesia.a.platonova@yandex.ru

### Для цитирования

Платонова О.А. Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции: к вопросу о предпосылках // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 150–177. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-150-177>.

## Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции: к вопросу о предпосылках

**Аннотация.** Статья посвящена анализу тех явлений европейского искусства первой половины XX века, которые не просто подготовили рождение электроакустической музыки, но и способствовали диалогу между данным направлением академического искусства и киномузыкой. Новый взгляд на феномен звука стал результатом научно-технического прогресса, мощных социальных преобразований, смены мировоззренческой парадигмы. В первой части статьи рассматривается идея автономии шумов в творчестве Луиджи Руссо, концепция «освобождения звука» в музыке Эдгара Вареза, роль звукошумового оформления в творческих акциях дадаистов и спектаклях «крюотического театра» («театра жестокости») Антонена Арто. Вторая часть посвящена углубленному изучению звукошумовых опытов во французской киномузыке 1930-х–1940-х годов. Анализируя образцы музыкально-шумовых коллажей (сотворчество Жака Тати и Жана Ятова в фильме «Праздничный день», Рене Клера и Жоржа Орика в картине «Свободу нам!», Жана Виго и Мориса Жобера — в «Аталанте», Жана Ренуара

и Жозефа Косма — в «Человеке-звере»), способы манипуляций с оптической дорожкой и «метод ретроградской партитуры» (результат «соавторства» режиссеров Жана Гремийона, Жюльена Дювивье и композиторов Алексиса Ролан-Мануэля и Мориса Жобера), примеры обогащения тембровой палитры киномузыки за счет электронных инструментов (волны Мартено в музыке Артюра Онеггера, Адольфа Боршара, Мориса Тирье к картинам Абея Ганса, Дмитрия Кирсанова, Саши Гитри, Марселя Л'Эрбье) в контексте мировых тенденций в искусстве и технологиях, автор приходит к выводу, что к началу 1950-х годов почва для электроакустических экспериментов и их незамедлительного внедрения в киномузыку была полностью подготовлена, а кинематографисты за предыдущие годы уже сумели осознать выразительную силу шумов и электронных звучаний.

**Ключевые слова:** киномузыка Франции, электроакустическая музыка, конкретная музыка, Пьер Шеффер, «Искусство шумов», Луиджи Руссоло, дадаизм, «театр жестокости», Антонен Арто, «ретроградная партитура», Жан Гремийон, Морис Жобер, Алексис Ролан-Мануэль, волны Мартено, Артюр Онеггер

UDC 782

Received 02.06.2021, revised 25.09.2021, accepted 29.09.2021

**Olesia A. Platonova**

Cand. Sci. (Art History),

Senior Lecturer, Department of Music Pedagogy and Performance,

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

ul. Piskunova, 40, 603005, Nizhny Novgorod, Russia

Researcher ID: AAZ-7840-2021

ORCID: 0000-0002-0826-7709

e-mail: olesia.a.platonova@yandex.ru

*For citation*

Platonova O.A. Electroacoustic Experiments in French Film Music: On the Issue of Prerequisites. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 150–177. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-150-177>

# Electroacoustic Experiments in French Film Music: On the Issue of Prerequisites

**Abstract.** The article analyzes the phenomena of European art of the first half of the 20th century, which not only prepared the birth of electroacoustic music, but also contributed to the dialogue between this trend of academic art and film music. The new view on the phenomenon of sound was the result of scientific and technological progress, powerful social transformations, and a change in the worldview paradigm. The first part of the article discusses the idea of autonomous sound in the works of Luigi Russolo, the concept of “liberation of sound” in the music of Edgar Varèse, and the role of noise design in the creative actions of Dadaists and performances of Antonin Artaud’s “théâtre de la cruauté” (“theatre of cruelty”). The second part is devoted to an in-depth study of sound-noise experiments in the French film music of the 1930s and 1940s. Analyzing samples of musical and noise collages (collaborations of Jacques Tati and Jean Yatove in the film *Jour de fête*, René Clair and Georges Auric—in *À nous la liberté*, Jean Vigo and Maurice Jaubert—in *L’Atalante*, Jean Renoir and Joseph Kosma—in *La Bête humaine*); methods of manipulating the optical track and the “partition rétrograde” (the product of the “co-authorship” of directors Jean Grémillon and Julien Duvivier and composers Alexis Roland-Manuel and Maurice Jaubert); examples of enriching the timbre palette of film music through electronic instruments (ondes Martenot in the music of Arthur Honegger, Adolphe Borchard, Maurice Thiriet to the films of Abel Gance, Dimitri Kirsanoff, Sacha Guitry, Marcel L’Herbier) in the context of global trends in art and technology, the author comes to the conclusion that by the beginning of the 1950s, the ground for electroacoustic experiments and their immediate introduction into film music was fully prepared, and that in the previous years, filmmakers had realized the expressive power of noise and electronic sounds.

**Keywords:** French film music, electroacoustic music, “musique concrète”, Pierre Schaeffer, *The Art of Noise*, Luigi Russolo, Dadaism, Theatre of cruelty, Antonin Artaud, “partition rétrograde”, Jean Grémillon, Maurice Jaubert, Alexis Roland-Manuel, ondes Martenot, Arthur Honegger



## ВВЕДЕНИЕ

Одним из направлений, оказавших существенное влияние на облик современной французской киномузыки, стала электроакустическая музыка. Официальной датой ее «рождения» принято считать 5 октября 1948 года, когда в эфире Radio France прозвучал «Концерт шумов» («Concert des bruits»), составленный из произведений инженера и композитора Пьера Шеффера. Правда, сам термин «электроакустическая» тогда еще не существовал, а новое направление, открытое Шеффером, получило название «конкретная музыка». Ведь в качестве материала для создания композиций использовались записанные на магнитофонную пленку и подвергшиеся различным манипуляциям звуки реального мира. С развитием высоких технологий электроакустическая музыка эволюционировала и, по определению А. Бундина, воплотилась сегодня в «сложное многоаспектное понятие, включающее в себя широкий спектр стилей, жанров и форм музыкального искусства, так или иначе основанных на применении электроакустических технологий» [1, с. 121].

Мировая киномузыка, в которой, как в зеркале, отражались процессы, происходившие в музыке академической, не осталась в стороне. В частности, в 1950 году была снята документальная картина «Маскарад» голландского режиссера Макса де Хааса, звуковую дорожку к которой создал Пьер Шеффер. Затем во Франции вышло в свет несколько художественных фильмов, в которых электроакустические эффекты играли важную драматургическую роль. Среди них киноленты «Колдовство» (1962) Анри Лекуана (композитор — Пьер Анри<sup>1</sup>), «Человек, который лжет» (1968) Алена Роб-Грийе (Мишель Фано), «Солнца острова Пасхи» (1972) Пьера Каста (Бернард Пармеджиани), «Весть, посланная Марии» (1991) Алена Кюни (Франсуа-Бернар Маш).

В XXI веке, по мере того как машин и электронных устройств становилось все больше, а идея цифровизации буквально захватывала умы людей, электроакустическая музыка начала превращаться в мейнстрим. Она заполнила собой медиапространство и зазвучала, по выражению Филиппа Ланглуа, «везде и нигде» [2, с. 16]. Теперь наиболее оригинальные образцы «электроакустики» можно было услышать в формате *ciné-concert* (с фр. буквально — «кинематографический концерт»), предполагавшем демонстрацию в кинотеатре немых фильмов со специально написанны-

<sup>1</sup> В скобках указаны композиторы — создатели музыки к данным кинофильмам.

ми к ним (порой весьма авангардными) «саундтреками». Одним из пионеров музыки подобного рода стал Пьер Анри, создавший в 1993 году звуковую дорожку к шедевру Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». По этому же пути последовали воспитанники IRCAM (Мартин Маталон и Пьер Жодловски), а также музыканты, работавшие на стыке рока и академической традиции (Джефф Мануэль, Жан-Поль Карем, Art Zoyd).

Коллаборация электроакустической музыки и кинематографа изначально была абсолютно оправдана. Ведь уже в первой половине XX века, когда еще не существовало ни самого явления, ни термина, его определявшего, активно проводились звукошумовые эксперименты, в которых сам кинематограф играл не последнюю роль. Их сущность к настоящему моменту была довольно подробно проанализирована как отечественными, так и зарубежными музыковедами.

Так, Ж.-М. Вивенца связывает начало абсолютно «новой эры звукового искусства» с фигурой Луиджи Руссоло, творчество которого подготовило появление целого ряда современных направлений музыки, в том числе, и электроакустики [3, с. 49]. Подобные идеи развивает и Л.В. Лейпсон, отмечая то непосредственное, хотя и не всеми осознанное (а порой и отрицаемое) влияние, которое этот талантливый художник, композитор и изобретатель оказывал и продолжает оказывать на представителей музыкального авангарда, начиная композиторами XX века (Э. Варез, Д. Лигети, К. Штокхаузен) и заканчивая творцами аудиовизуального искусства XXI столетия (М. Истлей, П. Ноак, Ш. Майер, Р. Чесней, Ч. Эрек) [4, с. 287–289]. М. Соломос [5, с. 157; 6, с. 55–57] и Дж. Уайнел [7, с. 96], в свою очередь, подчеркивают очевидную связь между шумовыми опытами Руссоло и конкретной музыкой Шеффера. Помимо Руссоло среди пророков новой электронной музыки называют и Эдгара Вареза: именно с этой позиции анализируют его личность и творчество Ф. Лалитт [8, с. 79], Ж.-М. Ревейяк [9, с. 15], Й. Пос [10, с. 195–196] и Л.О. Акопян [11, с. 46]. Наконец, Дж. Мелилло [12, с. 153–174] и Г.А. Шикина [13, с. 222], фокусируются на важности шумовых формул в сценических представлениях и творческих акциях дадаистов, проводя параллели между их практиками и экспериментальными опусами «пионеров» конкретной музыки.

Кроме того, многие исследователи уделяют большое внимание возрастающей роли звукошумовых опытов в кинематографе: от натуралистических эффектов в эпоху «Великого немого», создаваемых при помощи различных немзыкальных приспособлений или органов осо-

бой конструкции (на это указывают Р. Альтман [14, с. 232–240], Т. Лекуант [15, с. 28–55], Б. Гиро [16, с. 14]), до оригинальных драматургических находок в период становления звукового кино, предполагающих создание музыкально-шумовых коллажей при монтаже картины, работу с электронными тембрами и различные манипуляции с оптической лентой (Ф. Роже [17], Ж. Росси [18]).

Однако авторы большинства работ, анализируя с той или иной степенью подробности ключевые события в искусстве первой половины XX века, подготовившие рождение электроакустической музыки, практически не задаются вопросом, который волнует автора настоящей статьи: *каковы конкретные предпосылки диалога электроакустической музыки и киномузыки, возникшего (в том числе, и во Франции) в 1950-е годы?*

Исключение составляет, пожалуй, французский исследователь Филипп Ланглуа, посвятивший этой проблеме два первых раздела своего научного труда «Колокола Атлантиды. Электроакустическая музыка и кинематограф. Археология и история звукового искусства» [19, с. 19–244]. Тем не менее, подробно анализируя эстетические взгляды футуристов, звукошумовые эксперименты в фильмах Дзиги Вертова, Жана Грემийона, Рубена Мамуляна и Вальтера Рутtmана, функцию электронных инструментов в мировой киномузыке 1930-х–1940-х годов, технологические и художественные аспекты оптической записи и синтеза звука, Ланглуа полностью переключается на кинематограф, игнорируя вклад таких деятелей французской культуры, как автор идеи «освобожденного звука» Эдгар Варез или создатель концепции «театра жестокости» Антонен Арто, без которых представления о происходящих процессах остаются неполными.

Поэтому автор данной статьи ставит перед собой **цель** не только систематизировать накопленные научные факты, но и, проанализировав ряд музыкальных примеров из звукошумовых опытов первой половины XX века, *очертить круг предпосылок электроакустических экспериментов в киномузыке Франции 1930-х–1940-х годов*. Этот период немого кино знаменателен появлением различных манипуляций со звуком (ускорение, замедление, инверсия), когда в руках композиторов оказались новаторские по тем временам электронные инструменты (волны Мартено, терменвокс, траутоним), когда, наконец, даже шумы обрели художественный смысл.

## ЭЛЕКТРОАКУСТИКА VS КИНОМУЗЫКА

Процессы, которые происходили в то время в киномузыке, нельзя рассматривать вне того культурно-исторического контекста, который был характерен для периода становления немого, а затем и звукового кино. Небывалый научно-технический прогресс в совокупности с мощными социально-политическими потрясениями полностью изменили ход истории. Тотальное преобразование общественной жизни, индустриальные пейзажи городов, поставленное на поток производство различных механизмов и машин — все это одновременно вызывало в человеке новой эпохи и страх перед неопределенностью, и восторг небывалой силы.

Мировоззренческий кризис времени «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (А. Блок) отразился в искусстве первой половины XX века. Представители новейших авангардистских течений (таких, как дадаизм, кубизм, сюрреализм, фовизм, футуризм), несмотря на несходство концепций и эстетических платформ, ощутили, что язык искусства требует обновления. Рубленая конструктивистская поэзия, *ready made* в изобразительном искусстве, техно-архитектура и другие авангардистские новации, рожденные в ответ на кризис, показали, что теперь для создания произведений стали вполне приемлемы такие, на первый взгляд, «неэстетичные» материалы, как бутылки и велосипедные колеса, чугун и бетон, неологизмы и звукоподражания.

Поиск новых путей происходил и в музыке. Об этом свидетельствовали теоретические работы и манифесты: «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Феруччо Бузони, «Свободная музыка» Николая Кульбина, «Манифест музыкантов-футуристов» Франческо Балилла Прателлы. Кризис существующих средств музыкальной выразительности и острая нехватка новых постепенно привели музыкантов к осознанию того, что немusикальные звуки (по сути, шумы), а также «искусственные» музыкальные звуки, рожденные при помощи механических или электронных инструментов, могут быть такими же выразительными, как пение или игра на инструментах акустических.

Осознание художественной ценности шумов произошло в творчестве Луиджи Руссоло. Как большинство соратников-футуристов, Руссоло бескомпромиссно и с восторгом принял преобразования XX века. Одержимый идеей «культы машин», представленной в различных течениях

модернизма [20, с. 91], он развил в своем манифесте «Искусство шумов» мысль о том, что шумы — это не просто фон, а оригинальный язык, на котором новый мир говорит с человеком.

Ценность шумов («бунтарский рев толпы», «ночное гудение в портах и на верфях», «разговоры моторов», «грубые выкрики, режущие ухо звуки» [21, с. 160–161; 22, с. 166–167]) подчеркивалась уже в теоретических работах идеолога направления Филиппо Томазо Маринетти. Официальный композитор футуризма Франческо Балилла Прателла продолжил эту идею в «Манифесте музыкантов-футуристов», призвав коллег «добавить, наконец, в величественные узоры музыкальной поэмы прославление Машины и триумф Электричества» [3, с. 47].

Руссоло пошел еще дальше, не просто описав, как должна звучать музыка будущего, но и воплотив свои представления в жизнь. Так, в 1913–1914 годах он представил миру целое семейство гроыхающих, свистящих, скрежещущих, имитирующих голоса животных и людей [23, с. 24] механических инструментов интонарумори, а в 1922–1925 годах продемонстрировал возможности руссолофона, клавишного инструмента с расширенным спектром шумовых красок. Более того, он создал для своих инструментов ряд произведений («Пробуждение города», «Ужин на террасе курзала», «Собрание автомобилей и аэропланов»<sup>2</sup>), позволявших судить о сходстве опытов Руссоло с экспериментами Шеффера.

На прямую связь между конкретной музыкой и исканиями Руссоло (как и на потенциал развития обоих явлений в сфере театра и кинематографа) в своих беседах с Бернаром Гавоти указывал еще Артур Онеггер [24, с. 147]. Франко-греческий музыковед, специалист в области современной академической музыки Макис Соломос также подтвердил тот факт, что, хотя Шеффер практически никогда в своих теоретических работах не упоминал Руссоло, он все же был обязан ему и его манифесту «Искусство шумов» концепцией «конкретной музыки» [5, с. 134].

<sup>2</sup> Перевод названий произведений Луиджи Руссоло (*Risveglio di una città, Si pranza sulla terrazza del Kursaal, Convegno di automobili e aeroplani*) сделан по фотографии афиши концерта-презентации интонарумори, который прошел 21 апреля 1914 года в Teatro dal Verme в Милане [23, с. 36]. Однако в некоторых европейских источниках фигурируют также ссылки на франкоязычный пресс-релиз, вышедший перед аналогичным мероприятием, состоявшимся 11 августа 1914 года в Casa Rosa в том же Милане [23, с. 29–31]. Согласно этому пресс-релизу, перевод наименований может быть и несколько иным: «Пробуждение столицы» («*Réveil de Capitale*»), «Ужин на террасе в казино» («*On dîne à la terrasse du Casino*»), «Свидание автомобилей и аэропланов» («*Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes*»).

Сходство между «Пробуждением города» Руссоло и «Пятью шумовыми этюдами» Шеффера прослеживается на уровне формы и избираемых обоими композиторами средств музыкальной выразительности. В «Пробуждении города» Руссоло имитируются барабанная дробь, вой различных работающих механизмов, звук набирающего высоту аэроплана, характерный рев завожасьего автомобильного двигателя, визг пилы. Причем у обоих композиторов шумы не хаотичны, а четко организованы. В «Этюдах» Шеффера очерчиваются зоны нарастания напряжения, кульминации и последующего спада. Прослеживается чередование контрастных эпизодов, в которых набор «беспорядочных» шумов сменяется зонами, обладающими своеобразным мелодизмом, ритмической четкостью, остинатностью. В «Пробуждении города» Руссоло форма выстраивается из эпизодов, в которых чередуются *solo*, *tutti* и моменты тишины. Изменения высоты звучания (плавное повышение и понижение, использование скачков на различные интервалы), динамики (*crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*) также сообщают пьесе структурную завершенность.

Таким образом, оба композитора использовали в качестве материала для создания своих произведений звуки реального мира, подчеркивая их самоценность, автономность по отношению к звукам музыкальным. Различие состояло лишь в том, что Шеффер записывал их на магнитную пленку, подвергая затем различным манипуляциям, а Руссоло, которому еще были недоступны технологии 1950-х годов, имитировал шумы с помощью механических инструментов.

Если футуристы и дадаисты стремились раскрыть выразительный потенциал шумов, то франко-американский композитор Эдгар Варез ставил перед собой задачу «освобождения звука» [26]. Варез, которого справедливо считают «предтечей электронной музыки» [11, с. 46], шел особым путем, чувствуя себя одинаково некомфортно как в среде академистов, так и в кругу представителей авангарда. Начиная с середины 1910-х годов, он постоянно писал и говорил о необходимости обогащения музыкального алфавита, о расширении инструментария, об обновлении палитры средств музыкальной выразительности [11, с. 20]. Интуитивно предслыша музыку будущего и при этом остро ощущая невозможность полноценной реализации своих замыслов, он провел большую часть своей жизни в непрестанном творческом поиске<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Смелые замыслы Вареза нашли свое воплощение только в 1950-е гг. Так, в 1954 году в Париже состоялась премьера варезовских «Пустынь», содержавших и электроакустические

Стремясь передать эффект движения звуковых масс во времени и пространстве, он активно использовал разнообразные ударные инструменты («Гиперпризма», «Интегралы»), внедрял в музыкальную ткань своих произведений звучание пожарной сирены («Америки», «Ионизация»), обращался к волнам Мартено («Equatorial»). Интерес к электронным тембрам подтолкнул Вареза к сотрудничеству с ведущими изобретателями того времени: автором динафона Рене Бертраном, создателем терменвокса Львом Терменом [26]. Тогда же, хотя и безуспешно, он пытался получить в Фонде Гугенхайма и Лабораториях Белла грант на создание электроакустической лаборатории [27, с. 118]. Среди нереализованных проектов Вареза было и театральное действо «Астроном» [11, с. 64], которое он планировал осуществить в соавторстве с Антоненом Арто, драматургом, актером, режиссером, создателем «театра жестокости» (или «крюотического театра»).

Идеи Арто также необходимо упомянуть в связи с анализируемыми предпосылками. В своей концепции «театра жестокости» он претворил многие принципы восточного, в частности, балинезийского театра с его архаичной ритуальностью, яркостью костюмов, свободной пластикой актеров, гипертрофированностью поз, жестов и мимики, а главное — с «безграничным пространством звуков, издаваемых множеством источников» [28, с. 155].

Опубликованные в печати постановочные планы и сценарии спектаклей, манифесты и программные статьи Арто свидетельствовали о том, как скрупулезно он выстраивал «музыкальную партитуру» своих произведений. Режиссеру были важны тональность, музыкальный ритм, паузы. Он стремился к преобразению и освобождению зрителя через диссонантность всего действа [29, с. 216]. Уже в первом манифесте Арто заявлял о необходимости создания совершенно новых музыкальных инструментов, способных, в соответствии с его идеями и самим духом эпохи, издавать «нестерпимые, душераздирающие звуки и шумы при иной протяженности октавы» [30, с. 185].

---

разделы. Известно, что последний этап работы над сочинением Варез вел в содружестве с Пьером Шеффером и Пьером Анри в лаборатории Французского радио [11, с. 72]. В 1958 году на открытии Всемирной выставки в Брюсселе была исполнена «Электронная поэма» Вареза. В этот период он получил возможность осуществлять свои эксперименты в лабораториях Philips в Нидерландах и близко сошелся с композитором Янисом Ксенакисом [11, с. 73] в Нидерландах и близко сошелся с композитором Янисом Ксенакисом [11, с. 73].

В звуковом оформлении спектакля «Семья Ченчи» Антуан Арто вошел в резонанс с идеями Эдгара Вареза и прямо предвосхитил Пьера Шеффера. Как описывает В.И. Максимов, в постановке «были записаны и определенным образом скомпонованы на фонограмме усиленный шум шагов, топот толпы, порывы ветра и грохот прибоя, удары метронома, звуки органа, колокольный звон. Сцену пыток Беатриче сопровождал гул станков на фабрике. Насыщенную фонограмму дополняла музыка Роже Дезормьера, напоминающая современную электронную музыку и использующая, в частности, ритмы индейцев. Арто первым применил в театре прообраз стереозвучания, установив четыре усилителя, создающих эффект объемного звука» [31, с. 403–404].

Вполне логично, что коль скоро звукошумовые эксперименты проводились в области чистой музыки и театра, кинематограф, обретший «голос» в конце 1920-х годов, также не остался в стороне от них. Мысль использовать шумы в кино не казалась в те годы сверхъестественной, поскольку уже на заре «Великого немого» киносеансы часто сопровождались не только звучанием фортепиано или оркестра, но и различными шумовыми эффектами. Так, французский исследователь Бернар Гиро писал об органах (в том числе, об американском театральном органе Wurlitzer), способных воспроизводить «автомобильные гудки, корабельные сирены, свистки, небесные голоса, низкочастотные звуки» [16, с. 14]. Упоминал он и «брюитистах», работниках кинотеатра, имитировавших при помощи различных приспособлений звуки «пушечных выстрелов, колоколов или сирен» [16, с. 14]. Функции «брюитиста» одно время выполнял и автор «Искусства шумов» Луиджи Руссоло. В 1928–1930 годах он работал в парижском авангардном кинотеатре Studio 28 по приглашению его владельца, продюсера и кинообозревателя Жана-Пласида Моклэра, сопровождая показ фильмов Виктора Блума, Эжена Деслава, Йориса Ивенса, Ховарда Хиггинса импровизациями на руссолофоне [19, с. 49].

Однако если в озвучивании немых кинолент шумовые эффекты использовались в качестве простой иллюстрации происходящего на экране, то в эпоху звукового кинематографа они стали приобретать важный художественный смысл. Сквозь призму новой эстетики воспринимали шумы французские режиссеры Рене Клер, Жан Виго, Жюльен Дювивье, Жан Ренуар, Жак Тати, Жан Гремийон. Безусловно, в своих поисках они шли по следам европейских и советских кинематографистов, вдохновлявшихся футуристскими идеями «культы машин». Однако, в отличие



от Дзиги Вертова с его документальной лентой «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1930, композиторы — Николай Тимофеев и Дмитрий Шостакович) или Вальтера Рутмана с экспериментальными произведениями «Мелодия мира» (1929, автор музыки — Вольфганг Целлер), «Сталь» (1933, Джан Франческо Малипьеро), французские постановщики вовсе не отождествляли звуковое оформление своих фильмов лишь с урбанистическими образами нового индустриального мира. Они стремились расширить образно-эмоциональную палитру своих кинокартин, сделать их более жизненными и вместе с тем поэтичными, передать с помощью союза музыки и шумов атмосферу места действия или психологические черты героев. Так, беззаботная и жизнерадостная «аура» провинциального французского городка подчеркивается в завязке послевоенной комедии «Праздничный день» (1947) Жака Тати. Появление в городе повозки с аттракционами (символ праздника) сопровождается бойкой танцевальной темой, написанной Жаном Ятовом, и шумовым коллажем (лай собаки, рокот двигателя грузовой машины, ржание лошади, гоготанье гусей, крики ребятни).

В финале музыкальной комедии Рене Клера «Свободу нам!» (торжественное открытие завода; стремление героя Луи скрыться от полиции, узнавшей в директоре фабрики фонографов беглого заключенного; свара, устроенная алчными банкирами) задорная музыка Жоржа Орика (в том числе, мотив заглавной песни-марша «A nous la liberté!») сочетается с остроумными звуковыми находками, подчеркивающими настроение всеобщей сутолоки и суеты.

Рокот гигантского пропеллера, то звучащего приглушенно, то возобновляющегося с новой силой, сопровождает каскад музыкальных тем: постепенно ускоряющийся марш, задорно-нелепую тему Луи и Эмиля, бешеный галоп с комическими эффектами у саксофона и ударных. Гротескный визуальный ряд в сочетании с музыкально-шумовыми эффектами подчеркивает ироничное отношение к обществу, в котором наемный рабочий уподобляется тюремному заключенному.

В фильме «Свободу нам!» (1931) есть еще один эпизод, в котором характерный стрекот работающего фонографа становится остинатным фоном для музыки, показывающей этапы «карьерного роста» Луи. Он «эволюционирует» из беглого тюремного заключенного в мелкого продавца фонографов на блошином рынке (в этот момент звучит вальсяжная внутрикадровая тема у медных духовых); из элегантного владельца собствен-

ного частного магазинчика (закадровая скерцозно-танцевальная тема) — в крупного фабриканта (тема «тяжелеет», превращаясь в бравурный марш).

В мелодраме «Аталанта» (1934), снятой Жаном Виго на закате его успешной, но короткой творческой карьеры, музыка и шумы подчеркивают внутреннюю красоту главных героев Жана и Жюльетты, их гармоничное слияние с миром. В начале фильма романтическая тема любви в партии тромбонов, кларнета, скрипок (автор музыки — Морис Жобер), сопровождающая шествие новобрачных по городским улицам и раздольным полям к барже «Аталанта» (их новому дому), приведена в согласие с ритмичными ударами церковного колокола. Таким образом, внутренний трепет, восторг героев совпадает с внешней торжественностью ситуации.

В сцене отплытия баржи механические шумы работающего двигателя переходят в ритмичную барабанную дробь, а затем в лирическую женскую песню (при этом пульс «Аталанты» продолжает звучать в токкатном сопровождении у партии струнных). Соединение музыки и шумов позволяет не просто показать скольжение баржи по речной воде, но и передать то волнение, предвкушение счастья, которое испытывают главные герои.

В «Праздничном дне» навязчивая идея («главное — скорость!»), глубоко укоренившаяся в сознании провинциального почтальона, просмотревшего рекламный фильм об американских коллегах, воплощается и с помощью мелодичного шума (нисходящая малая терция), имитирующего жужжание назойливой мухи и возникающего в ряде эпизодов то solo, то под аккомпанемент духового оркестра.

Наконец, в фильме «Человек-зверь», снятом Жаном Ренуаром по одноименному роману Эмиля Золя, противоречивый образ главного героя Жака Лантье с его психологической надломленностью, приступами внезапной и всепоглощающей ярости по отношению к женщинам, болезненной привязанностью к своему локомотиву с именем «Лизон», раскрывается через сочетание драматической музыки Жозефа Косма с «машинными» шумами (в первой сцене фильма).

Паровозный гудок, стук колес, шорох угля, засыпаемого в огнедышащую «пасть» печи, резкий «визг», сопровождающий торможение — вот тот набор звуков, который предшествует появлению мужественной, в духе Вагнера, темы со стремительными взлетами (струнные), квартетными фанфарами (трубы), пунктирным ритмом, нарочитой акцентностью. Музыкальная тема является характеристикой главного героя, душа которого, неспособная найти успокоение в любви к женщине (в этом сход-

ство Жана с Сизифом из кинофильма Абея Ганса «Колесо»), сливается с душой машины.

Если в указанных примерах внедрение шумов чаще всего происходило в процессе сведения и монтажа звука, то в фильмах Жана Гремийона их интеграция предусматривалась уже на этапе сочинения музыки. В «приготовленной партитуре» режиссером намечались не только «размеры, известный темп, модуляции» [32, с. 19], но и «акустические параметры шумов и голосов» [17]. При этом главная задача композитора состояла в стремлении «гармонично сочетать музыку с голосами и звуками в звуковой дорожке» [17]. Наиболее последовательно принцип «приготовленной партитуры» был реализован творческим тандемом Гремийон – Ролан-Мануэль в художественных фильмах 1940-х: «Буксиры» (1941); «Летний свет» (1943); «Небо принадлежит вам» (1944).

В ряде ключевых эпизодов фильма «Буксиры», созданного по сценарию французского поэта и драматурга Жака Превера на основе романа Роже Версея, возникает явная параллель между морской стихией и глубокими чувствами главных героев — командира буксира Андре Лорана (Жан Габен) и великолепной Катрин (Мишель Морган). Начальный эпизод, связанный с завязкой действия (выход буксира в море для спасательной операции, знакомство с Катрин), представляет собой музыкально-шумовую поэму, состоящую из вступления, двух основных разделов и коды. Во вступлении различные шумы (ливень, гудок буксира, азбука Морзе, падение предметов) организуются вокруг звука буксирного двигателя, задающего сцене определенный ритм. В первом разделе поступательная энергия работающих механизмов буксира (здесь соединяются «конкретные» шумы и их имитация у оркестра) контрастирует тоскливым завыванием ветра и жалобной певучей теме у гобоя на фоне монотонного движения у медных духовых. Во втором кульминационном разделе (судно на краю гибели) ужасающий рев и стон металла соединяются вновь с темой гобоя и вокализмом мужского хора, ассоциирующегося с движением штормовых волн. Coda (рассвет, окончание бури, завершение спасательной операции) представляет собой шумовой коллаж, в котором переплетаются шелест волны, скрежет металла, свистки и глухой меланхоличный гудок буксира.

Впечатляет и финал картины. В нем соединяются получеловеческий, полумеханический стон машины (словно крик души Лорана, переживающего глубочайший кризис после смерти жены Ивонны), рев шторма, де-

кламация мужским и женским голосом отходной молитвы, суровое звучание хора (наполовину пение, наполовину скандирование), «трубные гласы», символизирующие «трагедию, одновременно и человеческую, и космическую» [18].

Анализ музыки к фильму «Буксиры» продемонстрировал особое отношение Гремийона к звуку, к его драматургическим функциям. По справедливому замечанию французского режиссера Рене Клемана, «привнесение шумов и их возможных искажений, сделанных во время механических процессов записи» и вносящих «изменения в ритм изображения, или, напротив, согласующихся с этим ритмом» [19, с. 213], не только обозначило «великий переворот в кинематографе», но и подготовило рождение электроакустической музыки. Известно, например, что Пьер Шеффер был лично знаком с Жаном Гремийоном [18] и осветил принципы его работы в статье «Невизуальный элемент в кино» [33, 45–48]. В свою очередь, Гремийон уже в начале 1950-х годов выказал интерес к конкретной музыке, пригласив для создания звуковой дорожки к экспериментальному фильму «Астрология, или Зеркало мира» соратника Пьера Шеффера Анри [19, с. 236].

Предвосхищал эксперименты Пьера Шеффера с магнитофонной лентой и метод «ретроградской партитуры» (*la partition retrograde*) или «ретроградской музыки» (*la musique rétrogradée*), рассмотренный в книге Ф. Ланглуа [19, с. 179–194], статьях Ж. Росси [17], Ф. Роже [18]. Суть его заключается в использовании принципа инверсии, причем как при написании самой партитуры, так и при записи звука. В процессе создания «ретроградской партитуры» можно выделить четыре этапа: сочинение композитором оригинальной музыки (от небольшого фрагмента до законченной пьесы), осуществление ее нотной записи в ракоходе с сохранением всех ритмоинтонационных особенностей, запись «инвертированной» версии партитуры на оптическую дорожку, наконец, воспроизведение оптической звукозаписи в инверсии<sup>4</sup>. В результате всех этих манипуляций, как пишет Ф. Ланглуа, «тембры выстраиваются по-новому, получают звуковую окраску, которая создает странную музыкальную атмосферу, необычно воспринимаемую на слух» [19, с. 186].

<sup>4</sup> Предложенные автором статьи этапы создания «ретроградской партитуры» представляют собой расширенную версию классификации Ф. Роже [18]. Помимо трех фаз, указанных французским исследователем, показалось необходимым выделить в отдельный пункт этап нотной фиксации музыкального материала в ракоходе для большей точности описания процесса.

Метод «ретроградской партитуры» был впервые реализован в музыке Алексиса Ролан-Мануэля к социальной драме Жана Грემийона «Маленькая Лиз» (1930). В небольшом фрагменте, получившем название «Ночная литания» [17], на фоне зыбкого дуэта альты и виолончели, глухих фраз сопрано и баса возникает короткая (всего четыре ноты — c-g-h-a) снова и снова повторяющаяся мелодия в партии тенора. Помимо «защитности» музыки, обращает на себя внимание неестественная, как бы повернутая «вспять» звуковая атака и странность тембров (эфемерная хрупкость струнных, отдаленность голосов) — результаты манипуляций с оптической лентой.

Первый раз «Литания» звучит в момент перехода от пролога (Виктор Бертье проводит последние дни в тюрьме и мечтает о возвращении к любимой дочери) к завязке фильма (Лиз ожидает своего возлюбленного Андре). Во второй — сопровождает ночную прогулку Лиз и Андре, во время которой молодой человек убеждает девушку, что для счастья обоих необходимо раздобыть сумму в 3000 франков в течение 48 часов. Наконец, в третий раз тема соотносится с кульминацией фильма. Она передает заторможенность мыслей и реакций Лиз после совершенного ею убийства еврейского ростовщика Шелома. Неторопливый и в то же время напряженный мотив «Ночной литании» воспринимается в фильме как символ роковой предопределенности, обреченности героев (Бертье вернется в тюрьму, одинокая Лиз останется проституткой, Андре избежит правосудия). Не случайно Ф. Роже называет ее «Колыбельной несчастья» [18].

Как предчувствие беды воспринимается и зов уличного торговца («marchand d'habit!» с фр. — «торговец одеждой!» [18]), сопровождающий путь Лиз и Андре к квартире перекупщика. После инвертирования будничного выкрика приобретает экзотический характер. Он напоминает то ли призывы арабских муэдзинов, то ли еврейские напевы, то ли магические заклинания.

Метод «ретроградской партитуры», впервые открытый Ролан-Мануэлем и Грემийоном, впоследствии был также с энтузиазмом встречен их близким другом, известным композитором Морисом Жобером. В фильме «Ноль за поведение» (1933) Жана Виго, связанном с идеей протеста воспитанников частного пансиона против закрытой, почти тюремной системы<sup>5</sup>, эффект «ретроградской партитуры» в буквальном смысле

<sup>5</sup> Максимилиан Ле Каин упоминает, что фильм основан не только на школьных воспоминаниях самого режиссера, но и на истории его отца, французского журналиста, анархиста-активиста Мигеля Альмерейды, закончившего свои дни в тюрьме [34].

ассоциируется с реальностью, переворачивающейся с ног на голову. Драматургия знаменитой сцены мальчишеского бунта (бой подушками в общей спальне), например, развивается от достаточно традиционной маршево-фанфарной темы в начале, через молчание (и замедленное движение героев в кадре) к «ретроградской музыке» в финале. На фоне искаженных тембров инструментов симфонического оркестра, напоминающих искусственные звуки синтезатора, парит женский голос. В этот момент сцена превращается из бытовой зарисовки в символ крестового похода детей против взрослых.

Анализируя метод «ретроградской партитуры» и пытаюсь точнее интерпретировать его драматургическое значение в фильме «Маленькая Лиз», Ф. Ланглуа писал, как бы передавая мысли героини: «Если бы только было возможно, так же, как и звуку, вернуться назад» [19, с. 183]. Идея возвращения в прошлое посредством «ретроградской партитуры» была реализована Морисом Жобером в музыке к фильму Жюльена Дювье «Бальная записная книжка» (1937). В одном из эпизодов фильма друг Кристины Сюржер, Бремон, предлагает ей вспомнить мелодию вальса, который она танцевала на своем первом балу. На рояле он наигрывает несколько задорных вальсовых тем, но Кристина обрывает его и, тихо напевая, пытается вспомнить ту самую мелодию... Мелодия «Серого вальса», написанного Жобером под впечатлением «Грустного вальса» Сибелиуса [19, с. 186], составляет основу музыкальной драматургии первого в истории французского кинематографа фильма-альманаха. Подернутый дымкой меланхолии, ностальгии, вальс играет роль рефрена, объединяющего семь контрастных эпизодов — семь историй жизни мужчин, поклонников главной героини, чьи имена сохранились в ее бальной записной книжке.

В указанном выше эпизоде используется преобразованный с помощью метода «ретроградской партитуры» вариант вальса. Изменяется атака звука, тембры струнных инструментов приобретают новые краски, как будто зритель слышит не сам бальный оркестр, а его отголоски, проникающие, соответственно названию вальса, сквозь серую дымку воспоминаний. В этот момент режиссер погружает зрителя в резу Кристины Сюржер о пышной зале с хрустальными люстрами, молодыми дамами в белых платьях и кавалерами в черных фраках. Как и в фильме «Ноль за поведение» «ретроградная музыка» здесь сочетается с замедленными движениями персонажей в кадре.

Метод «ретроградной партитуры» невозможно анализировать вне экспериментов с оптической лентой, которые осуществлялись по двум основным направлениям. Во-первых, активно совершенствовалась технология оптической (или фотографической) записи<sup>6</sup>. В частности, начало эры звукового кино в 1930-е годы предвляло изобретение «прожектофона» Дениза Михаэли, немецкой системы «триэргон», американского «фонофильма» Фореста в середине 1910-х–1920-х гг. и их более усовершенствованных «собратьев» (американские «Мувитон» Теодора Кейса и «RCA Фотофон»; советские «Тагетон» Павла Тагера и система Александра Шорина) [36]. Во-вторых, шла работа над созданием первых оптических синтезаторов, таких, как «нивитон» Николая Воинова, «вариофон» Евгения Шолпо, «вибро-экспонатор» Бориса Янковского – в СССР, «световая музыка» Рудольфа Пфеннингера и Оскара Фишингера – в Германии. В-третьих, говоря о «ретроградной партитуре», вспомним вновь и Эдгара Вареза, в двух произведениях которого («Гиперпризма», «Интегралы») использовался эффект «обратной атаки» звука (от *р к sf*) [11, с. 50–51].

Кстати, появление электронных инструментов также было с энтузиазмом встречено кинематографистами. «Эфирный» тембр терменвокса был использован в музыке Дмитрия Шостаковича к советскому фильму «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, а в 1930-е годы к нему обратились и голливудские композиторы Миклош Рожа, Генри Манчини, Бернард Херманн, Ферди Грофе, создававшие саундтреки к триллерам Альфреда Хичкока и Джека Арнольда, научно-фантастическим картинам Роберта Уайза и Курта Нойманна. Ирреальное звучание траутониума также применялось в кинематографе США («Птицы» Альфреда Хичкока с музыкой Бернарда Херманна) и Европы (германо-швейцарский фильм «Демон Гималаев» режиссера Эндрю Мартона с музыкой Артюра Онеггера).

Во Франции наибольшее распространение получили волны Мартено. Если в произведениях академической музыки 1930-х–1940-х годов (Э. Варез, П. Веллонес, А. Жоливе, О. Мессиян, А. Онеггер) инструмент демонстрировал различные оттенки настроений (от возвышенной лирики до драматического накала), то в кинематографе за ним закрепилось «амплуа», которое Филипп Ланглуа определил как «материализация не-

<sup>6</sup> Эта технология представляет собой синхронную «запись звука и изображения на киноплёнке (носителе), [которая] производится безынерционной системой, моделируемой микрофоном, оставляющей на киноплёнке след (звуковую дорожку) различной степени почернения, по которой посредством воспроизводящих технических средств воссоздаются в динамике записанные звук и изображение кинофильма» [35, с. 279].

материального» [19, с. 100]. Например, в фантастическом фильме «Конец света» (1931) Абея Ганса звучание волн Мартено символизировало Апокалипсис, вызванный падением кометы на Землю. В «Похищении» (1934) Димитрия Кирсанова оно передавало внутренний психологический надлом, произошедший с героями фильма («нездоровая» влюбленность Фермена в похищенную им чужестранку, одержимость Элси идеей отомстить за смерть брата, тяжелая душевная болезнь деревенского «юродивого» Ману). В драме «Голгофа» (1935) Жюльена Дювивье бесплотный тембр инструмента подчеркивал неземную красоту облика (скульптурную утонченность черт, пронзительность взгляда, мягкость голоса) Христа и его божественную сущность. В комедии «Роман обманщика» (1936) Саши Гитри волны Мартено воскрешали воспоминания мошенника о былых авантюрах. Наконец, в мелодраме «Фантастическая ночь» (1942) электронное звучание волн ассоциировалось с трепетным образом девушки в белом, посещавшей студента Дени в его сновидениях.

Если терменвоксу с его «потусторонним» тембром и довольно сложной системой управления в советской и голливудской киномузыке поручались, в основном, сольные высказывания, то волны Мартено часто включались в состав кинематографического оркестра. Порой (особенно в первых звуковых фильмах) это приводило к тому, что голос инструмента «терялся» на фоне струнных, духовых и ударных. Так, тембр инструмента использовался в «Конце света» в финальной картине Апокалипсиса, музыкально-шумовая перегруженность которой (волны имитировали завывания ураганного ветра, соединялись с политическими лозунгами, грохотом и криками, взрывами и стонами) контрастировала тишине просветленного эпилога (Земля после катаклизмов обновлялась, немногие уцелевшие, представители разных религий возносили благодарственные молитвы небу).

В «Романе Обманщика» Саши Гитри с музыкой Адольфа Боршара тембр волн Мартено возникал на краткий миг в двух комических эпизодах: рассказе главного героя об отношениях с ветреной моделью (характерные «стенания» инструмента иллюстрировали ее фальшивые слезы раскаяния) и сцене переодеваний Обманщика, пытавшегося скрыться таким образом от полиции (пассажи «проскальзывали» в стилизации венгерской народной мелодии). Отрывочные фразы волн использовались также в увертюрах к фильмам «Похищение» (композиторы — Артур Онеггер и Артур Орэ), «Фантастическая ночь» (Морис Тирье), в начальной сцене (вход в Иерусалим, заговор первосвященников) «Голгофы» (Жак Ибер).



Однако было бы несправедливым утверждать, что волны Мартено выполняли в первых звуковых фильмах только лишь «аккомпанирующую функцию». Напротив, инструменту часто поручались певучие темы, порой игравшие ключевую роль в драматургии кинопроизведения. Так, в кульминационной сцене фильма «Конец света» звучала благородная, умиротворяющая тема «Лебедя» из «Карнавала животных» Сен-Санса в исполнении самого Мориса Мартено [19, с. 109]. Спокойная музыка создавала контраст кадрам «пира во время чумы».

В «Похищении» волны Мартено использовались в завязке действия, в момент кражи Элси. Электронный инструмент исполнял тему песни, которую незадолго до этого напевала главная героиня, не подозревавшая о своей участи. Лирическая мелодия в духе немецких *lied* с романтическими задержаниями, щемящей интонацией восходящей увеличенной кварты, колоритными гармониями и отклонениями (*f-moll – c-moll – C-dur*), «пасторальными» наигрышами деревянных духовых теперь звучала жалобно, распадаясь на отдельные фразы и сопровождаясь осторожной поступью оркестра (*pizzicato* струнных).

В «Романе Обманщика» кантиленная, несколько сентиментальная, несмотря на мажорный лад и трехдольный размер, тема в духе неаполитанских песен, сопровождаемая сдержанным аккомпанементом арфы, «иллюстрировала» радикальные перемены в жизни главного героя: увольнение с должности крупье и начало карьеры карточного шулера.

В «Фантастической ночи» мелодия волн Мартено в характере колыбельной с убаюкивающими интонациями, нежными опеваниями, непрестанными возвращениями к одному и тому же звуку, использованием мажорной субдоминанты, неустойчивым тональным планом (*g-moll – d-moll – C-dur*), трелями и *glissando*, вполне соответствовала эфемерному облику девушки-видения.

Наконец, в «Голгофе» голос инструмента возникал в ряде ключевых сцен. В эпизоде Тайной вечери у волн Мартено было несколько интонационных элементов. Речитативные фразы как бы предваряли обращение самого Иисуса к своим ученикам. Восходящее трезвучие тоники *D-dur* в верхнем регистре совпадало с кадром, в котором был виден кроткий, но пронзительный взгляд Христа на Иуду («Один из вас предаст меня»). Просветленный напев в духе григорианского хора, возникавший у женского хора и передававшийся волнам, знаменовал кульминацию эпизода (сцена Причастия). Отголоски этого же напева звучали контрапунктом

секвенции *Dies Irae* (начальная интонация у арфы) и в сцене Распятия, когда Иисус препоручал мать Марию заботам ученика Иоанна. Резкие «всполохи» — *glissando* в сочетании с тревожными голосами виолончелей, скрипок, сигналами труб, отрывистыми фразами ксилофона (вся сцена строилась на развитии интонации *Dies Irae*) иллюстрировали возмущение природы и народное смятение, сопровождавшее смерть Иисуса на кресте. Наконец, новая мелодичная тема в ритме шествия (своим колоритом несколько напоминавшая «Павану на смерть инфанты» Мориса Равеля) символизировала Снятие с креста.

Мир галлюцинаций и сновидений, мистических духовных откровений и необычных природных явлений — таков был диапазон образов, передаваемых с помощью волн Мартено в киномузыке Франции 1930-х–1940-х годов. При этом композиторам, казалось бы, скованным рамками кинопроцесса (требования режиссера, хронометраж) удавалось показать весь спектр возможностей инструмента: его тембровое богатство (от имитации звучания различных деревянных духовых или органа до белого шума), широкий диапазон (семь октав), тончайшие динамические нюансы и разнообразие штрихов (*glissando*, *staccato*, *legato*).

Все это не только позволило открыть дорогу новым поколениям музыкантов (волны Мартено до сих пор используются композиторами Франции, США, Великобритании, Японии, эстрадными и рок-исполнителями), но и заставило задуматься кинематографистов о выразительных возможностях электронных тембров.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, с каким багажом деятели искусства подошли к началу 1950-х годов, когда едва опробованные в лабораториях и студиях звукозаписи электроакустические эффекты (элементы конкретной музыки, электронные звучания) стали внедряться в киномузыку, в частности, французскую? В 1930-е–1940-е годы мысль о том, что обычные шумы могут усиливать воздействие музыки, углублять психологизм картины, была воплощена в жизнь в кинофильмах Рене Клера, Жана Ренуара, Жака Тати и др. Идея обогащения тембровой палитры киномузыки за счет электронных инструментов реализовалась в музыке Артюра Онеггера, Адольфа Борша-

ра и Мориса Тирье к картинам Абеля Ганса, Дмитрия Кирсанова, Саши Гитри, Марселя Л'Эрбье. Манипуляции с оптической дорожкой (метод «ретроградской партитуры») были претворены в лентах Жана Гремийона и Жюльена Дювивье в соавторстве с композиторами Алексисом Ролан-Мануэлем и Морисом Жобером.

Но каким же образом кинематографисты осознали выразительную силу шумов и электронных звучаний? В начале статьи уже говорилось о том, что кардинальная смена представлений Человека о себе и о мире (от теории психоанализа З. Фрейда до теории относительности А. Эйнштейна) стимулировала живописцев и архитекторов, музыкантов и поэтов на поиск нового, более адекватного происходящим переменам языка искусства. Кинематограф как явление молодое, сочетающее в себе искусство и технологии, также не мог оказаться в стороне от этих исканий.

Не находилась в вакууме и сама киномузыка. С одной стороны, кинематографисты вполне естественно уделяли внимание новшествам в сфере серьезной музыки и стремились адаптировать их для своих целей. С другой стороны, музыканты (и академики, и авангардисты) проявляли в той или иной мере интерес к киномузыке. Например, Луиджи Руссоло в 1929 году проводил переговоры (правда, безуспешные) с представителями американской компании Fox Movieton о промышленном производстве своего детища [19, с. 45]. Эрик Сати в 1924 году создал музыку к немому фильму Рене Клера «Антракт», в котором предвосхитил минимализм. Эдгар Варез на рубеже 1940-х–1950-х годов сотрудничал с фотографом Тома Бушаром (музыка к документальным картинам «Фернан Леже в Америке – его новый реализм», 1932–1945; «Курт Зелигман: Рождение живописи», 1950; «Около и о Жоане Миро», 1955) [8, с. 89].

Таким образом, тенденции, наблюдаемые во французской киномузыке, коррелировали с мировыми трендами в искусстве и технологиях той эпохи. Провозглашение идеи художественной ценности шумов в манифестах футуристов и ее последующее воплощение в экспериментах музыкантов-авангардистов Луиджи Руссоло и Ефима Голышева, театральных режиссеров Антонена Арто и Владимира Попова, кинематографистов Жана Гремийона и Дзиги Вертова, Вальтера Рутtmана и Рубена Мамуляна; появление механических (орган Wurlitzer, интонарумори Луиджи Руссоло) и электронных инструментов (терменвокс Льва Термена, волны Мориса Мартено, траутониум Фридриха Тротвейна), распространение технологии оптической записи звука и создание первых синтеза-

торов (исследования в области графического звука и оптического синтеза Александра Шорина и Арсения Авраамова, Евгения Шолпо и Бориса Янковского, Рудольфа Пфеннингера и Оскара Фишингера), подготовили ту благодатную почву, на которой взросло могучее древо электроакустической музыки с ее многочисленными жанрами, стилями, направлениями. Следствием того, что кинематограф первой половины XX века в этих звукошумовых экспериментах играл главную роль, стала востребованность подобных опытов и в киномузыке второй половины XX — первой половины XXI века, в том числе, во Франции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бундин А.С. Теории электроакустической музыки на рубеже XX–XXI столетий: направления исследования // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 121–126.
2. Langlois P. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières // Circuit. 2016. Vol. 26. No. 3. P. 11–25. DOI: <https://doi.org/10.7202/1038514ar>.
3. Vivenza J.-M. L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste] : [conférence présentée au LIEU] // Inter. 2000. № 76. P. 47–51.
4. Лейпсон Л.В. «Искусство шумов» Луиджи Руссола сто лет спустя // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сборник материалов Международной научной конференции (Москва, 13–18 апреля 2015 г.) / ред.-сост. Г. Консон. М.: Liteo, 2015. С. 283–291.
5. Solomos M. Bruits «entonnés» et sons «convenables»: Russolo et Shaeffer ou la domestication des bruits // Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. 2008. № 7. P. 133–157.
6. Solomos M. From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music, Routledge Research in Music. Abingdon: Routledge, 2020. 294 p.
7. Weinel J. Inner Sound. Altered States of Consciousness in Electronic Music and Audio-Visual Media. Oxford: Oxford University Press, 2018. 272 p.
8. Lalitte P. Déserts d'Edgard Varèse ou l'Apothéose du Son // Analyse Musicale. 2010. № 63. P. 79–89.
9. Réveillac J.-M. Les machines de la musique électronique. Les nouveaux instruments musicaux. London: ISTE Editions Limited, 2019. 374 p.
10. Pause J. Disruption in the Arts. Textual, Visual, and Performative Strategies for Analyzing Societal Self-Descriptions. Berlin: De Gruyter. 396 p.

11. Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джанчинто Шельси, Жан Барраке / Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. 319 с.
12. Melillo J. *The Poetics of Noise from Dada Punk*. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 208 p.
13. Шикина Г.А. Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и анти-искусства: дис ... канд. иск.: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2020. 336 с.
14. Altman R. *The Living Nickelodeon* // *The Sounds of Early Cinema* / ed. By Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001. P. 232–240.
15. Lecointe Th. *La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897* // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2007. № 52. P. 28–55. DOI: <https://doi.org/10.4000/1895.1022>.
16. Guiraud B. *La Musique au Cinéma et dans l'Audiovisuel*. Montreuil (Seine-Saint-Denis): Cifap, Nice: Baie des Anges, 2014. 192 p.
17. Rossi J. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Roland-Manuel et le travail de la bande-son au cinéma: une étude des interactions entre voix, bruits et musiques // *La Revue du Conservatoire*. 2019. № 7. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188#refftn11> (дата обращения: 28.05.2021).
18. Roger P. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Le cinéaste-musicien et son réalisateur musical, un cas particulier des rapports musique-cinéma: l'équipe Grémillon/Roland-Manuel // *La Revue du Conservatoire*. 2019. № 7. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2129> (дата обращения: 28.05.2021).
19. Langlois P. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
20. Лазарева Е.А. Человек, умноженный машиной // *Искусствознание*. 2016. № 1–2. С. 90–115.
21. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.
22. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 163–168.
23. Russolo L. *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* 1913. Paris: Éditions Allia, 2013. 48 p.
24. Онеггер А. О музыкальном искусстве: пер. с франц. / вступит. статья и коммент. В. Александровой. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1985. 216 с.
25. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.

26. Михеев С.А. Гармония освобожденного звука: Эдгар Варез: курсовая работа // *Musica Theorica 9: сборник статей* / сост. Ю.Н. Холопов, ред. В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. URL: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1871> (дата обращения: 28.05.2021).
27. Шохман Г.Я. Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма / Г.Я. Шохман // *Советская музыка*. 1988. № 11. С. 114–124.
28. Арто А. О Балийском театре // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 144–158.
29. Арто А. Театр Жестокости (Второй манифест) // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 213–219.
30. Арто А. Театр Жестокости (Первый манифест) // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 180–191.
31. Максимов В.И. Комментарий // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 347–440.
32. Rolland-Manuel A. Rythme Cinématographique Et Musical // *Vibrations. Musiques, médias, société*. 1987. No 4. P. 11–22.
33. Schaeffer P. L'élément non visuel au cinéma. Analyse de la bande-son // *La Revue du cinéma*. 1946. No 1. P. 45–48.
34. Le Cain M. Jean Vigo // *Senses of Cinema*. 2002. July. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vigo/> (дата обращения: 28.05.2021).
35. Оптическая звукозапись // *Большая политехническая энциклопедия* / авт.-сост. В.Д. Рязанцев. М.: Мир и образование, 2011. С. 279.
36. Познин В.Ф. Звук в кино: технология и творчество // *Медиамузыка*. 2017. № 8. URL: [http://mediamusic-journal.com/issues/8\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/issues/8_1.html) (дата обращения: 28.05.2021).

## REFERENCES

1. Bundin A.S. Teorii elektroakusticheskoy muzyki na rubezhe XX–XXI stoletiy: Napravleniya issledovaniya [Theories of electro-acoustic music at the turn of the XX–XXI centuries: Research directions]. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2020. 162, pp. 121–126.
2. Langlois P. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières. *Circuit*. 2016. 26 (3). pp. 11–25. <https://doi.org/10.7202/1038514ar>
3. Vivenza J.-M. L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste]: [conférence présentée au LIEU]. *Inter*. 2000. (76), pp. 47–51.
4. Leipson L. V. "Iskusstvo shumov" Luidzhi Russolo sto let spustya ["The Art of Noise" by Luigi Russolo a hundred years later]. In G. Konson (Ed.), *Sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodejstviya", 13–18 aprelya 2015 goda* [Proceedings of the International Scientific Conference "Art History in the Context of the Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions", April 13–18, 2015] (pp. 283–291). Moscow: Liteo, 2015.
5. Solomos M. Bruits "entonnés" et sons "convenables": Russolo et Shaeffer ou la domestication des bruits. *Revue Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société*. 2008. pp. 133–157.
6. Solomos M. *From music to sound: The emergence of sound in 20th- and 21st-century music, Routledge research in music*. Abingdon: Routledge, 2020. 294 p.
7. Weinell J. *Inner sound. Altered states of consciousness in electronic music and audio-visual media*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 272 p.
8. Lalitte P. Déserts d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son. *Analyse Musicale*. 2010. (63), pp. 79–89.
9. Réveillac J.-M. *Les machines de la musique électronique: Les nouveaux instruments musicaux*. London : ISTE Editions Limited, 2019. 374 p.
10. Pause J. *Disruption in the arts. Textual, visual, and performative strategies for analyzing societal self-descriptions*. Berlin: De Gruyter. 396 p.
11. Hakobian L.O. *Velikie autsaydery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerhard, Dzhanchinto Shel'si, Zhan Barrake* [Great outsiders of the XX century music: Edgar Varèse, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraqué]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2019. 319 p.
12. Melillo J. *The poetics of noise from Dada to punk*. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 208 p.
13. Shikina G.A. *Dada-muzyka: Fenomen na peresechenii iskusstva i anti-iskusstva* [Dada music: A phenomenon at the intersection of art and anti-art [PhD thesis]. Nizhny Novgorod: Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 2020. 336 p.

14. Altman R. The living nickelodeon. In R. Abel, & R. Altman (Eds.), *The sounds of early cinema* (pp. 232–240). Bloomington: Indiana University Press, 2001.
15. Lecointe Th. La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897. *Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze: Revue De L'association Française De Recherche Sur L'histoire Du Cinema*. 2007. (52), pp. 28–55. <https://doi.org/10.4000/1895.1022>
16. Guiraud B. *La musique au cinéma et dans l'audiovisuel*. Nice: Baie des Anges, 2014. 192 p.
17. Rossi J. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Roland-Manuel et le travail de la bande son au cinéma: Une étude des interactions entre voix, bruits et musiques. *La Revue du Conservatoire*. 2019. (7). <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188#refftn11> (accessed 28. 05. 2021)
18. Roger P. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Le cinéaste-musicien et son réalisateur musical, un cas particulier des rapports musique-cinéma: L'équipe Grémillon/Roland-Manuel. *La Revue du Conservatoire*. 2019. (7). <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2129> (accessed 28. 05. 2021)
19. Langlois P. *Les cloches d'Atlantis: Musique électroacoustique et cinéma, Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
20. Lazareva E. Chelovek, umnozhennyy mashinoy [Man multiplied by a machine]. *Art Studies Journal*. 2016. (1–2), pp. 90–115.
21. Marinetti F.T. Pervyy manifest futurizma [The first manifesto of futurism]. In L.G. Andreev (Ed.), *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programma vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [Calling things by their proper names: A program of speeches by masters of the XX century Western European literature] (pp. 158–162). Moscow: Progress, 1986.
22. Marinetti F.T. Tekhnicheskiy manifest futuristicheskoy literatury [Technical manifesto of futurist literature]. In L.G. Andreev (Ed.), *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programma vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [Calling things by their proper names: A program of speeches by masters of the XX century Western European literature] (pp. 163–168). Moscow: Progress, 1986.
23. Russolo L. *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2013. 48 p.
24. Honegger A. (with V.N. Aleksandrova). *O muzykal'nom iskusstve* [On musical art] (V.N. Aleksandrova, E.S. Gvozdeva, Trans., 2nd ed.). Leningrad: Muzyka, 1985. 216 p.
25. Filenko G.T. *Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka: Ocherki* [French music of the first half of the XX century: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1983. 231 p.
26. Miheev S. Garmoniya osvobozhdenogo zvuka: Edgar Varez [Harmony of the liberated sound: Edgar Varèse]. In Yu.N. Kholopov, V.S. Tsenova (Eds.), *Musica Theorica-9: Sbornik statey* [Collected articles]. Moscow: Moscow Conservatory, 2003. <http://gromadin.com/rmusician/archives/1871> (accessed 28. 05. 2021)



27. Shohman G.Ja. Edgar Varez—apostol muzykal'nogo radikalizma [Edgar Varèse—the apostle of musical radicalism]. *Soviet Music*. 1988. (11), pp. 114–124.
28. Artaud A. O Baliyskom teatre [On the Balinese theatre]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 144–158). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
29. Artaud A. Teatr Zhestokosti: Vtoroy manifest [The Theatre of Cruelty: The Second Manifesto Manifesto]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 213–219). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
30. Artaud A. Teatr Zhestokosti: Pervyy manifest [Theater of Cruelty: The First Manifesto]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 180–191). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
31. Maksimov V.I. Kommentariy [Comment]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 347–440). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
32. Rolland-Manuel A. Rythme cinématographique et musical. *Vibrations: Musiques, Médias, Société*. 1987. (4), pp. 11–22.
33. Schaeffer P. L'élément non visuel au cinéma: Analyse de la bande-son. *La Revue du cinéma*. 1946. Octobre. 1. pp. 45–48.
34. Le Cain M. Vigo, Jean. *Senses of Cinema*. 2002. July. <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vigo/> (accessed 28. 05. 2021)
35. V.D. Ryazantsev. Opticheskaya zvukozapis' [Optical sound recording]. In V.D. Ryazantsev (Ed.), *Bol'shaya politekhnicheskaya entsiklopediya* [The great polytechnic encyclopedia] (p. 279). Moscow: Mir i obrazovanie, 2011.
36. Poznin V.F. Zvuk v kino: Tekhnologiya i tvorчество [Sound in cinema: Technology and creativity]. *Mediamusic*. 2017. (8). [http://mediamusic-journal.com/Issues/8\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/8_1.html) (accessed 28.05.2021)

**МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ**

**MEDIA EDUCATION**

**Aleksander N. Veraksa\***

D.Sc. (Psychology), Professor,  
Full Member of the Russian Academy of Education,  
Head of the Department  
of Educational Psychology and Pedagogy,  
the Lomonosov Moscow State University,  
Mokhovaya, 11/9, 125009, Moscow, Russia;

Vice-Director,  
the Psychological Institute  
of the Russian Academy of Education,  
Mokhovaya, 9, str. 4, 125009, Moscow, Russia

ResearcherID: H-9298-2012  
ORCID: 0000-0002-7187-6080  
e-mail: veraksa@yandex.ru

**Dmitriy S. Kornienko**

D.Sc. (Psychology), Associate Professor,  
Senior Research Fellow at the Laboratory  
of Child Psychology and Digital Socialization,  
the Psychological Institute  
of the Russian Academy of Education,  
Mokhovaya, 9, str. 4, 125009, Moscow, Russia;

Professor at the Department of General Psychology,  
the Institute for Social Sciences  
affiliated with the Russian Presidential  
Academy of National Economy,  
prospekt Vernadskogo, 82, build. 1, 119571, Moscow, Russia

ResearcherID: L-5971-2015  
ORCID: 0000-0002-6597-264X  
e-mail: dscorney@mail.ru

\* Corresponding author.

## **Elena A. Chichinina**

Junior Researcher at the Department  
of Educational Psychology and Pedagogy,  
the Lomonosov Moscow State University,  
Mokhovaya, 11/9, 125009, Moscow, Russia  
ResearcherID: AAZ-5968-2021  
ORCID: 0000-0002-7220-9781  
e-mail: alchichini@gmail.com

## **Daria A. Bukhalenkova**

Cand. Sc. (Psychology), Associate Professor at the Department  
of Educational Psychology and Pedagogy,  
the Lomonosov Moscow State University,  
Mokhovaya, 11/9, 125009, Moscow, Russia;

Research Fellow,  
the Psychological Institute of the Russian Academy of Education,  
Mokhovaya, 9, build. 4, 125009, Moscow, Russia  
ResearcherID: E-2725-2017  
ORCID: 0000-0002-4523-1051  
e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru

## **Apollinaria V. Chursina**

Junior Research Fellow, the Psychological Institute  
of the Russian Academy of Education,  
Mokhovaya, 9, build. 4, 125009, Moscow, Russia;

Junior Researcher at the Department  
of Educational Psychology and Pedagogy,  
the Lomonosov Moscow State University,  
Mokhovaya, 11/9, 125009, Moscow, Russia  
ResearcherID: AAG-8388-2021  
ORCID: 0000-0002-3444-7746  
e-mail: avchurs@gmail.com

### *For citation*

Veraksa A.N., Kornienko D.S., Chichinina E.A., Bukhalenkova D.A., & Chursina A.V.  
Correlations between Preschoolers' Screen Time with Gender, Age and Socio-  
Economic Background of the Families. *The Art and Science of Television*. 2021.  
17(3), pp. 179–209. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-179-209>

УДК 159.922.73 + 654.1 + 004.9 + 316.7

Статья получена 27.05.2021, отредактирована 19.09.2021, принята 29.09.2021

**Александр Николаевич Веракса\***

доктор психологических наук,  
профессор, академик РАО,  
заведующий кафедрой  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова,  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9;  
заместитель директора,  
Психологический институт РАО,  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4  
ResearcherID: H-9298-2012  
ORCID: 0000-0002-7187-6080  
e-mail: veraksa@yandex.ru

**Дмитрий Сергеевич Корниенко**

доктор психологических наук, доцент,  
старший научный сотрудник  
Лаборатории психологии  
детства и цифровой социализации,  
Психологический институт РАО  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4;  
профессор кафедры общей психологии,  
Институт общественных наук РАНХИГС,  
119571, Москва, проспект Вернадского, 82, стр. 1.  
Тел. +7 (495) 642-92-46  
ResearcherID: L-5971-2015  
ORCID: 0000-0002-6597-264X  
e-mail: dscoreny@mail.ru

---

\* Автор, ответственный за переписку.

## **Елена Алексеевна Чичина**

младший научный сотрудник  
кафедры психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9  
ResearcherID: AAZ-5968-2021  
ORCID: 0000-0002-7220-9781  
e-mail: alchichini@gmail.com

## **Дарья Алексеевна Бухаленкова**

кандидат психологических наук, доцент кафедры  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова,  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9  
научный сотрудник Психологический институт РАО,  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4  
ResearcherID: E-2725-2017  
ORCID: 0000-0002-4523-1051  
e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru

## **Аполлинурия Вадимовна Чурсина**

младший научный сотрудник, Психологический институт РАО;  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4  
младший научный сотрудник кафедры  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9  
ResearcherID: AAG-8388-2021  
ORCID: 0000-0002-3444-7746  
e-mail: avchurs@gmail.com

### *Для цитирования*

Веракса А.Н., Корниенко Д.С., Чичина Е.А., Бухаленкова Д.А., Чурсина А.В.  
Связь времени использования дошкольниками цифровых устройств с полом,  
возрастом и социально-экономическими характеристиками семьи // Наука  
телевидения. 2021. 17 (3). С. 179–209. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-179-209>.

# Correlations between Preschoolers' Screen Time with Gender, Age and Socio-Economic Background of the Families\*

**Abstract.** The goal of this research was to study the relationship between screen time of preschool children and their gender, age and socio-economic family features. The additional focus was on studying the differences in preschoolers' screen times between TV and digital devices. In order to reach the research goal, we have conducted a study involving 1,029 mothers of 4.5–7.5-year-olds. We have used a questionnaire with the three blocks of questions: demographics (age of the mother, age and gender of the child); use of digital devices (screen time per week); family socio-economics (socio-economic background of the family, extra activities of the child, mother's education). The study showed that that a higher level of socio-economic well-being of the family and the opportunity to provide children with additional activities are associated with shorter screen time. Moreover, parents' role models, their attitude towards digital device use and their perception of screen time norms significantly influence the time their children spend with devices. Another result is that preschool children spend more time watching TV (13 hours per week) than using digital devices (7 hours per week), regardless of the day of the week; and screen time on weekends is higher than on weekdays for both watching TV and using gadgets. Screen time has also been shown to increase between 4.5 and 7.5 years old, with the increase being related to longer time spent with gadgets rather than watching TV.

**Keywords:** preschool children, digital devices, TV, media use, screen time, parental education, gender differences, age, socio-economic family features

---

\* Translated by Anna P. Evstropova.

## Связь времени использования дошкольниками цифровых устройств с полом, возрастом и социально-экономическими характеристиками семьи

**Аннотация.** Цель проведенного исследования — изучение взаимосвязи времени использования цифровых устройств (далее — «экранное время») с социально-демографическим факторами и особенностями семейной среды, а также изучение различий в экранном времени в зависимости от типа используемого цифрового устройства — телевизор или гаджеты. Для достижения поставленной цели нами было проведено исследование с участием 1029 матерей детей в возрасте 4,5–7,5 лет. Использовалась анкета, содержащая три блока вопросов: демографические характеристики (место проживания, возраст респондента, возраст и пол ребенка); вопросы об особенностях использования ЦУ (экранное время в течение дней недели); вопросы о социально-экономических характеристиках семьи (социально-экономический статус семьи, наличие дополнительных занятий у ребенка, образование матери). В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что фактор социально-экономического благополучия семьи и возможность предоставить детям дополнительные занятия оказывается значимым для уменьшения экранного времени дошкольников. Кроме того, ролевые модели родителей, их отношение и нормы, связанные с экранным временем, играют важную роль с точки зрения экранного времени детей. В работе показано, что за просмотром телевизора дети дошкольного возраста проводят больше времени в неделю (13 часов), чем с гаджетами (7 часов), независимо от дня недели; а экранное время в выходные дни выше, чем в будние, и для просмотра телевизора, и для использования гаджетов. Также показано, что экранное время растет от 4,5 к 7,5 годам, причем рост связан скорее с увеличением времени, проводимого с гаджетами, чем за просмотром телевизора.

**Ключевые слова:** дошкольный возраст, цифровые устройства, телевизор, гаджеты, экранное время, образование родителей, половые различия, возраст, социально-экономические характеристики семьи.



## INTRODUCTION

This article will consider the time spend by preschool children on using digital devices (hereinafter referred to as DD), by which we generally mean computers, tablets, smartphones and TV. The term “gadget” will be used to refer to a tablet or a smartphone in situations where such devices are opposed to a TV. Screen time in the article means the time of using digital devices.

Considering childhood through the prism of the social situation of development (Lev Vygotsky) and following Yulia Batenova [1], we believe that by outlining the development specifics of a modern preschooler immersed in a digital environment, in particular, by studying the various aspects of DD usage, we can add to our psychological and pedagogical knowledge about the digital socialization factors in a given age period.

Despite the widespread use of gadgets [2, p. 43], watching TV is still a popular activity among preschoolers. However, in the past few years, gadgets with Internet access have become the predominant way of viewing video materials [2, p. 44; 3, p. 4;]. Watching video in one way or another is the most popular “digital” activity of preschool children; the second most popular type of activity is playing games with the help of gadgets [3, p. 13; 4; 5]. Nowadays, about half of preschool children have their own DD, and most children have access to their parents’ gadgets. Screen time of preschoolers is about 3 hours a day [3, p. 3; 6, p. 102], and taking into account the time spent in a house with the TV turned on in the background, it can be more than 4 hours [7, p. 297]. However, DDs with Internet access came into the life of children only in the recent decades, and there is still little research of how preschoolers’ screen time is associated with socio-demographic factors and socio-economic background of the family.

One of the actively developed areas of modern research is the analysis of differences in screen time between boys and girls. A number of works have shown that, on average, boys spend more time in front of the screen [8, p. 4; 9, p. 5; 10, p. 86]; they also have a higher risk of developing addiction to DD [11, p. 1]. According to an American study with a representative nationwide sample of 1440 parents of children under 8, on average, the daily screen time of boys is 35 minutes more than that of girls (2:40 and 2:05, respectively), including 17 minutes more watching TV and video on gadgets, and 17 minutes more playing video games [3, p. 3, p. 9]. Studies show that

restrictive and controlling parenting strategies in relation to DD are more often applied to girls than to boys [12, p. 81], which is one of the reasons for gender differences in screen time.

As for the relationship between the age of children and screen time, results indicate that with each year of their life, the majority of preschoolers begin to use devices more actively and for an increasingly long time [8, p. 4; 9, p. 5]. On average, screen time of the 2–4-year-olds is about 2.5 hours, and for the 5–8-year-olds it is more than 3 hours [3, p. 3]. It is important to emphasize that experts recommend to keep children under 2 years of age off any interaction with DD due to possible negative effect to emotional, personal and cognitive development; besides, learning with the help of DD is practically inaccessible to children under 2 years old [13, p. 1; 14, p. 2; 15, p. 827]. Nevertheless, in some families, toddlers do use gadgets and watch TV—about 50 minutes a day on average [1, p. 3].

A number of studies have shown that children from low-income families, on average, spend in front of screens nearly two hours a day more than children from high-income families [3, p. 5; 8, p. 4]. Similar differences in screen time are observed depending on the education of parents, in particular the education of mothers [3, p. 5; 8, p. 4; 16, p. 5]. At the same time, this difference has become more pronounced over the past 5–10 years [3, p. 5]. The widening gap is due to the increasing screen time in households with lower income and parental education levels. One of the explanations for this lies in the fact that less-educated parents with a low level of income more often tend to consider the use of DD as a source of education and development for their children. At the same time, indeed, children from less prosperous social groups are more susceptible to the influences of DD—both positive and negative. In particular, educational child-oriented content is more conducive to children from the “risk group” (in terms of socio-economic parameters) in the development of their self-regulation [17, p. 367] and pro-social behavior [13, p. 2]. Contrarily, content designed for adults—in particular, containing scenes of violence—has a stronger effect on boosting problems with self-regulation in children from the “risk group” [17, p. 367; 18, p. 256]. At the same time, in the work of Iranian researchers the opposite result was obtained: screen time was higher for children of better-educated mothers [19, p. 1]. Probably, the above-mentioned regularities between the level of education of parents and screen time are relevant only for economically developed countries. It can also be assumed that parents

with lower income and education have fewer opportunities to provide for various educational and leisure activities of their children, due to which kids spend more time in front of the screens.

Summarizing the above, we can conclude that, depending on the child's personality, gender and age, on parents' attitude to DD and the socio-economic status of the family, parents may have different mediation strategies in relation to the use of DD [12, p. 81]. The socio-demographic and socio-psychological characteristics of families are identified by researchers as factors predicting parental regulation of the use of DD by children [20, p. 61]. In this work, the focus is on socio-economic aspects, as well as gender and age; the role of socio-psychological factors (involvement of parents in the daily life of their children, closeness in parent-child relationships, the intensity and frequency of intrafamily ties, parents' attitude towards DD, their own experience with DD, etc.) [20, p. 61] requires independent research.

Thus, the purpose of this study is to analyze the relationship between screen time and gender, age and family environment, as well as the differences in screen time depending on the day of the week and the type of device used—TV or gadgets.

The main assumption is that despite screen time increasing between the ages of 4.5 and 7.5, the factors of the family environment and the organization of the child's life can lead to both an increase and a decrease in the time of using gadgets or watching TV. At the level of specific hypotheses, one can expect a positive relationship between the device usage time and age, gender differences related to screen time, as well as differences in the types of devices used on weekdays or weekends. Apart from this, higher socio-economic status and education of parents, as well as the presence of siblings presumably add to reduction of screen time, as do additional activities of the child.

## METHODS

### *Sample*

The study sample consisted of 1,029 mothers of preschoolers living in the Russian Federation, 52% of them are mothers of boys. Sixty-two percent of respondents are between 27 and 35 years old, 33% are between 36 and

45 years old. As for their family's welfare, 78% of the respondents assessed it as average; 74% of the respondents have higher education. Children's age is 4 to 7.5 years, mean age—5.6 (standard deviation—0.48).

#### *Organization of research*

The survey was conducted from September 2019 to June 2020 in an electronic survey system via the Internet. Respondents received e-mails from municipal educational establishments or federal educational platforms. The e-mail invited them to take part in a survey on children's use of digital devices (gadgets) and watching TV, a link to the survey was provided. After clicking on the link, respondents filled out the informed consent and proceeded to answering the questions. Filling the survey took up to 20 minutes. Given the way the data collection was arranged in, the sample presumably included parents who actively participate in surveys and are interested in the problems of children's use of DD.

#### *Research methods*

We used a questionnaire with the three blocks of questions: demographics (age of the respondent, age and gender of the child); specifics of using the digital devices (screen time on different days of the week); family's socio-economics (socio-economic background of the family, extra activities of the child, mother's education, presence of siblings).

## RESULTS

#### *Gender- and age-based differences in screen time*

To establish the differences in the total screen time between boys and girls, a comparative analysis was made, which showed that there were no differences in the gender factor.

Further, a Pearson correlation coefficient was applied to establish the relationship between the age (in years) and the time spent with gadgets and watching TV. A positive significant correlation was found between the age (in years) and the total screen time ( $r = 0.164$ ;  $p < 0,001$ ). Gadget use on weekdays and weekends and the total time spent with gadgets per week are positively associated with age ( $r = 0.159$ ;  $0.203$ ;  $p < 0.001$ ). Thus, the hypothesis of a positive relationship between age and the time of use of DD was confirmed.

### *Screen time per various types of devices and days of the week*

Among the indicators of the time spent on watching TV, positive significant correlations were found only for the total time spent per week ( $r = 0.074$ ;  $p < 0.049$ ) and on weekdays ( $r = 0.086$ ;  $p < 0.022$ ). It is important to note that for the indicators of the time spent on watching TV, the values of the correlation coefficients are minimal and the level of significance is lower.

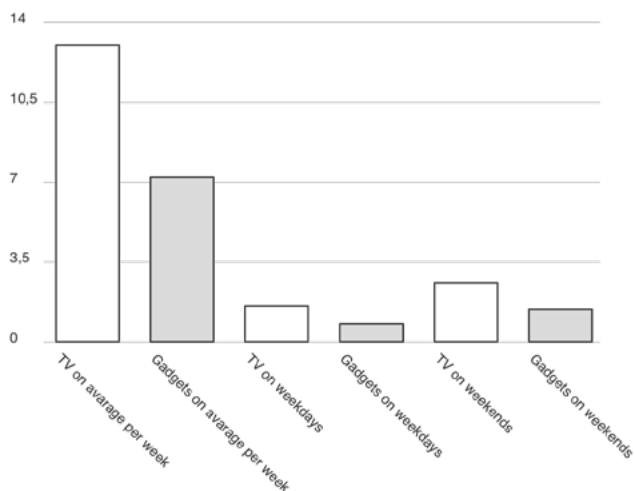


Fig. 1. The number of hours children spend with different digital devices (TV, gadgets).

The next step was to analyze the differences in the time spent on using gadgets and on watching TV. Comparative t-test for the dependent groups was used for the analysis. As a result, differences were found in the time spent on gadgets and on watching TV both on average per week ( $t = 24.680$ ;  $p < 0.001$ ;  $d = 0.77$ ) and on weekdays ( $t = 21.509$ ;  $p < 0.001$ ;  $d = 0.67$ ), as well as on weekends ( $t = 22.994$ ;  $p < 0.001$ ;  $d = 0.72$ ) (see Fig. 1). The assumption about differences in the shares of using different types of DD was confirmed: in general, children spend more time per week watching TV (13 hours) than with gadgets (7 hours), regardless of the day of the week (see Fig. 1).

### *Socio-economic background of the family and screen time statistics*

Next, we analyzed the relationship between screen time and extra activities. In particular, as can be expected, children who are engaged in various types of additional education devote less time to using gadgets and watching TV. This hypothesis is confirmed both for the total screen time and

for the individual indicators of the time spent on gadgets and watching TV ( $r = -0.125$ ;  $-0.224$ ;  $p < 0.001$ ).

Also, worth noting is the impact of the family composition on screen time. Positive relationships were found between screen time, both in general and by days of the week, and the presence and number of siblings ( $r = 0.09$ ;  $0.169$ ;  $p < 0.001$ ;  $N = 990$ ). Children growing up in families with siblings spend much less time on gadgets and watching TV than single children.

This part examines the relationship between preschoolers' screen time, mother's education and the number of extra activities. A negative correlation was found between the amount of screen time and parental education ( $r = -0.230$ ;  $p < 0.001$ ), as well as a positive relationship—between the socio-economic status of the family and parental education ( $r = 0.210$ ;  $p < 0.001$ ) and the number of additional activities for a child ( $r = 0.125$ ;  $p < 0.001$ ). Mother's education positively correlates with the number of extra classes ( $r = 0.217$ ;  $p < 0.001$ ). A comparative analysis of screen time of children from families with various socio-economic backgrounds revealed a significant difference ( $KW(2, 1026) = 27.14$ ;  $p < 0.001$ ) between families with low, medium and high status. In general, the assumptions that the socio-economic background of the family, parents' education and additional activities are factors leading to the differences in preschoolers' screen time were confirmed.

## DISCUSSION

Our study has shown that children spend relatively the same time using DD, regardless of their gender; this is inconsistent with the data obtained in other studies [8, p. 4; 9, p. 5; 10, p. 86]. It can be assumed that in the works that show gender differences in screen time, the gender factor is associated with some other factors, which were not considered. Probably, gender is not decisive for the use of DD, and the more significant factors will be precisely the socio-economic characteristics of the family, as will be demonstrated below.

Screen time has been found to increase from 4.5 to 7.5 years old, with the increase associated with longer time spent with gadgets rather than watching TV. Our results here are consistent with other studies showing

that, as they grow up, children gain access and begin to use smartphones and tablets for longer times, both for educational purposes or communication with parents, and for social networks, games and entertainment [8, p. 84], and therefore the amount of time spent in front of the screens increases. It can also be assumed that with age, screen time increases due to the fact that parents regulate children's leisure less. For instance, as a rule, 6–7-year-olds use devices on their own (88% of children) [10, p. 87], and parents do not often know what exactly their children are doing when they use DD [10, p. 90].

The study found differences in the time spent on gadgets or on watching TV: in general, children spend more time watching TV per week (13 hours) than with gadgets (7 hours), regardless of the day of the week. Screen time on weekends is higher than on weekdays for both TV viewing and gadgets. This is presumably due to the fact that preschool educational facilities are closed on Saturdays and Sundays. Based on these results, we can say that preschoolers spend more time watching TV, but the time of using gadgets tends to increase with the age of children and over time. The dominance of TV viewing in screen time can be explained by the fact that watching cartoons and other video materials is the most popular digital leisure for preschoolers, that is, the most interesting and attractive for them. It is also important to bear in mind that a modern TV is significantly different from what it was several decades ago: now TV sets are able to access the Internet. Today, a concept of “post-TV generation” has emerged in the discourse, which describes children as those who have gone from TV to gadgets. However, preschoolers continue to actively use the TV. We assume that this is due to the fact that the same media content can be accessed via the Internet using both TV and gadgets. In some cases, it is more convenient for parents to turn on the TV than to give a gadget to their child, especially since you can still access Internet content, such as children's YouTube channels, through the TV.

Thus, with age, the time that children spend watching TV or using gadgets increases, which may be associated with both better mastering of DD by a child, and with a decrease in parental control over children's leisure.

Our study shows that children of better-educated mothers and from families with better welfare have less screen time than children of less educated mothers and from less well-to-do families. Parents' educational

level is related to children's screen time for a number of reasons. Firstly, parents with a high level of education, on average, use digital devices less in the child's presence compared to parents with a median or low level of education, thereby demonstrating a behavioral model to their children [22, p. 5]. Also, the TV turned on in the background distracts both parents and children from joint games and full-fledged communication with each other [18, p. 261; 23, p. 33], and the active use of gadgets by parents is associated with fewer verbal and non-verbal interactions between parents and children [24, p. 1]. Therefore, parental screen time affects children's screen time not least because it reduces the possibilities of children to spend their time differently. The study shows that parents with higher education tend to consider emotional closeness between parents and children necessary [21, p. 86]; subsequently, it can be assumed that well-educated parents devote more time to communication with children, which reduces the screen time of children. Secondly, parents with higher education attach greater importance to limiting children's screen time [22, p. 5]. Thirdly, well-educated parents see more value in providing extra activities for their children (various options of preschool education).

Additional activities play a role in terms of reducing screen time, since children are busier with various activities and are less left to themselves. In the child development and leisure centers, there are opportunities for various types of activities, different programs guided by teachers, and there are rules that do not allow children to use digital devices [25, p. 2]. In addition to visiting child centers, patterns of family activities also play a role. For instance, the involvement of parents in physical activity positively correlates with the physical activity of children and thus affects screen time, since children have less free time to use DD [25, p. 1]. At the same time, in many cases, it is the parents who, by their example, introduce preschoolers to video games [20, p. 64]. In general, it is the attitude of parents to DD that forms the home infomedia environment and influences the behavior and preferences of children towards the use of DD [21, p. 80].

Thus, we see that the socio-economic well-being of the family is significant for the preschoolers' screen time. For another thing, parental role models, attitudes and norms related to screen time play an important role in terms of children's screen time.



## CONCLUSIONS

Summarizing the above, it is certain that screen time increases with age. The growing digital socialization of children, as well as the development of distance learning, result in the increase of the time spent with gadgets and watching TV. Digital socialization might become another line of child involvement, along with cognitive and emotional development. That is why it is crucial that parents contribute to the favorable digital development of their children: explain the rules of safe surfing on the Internet, control the screen time duration, help choose content that is appropriate for the age, and discuss digital leisure with their children.

A positive role of parents in regulating screen time was revealed, which manifests itself both in a direct reduction in the time children use gadgets and in organizing joint activities with gadgets or watching TV. For instance, having children occupied with additional activities reduces the time they spend using gadgets or watching TV. Parents' own screen time, their perceptions of DD, as well as their level of education and economic well-being also affect preschoolers' screen time.

In general, the combination of the family environment characteristics can act as factors preventing addiction by not only reducing screen time, but also evolving a child and strengthening intrafamily relations.

\* \* \*

## ВВЕДЕНИЕ

В данной статье будет рассмотрено время использования детьми дошкольного возраста цифровых устройств (далее — ЦУ), под которыми мы понимаем обобщенно компьютер, планшет, смартфон, телевизор. Понятие «гаджет» будет использовано для обозначения планшета и смартфона в тех ситуациях, когда идет противопоставление этих устройств телевизору. Под экранным временем в статье имеется в виду время использования ЦУ (понятие «экранное время» — дословный перевод английского понятия «screen time», которое, на наш взгляд, оптимальное для использования в силу своей емкости).

Рассматривая детство сквозь призму социальной ситуации развития (Л.С. Выготский), вслед за Ю.В. Батеновой [1] мы полагаем, что установление специфики развития современного дошкольника, погруженного в цифровую среду, в частности, изучение различных аспектов использования ЦУ, позволяет расширить психолого-педагогические знания о факторах цифровой социализации в данном возрастном периоде.

Несмотря на широкое распространение гаджетов [2, с. 43], просмотр телевизора по-прежнему является популярным занятием у детей дошкольного возраста. Однако все же в последние несколько лет преобладающим способом просмотра видеоматериалов стали гаджеты с доступом к интернету [2, с. 44; 3, с. 4]. Просмотр видеоматериалов тем или иным способом — это наиболее популярная «цифровая» активность детей дошкольного возраста, а вторым по популярности видом деятельности являются игры при помощи гаджетов [3, с. 13; 4; 5]. Сейчас около половины детей дошкольного возраста имеют собственное ЦУ, и большинство детей имеют доступ к гаджетам своих родителей. Экранное время детей дошкольного возраста составляет около 3 часов в день [3, с. 3; 6, с. 102], а с учетом времени, проведенного в доме при включенном в фоновом режиме телевизоре, — может быть больше 4 часов [7, с. 297]. Однако ЦУ с доступом в интернет пришли в жизнь дошкольников лишь в последние десятилетия, и еще недостаточно изучено то, как экранное время дошкольников связано с социально-демографическими факторами и социально-экономическими характеристиками семьи.

Одно из активно разрабатываемых направлений современных исследований — это анализ различий в экранном времени между мальчиками и девочками. В ряде работ показано, что в среднем мальчики проводят больше времени перед экраном [8, с. 4; 9, с. 5; 10, с. 86], также у них чаще встречается риск развития зависимости от ЦУ [11, с. 1]. По данным американского исследования с репрезентативной национальной выборкой, состоящей из 1440 родителей детей до 8 лет, в среднем экранное время мальчиков на 35 минут в день больше, чем у девочек (2:40 и 2:05, соответственно), в том числе на 17 минут больше смотрят телевизор и видео на гаджетах, и на 17 минут больше играют в видеоигры [3, с. 3, с. 9]. Указывается, что ограничительные и контролирующие родительские стратегии в отношении ЦУ чаще применяются к девочкам, чем к мальчикам [12, с. 81], что является одной из причин половых различий в экранном времени.

В вопросе связи возраста детей и экранного времени получены результаты, говорящие о том, что большинство детей дошкольного воз-

раста с каждым годом жизни начинают пользоваться ЦУ все более активно и все более длительное время [8, с. 4; 9, с. 5]. В среднем экранное время детей 2–4 лет составляет около 2,5 часов, а детей 5–8 лет – более 3 часов [3, с. 3]. Важно отметить, что специалисты рекомендуют ограждать детей младше 2 лет от взаимодействия с ЦУ, так как они могут негативно влиять на эмоционально-личностное и когнитивное развитие, а обучение при помощи ЦУ детям до 2 лет практически недоступно [13, с. 1; 14, с. 2; 15, с. 827]. Несмотря на это в некоторых семьях малыши также пользуются гаджетами и смотрят телевизор – в среднем около 50 минут в день [1, с. 3].

В ряде исследований показано, что дети из семей с низким уровнем дохода проводят в среднем почти на два часа в день больше времени у экранов, чем дети из семей с высоким уровнем дохода [3, с. 5; 8, с. 4]. Аналогичные различия в экранном времени наблюдаются и в зависимости от образования родителей, в частности образования матери [3, с. 5; 8, с. 4; 16, с. 5]. При этом эта разница становится все более выраженной в течение последних 5–10 лет [3, с. 5]. Причиной растущей разницы является увеличение экранного времени в семьях с более низким уровнем дохода и образования у родителей. Одно из объяснений этому кроется в том, что родители с низким уровнем дохода и с низким уровнем образования чаще считают использование ЦУ источником образования и развития для своих детей. При этом, действительно, дети из менее благополучных социальных групп более подвержены влияниям ЦУ – как положительных, так и отрицательных. В частности, образовательный ориентированный на детей контент сильнее способствует детям из «группы риска» по социально-экономическим параметрам в развитии саморегуляции [17, с. 367] и развитию просоциального поведения [13, с. 2]. И наоборот – контент, рассчитанный на взрослых, в частности содержащий сцены насилия – сильнее влияет на развитие проблем с саморегуляцией именно у детей из «группы риска» [17, с. 367; 18, с. 256]. При этом интересно отметить, что в работе иранских исследователей получен противоположный результат: экранное время было выше у детей более образованных матерей [19, с. 1]. Вероятно, отмеченные выше закономерности между уровнем образования родителей и экранным временем актуальны только для экономически развитых стран. Кроме того, можно предположить, что родители с низким уровнем дохода и образования имеют меньше возможностей, чтобы обеспечить своим детям посещение различных образовательных и досуговых активностей, в силу чего дети проводят больше времени у экранов.

Обобщая, можно заключить, что в зависимости от индивидуальных особенностей детей, их пола и возраста, отношения родителей к ЦУ, социально-экономического статуса семьи родителям могут быть присущи разные стратегии медиации в отношении использования ЦУ [12, с. 81]. Социально-демографические и социально-психологические характеристики семей выделяются исследователями как факторы, предсказывающие родительское регулирование использования ЦУ детьми [20, с. 61]. В данной работе в фокусе внимания социально-экономические факторы, факторы пола и возраста, тогда как изучение роли социально-психологических факторов (вовлеченность родителей в ежедневную жизнь своих детей, близость в детско-родительских отношениях, интенсивность и частота внутрисемейных связей, родительские установки в отношении ЦУ, собственный опыт использования ЦУ и т. д.) [20, с. 61] требует самостоятельного исследования.

Таким образом, цель данного исследования — изучить взаимосвязь экранного времени с полом, возрастом и особенностями семейной среды, а также различия в экранном времени в зависимости от дня недели и типа используемого ЦУ — телевизор или гаджеты.

Основным предположением является то, что несмотря на возрастающее с 4,5 к 7,5 годам время, проводимое дошкольниками за использованием ЦУ, факторы семейной среды и организации жизни ребенка могут приводить как к увеличению, так и к уменьшению времени использования гаджетов и просмотра телевизора. На уровне частных гипотез можно ожидать наличие положительной связи между временем использования ЦУ и возрастом, половые различия в экранном времени, а также различия в связи с типом ЦУ и рабочими или выходными днями недели. Кроме того, социально-экономический статус и образование родителей, конфигурация семьи (наличие сиблингов) выступают факторами снижения времени использования ЦУ, равно как и наличие дополнительных занятий у ребенка.

## МЕТОДЫ

### *Выборка*

Выборку исследования составили 1029 матерей дошкольников проживающих в Российской Федерации, 52% из них — матери мальчиков.

62% респондентов в возрасте от 27 до 35 лет, 33% — в возрасте от 36 до 45 лет. 78% респондентов оценивают уровень обеспеченности своей семьи как средний, 74% респондентов имеют высший уровень образования. Возраст детей: от 4 лет до 7,5 лет, средний возраст 5,6 (стандартное отклонение 0,48).

#### *Организация исследования*

Опрос матерей проводился в период с сентября 2019 по июнь 2020 года, в электронной системе опросов через интернет. Респонденты получали электронное письмо от муниципальных образовательных организаций или федеральных просветительских площадок. В письме было приглашение к опросу, посвященному изучению использования детьми цифровых устройств (гаджетов) и просмотру телевизора, а также ссылка на опрос. После перехода по ссылке респонденты заполняли информированное согласие и отвечали на вопросы. Время заполнения опроса составило до 20 минут. Учитывая такую организацию сбора данных, можно ожидать, что выборку составили родители, активно участвующие в опросах и интересующиеся проблемами использования детьми ЦУ.

#### *Методы*

Использовалась анкета, содержащая три блока вопросов: вопросы о демографических характеристиках (возраст респондента, возраст и пол ребенка); вопросы об особенностях использования ЦУ (экранное время в течение разных дней недели); вопросы о социально-экономических характеристиках семьи (социально-экономический статус семьи, наличие дополнительных занятий у ребенка, образование матери, вопрос о наличии сиблингов).

## **РЕЗУЛЬТАТЫ**

#### *Различия в статистике экранного времени в связи с полом и возрастом*

Для установления различий в суммарном показателе Экранного времени между группами мальчиков и девочек был сделан сравнительный

анализ, который показал отсутствие различий по фактору «пол». Далее был сделан корреляционный анализ по Пирсону для установления взаимосвязей между показателем возраста (в годах) и временем, проводимым с гаджетами и просмотром телевизора. Обнаружена положительная значимая корреляция между Возрастом в годах и суммарным показателем Экранного времени ( $r = 0,164$ ;  $p < 0,001$ ). Показатели использования гаджетов в будние и выходные дни, общий показатель времени, проводимого с гаджетами в неделю, положительно связаны с возрастом ( $r = 0,159$ ;  $0,203$ ;  $p < 0,001$ ). Таким образом, предположение о положительной связи возраста и времени использования ЦУ нашло свое подтверждение.

#### *Экранное время в связи с типом ЦУ и днем недели*

Среди показателей времени, проводимого за просмотром телевизора, положительные значимые корреляции обнаружены только для общего времени, проводимого в неделю ( $r = 0,074$ ;  $p < 0,049$ ) и в будние дни ( $r = 0,086$ ;  $p < 0,022$ ). Отметим, что для показателей времени, проводимого за просмотром телевизора, значения коэффициентов корреляции минимальные и ниже уровень значимости.

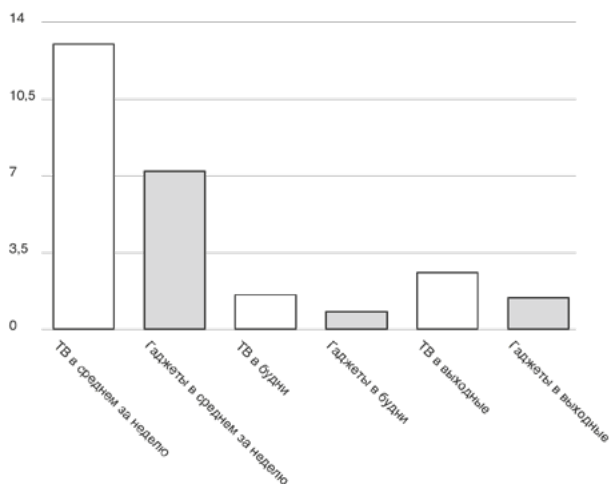


Рис. 1. Количество часов, проводимых детьми за разными цифровыми устройствами (телевизор, гаджеты)

Следующим этапом стал анализ различий во времени использования гаджетов и просмотра телевизора. Для анализа использовался сравнительный t-критерий для зависимых групп. В результате были обнаружены различия во времени, проводимом за гаджетами или за просмотром телевизора как в среднем за неделю ( $t = 24,680$ ;  $p < 0,001$ ;  $d = 0,77$ ), так и в будни ( $t = 21,509$ ;  $p < 0,001$ ;  $d = 0,67$ ), выходные ( $t = 22,994$ ;  $p < 0,001$ ;  $d = 0,72$ ) (см. рис. 1). Предположение о различиях в использовании ЦУ разных типов подтвердилось следующим образом: в целом за просмотром телевизора дети проводят больше времени в неделю (13 часов), чем с гаджетами (7 часов), независимо от дня недели (см. рис. 1).

*Социально-экономические характеристики  
семьи и статистика экранного времени*

Далее была проанализирована взаимосвязь между экранным временем и дополнительными занятиями детей. Так, можно ожидать, что дети, которые заняты различными видами дополнительного образования, посвящают меньше времени использованию гаджетов и просмотру телевизора. Данная гипотеза находит свое подтверждение как для общего экранного времени, так и для отдельных показателей проводимого времени за гаджетами и просмотром телевизора ( $r = -0,125$ ;  $-0,224$ ;  $p < 0,001$ ).

Также можно говорить о влиянии семейной ситуации на экранное время. Обнаружены положительные взаимосвязи экранного времени в целом и по дням недели с наличием и количеством сиблингов ( $r = 0,09$ ;  $0,169$ ;  $p < 0,001$ ;  $N = 990$ ). Дети, растущие в семьях с сиблингами (братьями, сестрами), тратят на гаджеты и просмотр телевизора значительно меньше времени, чем единственные дети.

В данной части будут рассмотрены взаимосвязи экранного времени, проводимого детьми, образования матери и количества дополнительных занятий. Обнаружена отрицательная взаимосвязь между количеством экранного времени и образованием родителей ( $r = -0,230$ ;  $p < 0,001$ ), а также положительная взаимосвязь между социально-экономическим статусом семьи и образованием родителей ( $r = 0,210$ ;  $p < 0,001$ ), а также количеством дополнительных занятий у ребенка ( $r = 0,125$ ;  $p < 0,001$ ). Образование матерей положительно коррелирует с количеством дополнительных занятий ( $r = 0,217$ ;  $p < 0,001$ ). При сравнительном анализе количества экранного времени детей из семей с разным социально-экономическим статусом обнаружено значимое различие

(KW (2 1026) = 27,14;  $p < 0,001$ ) между семьями с низким, средним и высоким статусом. В целом получили поддержку предположения о том, что социально-экономические факторы семьи, образование родителей и наличие дополнительного досуга являются факторами различий во времени, проводимом дошкольниками за экранами ЦУ.

## ОБСУЖДЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

Наше исследование показало, что дети независимо от пола проводят относительно одинаковое время за использованием ЦУ, что не согласуется с данными, полученными в других исследованиях [8, с. 4; 9, с. 5; 10, с. 86]. Можно предположить, что в работах, в которых показаны половые различия в экранном времени, фактор пола сопряжен с другими не рассмотренными факторами. Вероятно, фактор пола не является определяющим для использования ЦУ, а более значимыми факторами будут именно социально-экономические характеристики семьи, как будет показано далее.

Обнаружено, что экранное время увеличивается от 4,5 к 7,5 годам, причем рост связан скорее с увеличением времени, проводимого с гаджетами, чем за просмотром телевизора. Наши результаты согласуются с другими исследованиями, показывающими, что по мере взросления дети получают доступ и начинают больше пользоваться смартфоном, планшетом, как для учебных целей или связи с родителями, так и для социальных сетей, игр, развлечений [8, с. 84], поэтому количество проводимого перед экранами времени увеличивается. Также можно предположить, что с возрастом увеличивается время использования ЦУ в силу того, что родители меньше регулируют досуг детей. Так, как правило, дети 6–7 лет пользуются ЦУ без участия взрослых (88% детей) [10, с. 87] и родители часто не знают, чем именно их дети занимаются при помощи ЦУ [10, с. 90].

В результате проведенного исследования были обнаружены различия во времени, проводимом за гаджетами или за просмотром телевизора: в целом за просмотром телевизора дети проводят больше времени в неделю (13 часов), чем с гаджетами (7 часов), независимо от дня недели. Экранное время в выходные дни выше, чем в будние, и



для просмотра телевизора, и для использования гаджетов. Можно предположить, что большее экранное время в выходные является следствием отсутствия посещения ДООУ. Исходя из результатов можно констатировать, что дети дошкольного возраста проводят больше времени за просмотром телевизора, но при этом время использования гаджетов имеет тенденцию расти с возрастом детей и с ходом времени. Доминирование просмотра телевизора в экранном времени можно объяснить тем, что просмотр мультфильмов и других видеоматериалов — наиболее популярный цифровой досуг у дошкольников, то есть наиболее для них интересный и привлекательный. Кроме того, важно учитывать, что современный телевизор может существенно отличаться от того, каким он было несколько десятилетий назад: сейчас телевизор предоставляет возможность выхода в интернет. На сегодняшний день в дискурсе возникло понятие «посттелевизионное поколение», которое характеризует детей как ушедших от телевизора к гаджетам. Однако дети дошкольного возраста все же продолжают активно пользоваться телевизором. Мы предполагаем, что это связано с тем, что за счет доступа к интернету и при помощи телевизора, и при помощи гаджетов может быть доступен один и тот же медиа контент. В части случаев родителям удобнее включить ребенку телевизор, чем дать гаджет, но при этом при помощи телевизора все равно может осуществляться просмотр контента при помощи интернета, например, детских каналов на Youtube.

Таким образом, с возрастом возрастает экранное время, которое проводят дети за просмотром телевизора или использованием гаджетов, что может быть связано как с возрастающей активностью ребенка в освоении ЦУ, так и с уменьшением родительского контроля за досугом детей.

В нашем исследовании показано, что дети более образованных матерей и дети из экономически более благополучных семей имеют меньшее экранное время, чем дети менее образованных матерей и из менее экономически благополучных семей. Уровень образования родителей связан с экранным временем детей по ряду причин. Во-первых, родители с высоким уровнем образования в среднем меньше используют ЦУ в присутствии детей по сравнению с родителями со средним или низким уровнем образования, тем самым демонстрируя поведенческую модель своим детям [22, с. 5]. Кроме того, фоновое телевидение отвлекает

и родителей, и детей от полноценного общения друг с другом и совместных игр [18, с. 261; 23, с. 33], а активное использование гаджетов родителями связано с меньшим количеством вербальных и невербальных взаимодействий между родителями и детьми [24, с. 1]. Таким образом, экранное время родителей влияет на экранное время детей еще и потому, что уменьшает возможность детей провести время иначе. Показано, что более образованные родители склонны считать, что есть необходимость в эмоциональной близости между родителями и детьми [21, с. 86], исходя из этого можно предположить, что более образованные родители выделяют больше времени на общение с детьми, что уменьшает экранное время детей. Во-вторых, родители с высоким уровнем образования придают большее значение ограничению экранного времени детей [22, с. 5]. В-третьих, родители с более высоким уровнем образования видят большую ценность в обеспечении дополнительных занятий своим детям (различных вариантов дошкольного образования).

Дополнительные занятия играют роль с точки зрения уменьшения экранного времени, так как ребенок оказывается в большей степени занят разными активностями и в меньшей степени предоставлен сам себе. В центрах, занимающихся детским образованием и досугом, представлены возможности для различных активностей, подготовлена программа под руководством педагога и действуют правила, исключающие использование ЦУ детьми [25, с. 2]. Помимо посещения детских центров, играют роль принятые в семье варианты времяпрепровождения. Так, вовлеченность родителей в физические активности положительно коррелирует с физической активностью детей, а тем самым — влияет на экранное время, так как у детей остается меньше свободного времени для использования ЦУ [25, с. 1]. В то время как к видеоиграм детей дошкольного возраста зачастую приобщают своим примером также родители [20, с. 64]. В целом именно отношение родителей к ЦУ формирует домашнюю информационную среду и влияет на поведение и предпочтения детей в отношении использования ЦУ [21, с. 80].

Таким образом, можно заключить, что фактор социально-экономического благополучия семьи оказывается значимым для экранного времени дошкольников. Кроме того, ролевые модели родителей, их отношение и нормы, связанные с экранным временем, играют важную роль с точки зрения экранного времени детей.

## ВЫВОДЫ

Подводя итог проведенному исследованию, можно утверждать, что происходит увеличение экранного времени при взрослении. Растущая цифровая социализация детей, а также развитие дистанционного образования приводят к тому, что время, проводимое с гаджетами и за телевизором, увеличивается. Вероятно, цифровая социализация становится еще одной линией развития ребенка, наряду с когнитивным и эмоциональным развитием. Поэтому важно, чтобы родители способствовали благоприятному цифровому развитию детей: объясняли правила безопасного нахождения в интернете, контролировали длительность экранного времени, помогали выбрать развивающий соответствующий возраст контент, обсуждали со своими детьми их цифровой досуг.

Обнаружена положительная роль родителей в регулировании экранного времени, которая проявляется как в прямом сокращении времени использования гаджетов ребенком, так и организации совместной деятельности с гаджетом или за просмотром телевизора. Так, организация дополнительного образования для ребенка снижает время, которое он проводит за гаджетами или за просмотром телевизора. Кроме того, собственное экранное время родителей, их представления о ЦУ, как и уровень их образования и экономического благополучия, также влияют на экранное время детей.

В целом совокупность характеристик семейной среды может выступать в качестве комплекса профилактических факторов зависимости, снижающих не только экранное время, но и развивающих самого ребенка и внутрисемейные отношения.

## REFERENCES

1. Batenova Yu.V. K voprosu ob aktual'nosti problemy formirovaniya informatsionnoy gramotnosti doshkol'nika [On the relevance of the topic of forming preschooler's information literacy]. *Sbornik statey Mezhdunarod-noy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Informatsionnaya kul'tura sovremennogo detstva"* [Proceedings of the International Scientific-Practical Conference "Information Culture of Modern Childhood"]. 2019, pp. 212–216.
2. Smirnova E.O., Matushkina N.Yu., & Smirnova S.Yu. Virtual'naya real'nost' v rannem i doshkol'nom detstve [Virtual reality in early and preschool childhood]. *Psikhologicheskaya Nauka i Obrazovanie—Psychological Science and Education*. 2018. 23 (3). <https://doi.org/10.17759/pse.2018230304>
3. Rideout V., & Robb M. B. *The common sense census: Media use by kids age zero to eight*. 2020. San Francisco, CA: Common Sense Media.
4. Isikoglu Erdogan N., Johnson J.E., Dong P.I., & Qiu Z. Do parents prefer digital play: Examination of parental preferences and beliefs in four nations. *Early Childhood Education Journal*. 2019. 47, pp. 131–142. <https://doi.org/10.1007/s10643-018-0901-2>
5. Huber B., Yeates M., Meyer D., Fleckhammer L., & Kaufman J. The effects of screen media content on young children's executive functioning. *Journal of Experimental Child Psychology*. 2018b. 170, pp. 72–85. <https://doi.org/10.1016/j.jecp.2018.01.006>
6. Soldatova G.U., & Vishneva A.E. Osobennosti razvitiya kognitivnoy sfery u detey s raznoy onlayn-aktivnost'yu: Est' li zolotaya seredina? [Features of the development of the cognitive sphere in children with different online activities: Is there a golden mean?]. *Konsultativnaya Psikhologiya i Psikhoterapiya—Counseling Psychology and Psychotherapy*. 2019. 27 (3), pp. 97–118. <https://doi.org/10.17759/cpp.2019270307>
7. Tandon P.S., Zhou C., Lozano P., & Christakis D.A. Preschoolers' total daily screen time at home and by type of child care. *The Journal of Pediatrics*. 2011. 158 (2), pp. 297–300. <https://doi.org/10.1016/j.jpeds.2010.08.005>
8. Przybylski A.K., & Weinstein N. Digital screen time limits and young children's psychological well-being: evidence from a population-based study. *Child Development*. 2017. 90 (1), pp. 56–65. <https://doi.org/10.1111/cdev.13007>
9. Huber B., Highfield K., & Kaufman J. Detailing the digital experience: Parent reports of children's media use in the home learning environment. *British Journal of Educational Technology*. 2018. 49 (5), pp. 821–833. <https://doi.org/10.1111/bjet.12667>
10. Veraksa A.N., Bukhalenkova D.A., Chichina E.A., & Almazo-va O.V. Osobennosti ispol'zovaniya tsifrovyykh ustroystv sovremennymi doshkol'nikami [Patterns of the use of digital devices by modern preschoolers]. *Sotsiologicheskie Issledovaniya*. 2020. (6), pp. 82–92. <https://doi.org/10.31857/S013216250009455-3>

11. Hawi N.S., Samaha M., & Griffiths M.D. The Digital addiction scale for children: Development and validation. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 2019. 22(12), pp. 771–778. <https://doi.org/10.1089/cyber.2019.0132>
12. Smirnova E.O., Smirnova S.Yu., & Sheina E.G. Roditel'skie strategii v ispol'zovanii det'mi tsifrovyykh tekhnologiy [Parents' attitude to use of digital technology by young children]. *Journal of Modern Foreign Psychology*. 2019. 8 (4), pp. 79–87. <https://doi.org/10.17759/jmfp.2019080408>
13. American Academy of Pediatrics, Council on Communications and Media. Media and young minds. *Pediatrics*. 2016. 138(5), p. e20162591. <https://doi.org/10.1542/peds.2016-2591>
14. Bozzola E., Spina G., Ruggiero M., Memo L., Agostiniani R., Bozzola M., ... & Villani A. Media devices in pre-school children: the recommendations of the Italian pediatric society. *Italian Journal of Pediatrics*. 2018. 44 (1). <https://doi.org/10.1186/s13052-018-0508-7>
15. Radesky J.S., & Christakis D.A. Increased screen time: Implications for early childhood development and behavior. *Pediatric Clinics of North America*. 2016. 63 (5), pp. 827–839. <https://doi.org/10.1016/j.pcl.2016.06.006>
16. Pons M., Bennasar-Veny M., & Yañez A.M. Maternal education level and excessive recreational screen time in children: A mediation analysis. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2020. 17 (23), p. 8930. <https://doi.org/10.3390/ijerph17238930>
17. Linebarger D.L., Barr R., Lapierre M.A., & Piotrowski J.T. Associations between parenting, media use, cumulative risk, and children's executive functioning. *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics*. 2014. 35 (6), pp. 367–377. <https://doi.org/10.1097/dbp.0000000000000069>
18. Conners-Burrow Edge N., McKelvey L., & Fussell J. Social outcomes associated with media viewing habits of low-income preschool children. *Early Education and Development*. 2011. 22 (2), pp. 256–273. <https://doi.org/10.1080/10409289.2011.550844>
19. Moradi G., Piroozi B., Ghaderi E., Mostafavi F., Zakaryaei F., Mehrad J., & Alavi Z. Prevalence and socioeconomic inequality in screen time, phone, and tablet use in children in Iran. 2020. <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-88015/v1>
20. Orekh E.A., & Bogomyagkova E.S. "Brat' ot zhizni vse...": Diskurs rossiyskikh roditeley o detskikh videoigrakh ["Take everything from life...": The discourse of Russian parents about children's video games]. *Logos et Praxis*. 2018. 17 (3), pp. 59–69. <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2018.3.7>
21. Bukhalenkova D.A., Veraksa A.N., Gavrilova M.N., & Kartushina N.A. Rol' urovnya obrazovaniya rossiyskikh roditeley v formirovaniy intuitivnykh teoriy vospitaniya detey [The role of Russian parents' education in developing intuitive theories of parenting]. *Education and Self Development*. 2021. 16 (1), pp. 82–92. URL: <https://eandsjournal.org/wp-stuff/uploads/sites/3/2021/04/ESD66-07.pdf> (accessed 15.08.2021)

22. Määttä S., Kaukonen R., Vepsäläinen H., Lehto E., Ylönen A., Ray C., ... & Roos E. The mediating role of the home environment in relation to parental educational level and preschool children's screen time: a cross-sectional study. *BMC Public Health*. 2017. 17 (1). <https://doi.org/10.1186/s12889-017-4694-9>
23. Kostyrka-Allchorne K., Cooper N.R., & Simpson A. The relationship between television exposure and children's cognition and behaviour: A systematic review. *Developmental Review*. 2017. 44, pp. 19–58. <https://doi.org/10.1016/j.dr.2016.12.002>
24. Radesky J., Miller A.L., Rosenblum K.L., Appugliese D., Kaciroti N., & Lumeng J.C. Maternal mobile device use during a structured parent-child interaction task. *Acad Pediatr*. 2015. 15 (2), pp. 238–244. <https://doi.org/10.1016/j.acap.2014.10.001>
25. Joseph E.D., Kracht C.L., St. Romain J., Allen A.T., Barbaree C., Martin C.K., & Staiano A.E. Young children's screen time and physical activity: Perspectives of parents and early care and education center providers. *Global Pediatric Health*. 2019. 6. <https://doi.org/10.1177/2333794x19865856>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Батенова Ю.В. К вопросу об актуальности проблемы формирования информационной грамотности дошкольника // Информационная культура современного детства: сборник статей Международной научно-практической конференции (Челябинск, 31 октября – 1 ноября 2019 г.). Челябинск: Титул, 2019. С. 212–216.
2. Смирнова Е.О., Матушкина Н.Ю., Смирнова С.Ю. Виртуальная реальность в раннем и дошкольном детстве // Психологическая наука и образование. 2018. Т. 23. No 3. С. 42–53. DOI: <https://doi.org/10.17759/pse.2018230304>
3. Rideout V., Robb M.B. The Common Sense census: Media use by kids age zero to eight. San Francisco, CA: Common Sense Media, 2020. 59 p. URL: [https://www.commonsensemedia.org/sites/default/files/uploads/research/2020\\_zero\\_to\\_eight\\_census\\_final\\_web.pdf](https://www.commonsensemedia.org/sites/default/files/uploads/research/2020_zero_to_eight_census_final_web.pdf) (дата обращения: 15.08.2021).
4. Isikoglu Erdogan N.I., Johnson J.E., Dong P.I., Qiu Z. Do Parents Prefer Digital Play? Examination of Parental Preferences and Beliefs in Four Nations // Early Childhood Education Journal. 2019. Vol. 47. No. 2. P. 131–142. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10643-018-0901-2>.
5. Huber B., Yeates M., Meyer D., Fleckhammer L., Kaufman J. The Effects of Screen Media Content on Young Children's Executive Functioning // Journal of Experimental Child Psychology. 2018. Vol. 170. P. 72–85. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jecp.2018.01.006>.

6. Солдатов Г.У., Вишнева А.Е. Особенности развития когнитивной сферы у детей с разной онлайн-активностью: есть ли золотая середина? // Кон-сультативная психология и психотерапия. 2019. Т. 27. № 3. С. 97–118. DOI: <https://doi.org/10.17759/cpp.2019270307>.
7. Tandon P.S., Zhou C., Lozano P., Christakis D.A. Preschoolers' Total Daily Screen Time at Home and by Type of Child Care // The Journal of Pediatrics. 2011. Vol. 158. No. 2. P. 297–300. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jpeds.2010.08.005>.
8. Przybylski A.K., Weinstein N. Digital Screen Time Limits and Young Children's Psychological Well-Being: Evidence from a Population-Based Study // Child Development. 2017. Vol. 90, No. 1. P. 56–65. DOI: <https://doi.org/10.1111/cdev.13007>.
9. Huber B., Highfield K., Kaufman J. Detailing the Digital Experience: Parent Reports of Children's Media Use in the Home Learning Environment // British Journal of Educational Technology. 2018. Vol. 49. No. 5. P. 821–833. DOI: <https://doi.org/10.1111/bjet.12667>.
10. Веракса А.Н., Бухаленкова Д.А., Чичина Е.А., Алмазова О.В. Особенности использования цифровых устройств современными дошкольниками // Социологические исследования. 2020. № 6. С. 82–92. DOI: <https://doi.org/10.31857/S013216250009455-3>.
11. Hawi N.S., Samaha M., Griffiths M.D. The Digital Addiction Scale for Children: Development and Validation // Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking. 2019. Vol. 22. No. 12. P. 771–778. DOI: <https://doi.org/10.1089/cyber.2019.0132>.
12. Смирнова Е.О., Смирнова С.Ю., Шеина Е.Г. Родительские стратегии в использовании детьми цифровых технологий // Современная зарубежная психология. 2019. Т. 8. No 4. С. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.17759/jmfp.2019080408>.
13. American Academy of Pediatrics, Council on Communications and Media. Media and young minds // Pediatrics. 2016. Vol. 138 (5). P. 25–91. DOI: <https://doi.org/10.1542/peds.2016-2591>.
14. Bozzola E., Spina G., Ruggiero M., Memo L., Agostiniani R., Bozzola M., Villani A. Media devices in pre-school children: the recommendations of the Italian pediatric society // Italian Journal of Pediatrics. 2018. Vol. 44 (1). DOI: <https://doi.org/10.1186/s13052-018-0508-7>.
15. Radesky J.S., Christakis D.A. Increased Screen Time: Implications for Early Childhood Development and Behavior // Pediatric Clinics of North America. 2016. Vol. 63 (5). P. 827–839. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pcl.2016.06.006>.
16. Pons M., Bennasar-Veny M., Yañez A.M. Maternal Education Level and Excessive Recreational Screen Time in Children: A Mediation Analysis // International Journal of Environmental Research and Public Health. 2020. Vol. 17 (23). P. 8930. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph17238930>.
17. Linebarger D.L., Barr R., Lapierre M.A., Piotrowski J.T. Associations Between Parenting, Media Use, Cumulative Risk, and Children's Executive Functioning // Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics. 2014. Vol. 35. No. 6. P. 367–377. DOI: <https://doi.org/10.1097/dbp.0000000000000069>.

18. Conners-Burrow Edge N., McKelvey L., Fussell J. Social Outcomes Associated with Media Viewing Habits of Low-Income Preschool Children // *Early Education and Development*. 2011. Vol. 22. No. 2. P. 256–273. DOI: <https://doi.org/10.1080/10409289.2011.550844>.
19. Moradi G., Piroozi B., Ghaderi E., Mostafavi F., Zakaryaei F., Mehrad J., Alavi Z. Prevalence and socioeconomic inequality in screen time, phone, and tablet use in children in Iran // *Research Square*. 2020. DOI: <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-88015/v1>.
20. Орех Е.А., Богомякова Е.С. «Брать от жизни все...» : дискурс российских родителей о детских видеоиграх // *Logos et Praxis*. 2018. Vol. 17. No 3. С. 59–69. DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2018.3.7>.
21. Бухаленкова Д.А., Веракса А.Н., Гаврилова М.Н., Картушина Н.А. Роль уровня образования российских родителей в формировании интуитивных теорий воспитания детей // *Образование и саморазвитие*. 2021. Т. 16. № 1. С. 82–92. URL: <https://eandsjournal.org/wp-stuff/uploads/sites/3/2021/04/ESD66-07.pdf> (дата обращения: 15.08.2021).
22. Määttä S., Kaukonen R., Vepsäläinen H., Lehto E., Ylönen A., Ray C., Roos E. The mediating role of the home environment in relation to parental educational level and preschool children's screen time: a cross-sectional study // *BMC Public Health*. 2017. Vol. 17. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12889-017-4694-9>.
23. Kostyrka-Allchorne K., Cooper N.R., Simpson A. The relationship between television exposure and children's cognition and behaviour: A systematic review // *Developmental Review*. 2017. Vol. 44. P. 19–58. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.dr.2016.12.002>.
24. Radesky J., Miller A.L., Rosenblum K.L., Appugliese D., Kaciroti N., Lumeng J.C. Maternal mobile device use during a structured parent-child interaction task // *Academic Pediatrics*. 2015. Vol. 15. No. 2. P. 238–244. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.acap.2014.10.001>.
25. Joseph E.D., Kracht C.L., St. Romain J., Allen A.T., Barbaree C., Martin C.K., Staiano A.E. Young Children's Screen Time and Physical Activity: Perspectives of Parents and Early Care and Education Center Providers // *Global Pediatric Health*. 2019. Vol. 6. DOI: <https://doi.org/10.1177/2333794X19865856>.



### **Authors' contributions**

Aleksandr N. Veraksa & Dmitriy S. Kornienko designed the theoretical framework and directed the project, Aleksandr N. Veraksa & Elena A. Chichinina wrote the overview, Daria A. Bukhalenkova & Apollinaria V. Chursina performed the research and collected the data, Dmitriy S. Kornienko & Elena A. Chichinina analyzed the data and drafted the manuscript.

All authors discussed the results and contributed to the final version of the manuscript.

### **Авторский вклад**

А.Н. Веракса, Д.С. Корниенко — разработка проблемы исследования и общее руководство, А.Н. Веракса, Е.А. Чичина — написание обзора, Д.А. Бухаленкова, А.В. Чурсина — проведение исследования и сбор данных, Е.А. Чичина, Д.С. Корниенко — анализ данных и написание первого варианта статьи.

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследовательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

**ОБЗОРЫ  
КОНФЕРЕНЦИЙ**

**CONFERENCE  
REVIEWS**

## **Ольга Александровна Лавренова**

доктор философских наук, кандидат географических наук,  
почетный член Российской академии художеств,  
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,  
Институт кино и телевидения (ГИТР).  
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 32а;  
ResearcherID: AAK-6407-2020  
ORCID: 0000-0003-4916-0622  
e-mail: olgalavr@mail.ru

### *Для цитирования*

Лавренова О.А. Визуальные образы пространства. Обзор VII международной конференции «География искусства» // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 211–229. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-211-229>.

## **Визуальные образы пространства. Обзор VII международной конференции «География искусства»**

**Аннотация.** Международная научная конференция «География искусства» имеет долгую историю. Проект «География искусства» начался в 1994 году и сначала был исключительно издательским. В 2009 году была проведена первая конференция под эгидой Института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева и его директора Ю.А. Веденина. Проблематика конференции традиционно очень разнообразная, но «главный герой» обсуждений, дискуссий и последующих сборников — неизменно пространство, во всех его ипостасях, и его взаимодействие с культурой.

Первоначальные темы географии художественных школ и традиций и размещение артефактов на земной поверхности со временем дополнялись концептуальными вопросами конструирования пространственных образов в живописи, литературе, кино. Организаторами конференции в последние несколько лет являются Институт научной информации по общественным наукам РАН, Российская академия художеств, Институт кино и телевидения (ГИТР), Российский государственный гуманитарный университет. В 2021 году конференция впервые прошла в гибридном формате — часть заседаний состоялись очно в РАХ и ГИТРе, часть обсуждений была проведена онлайн. Это дало возможность существенно расширить географию участников. Важная тема — возможности сотворения образов пространства и преобразования пространственной картины мира разными видами искусства, в том числе и экранными, создание новых смыслов мест и регионов. Отдельная секция была посвящена обсуждению концептов пространства и соответствующих образов в цифровых медиа, кино- и фотоискусстве. На секции обсуждались особенности национального кинематографа с точки зрения формирования имиджа страны, способного сыграть значительную роль в межкультурной коммуникации, региональные образы, созданные с помощью фотографии и IT-технологий, как аттрактор в формировании рекреационных потоков. Рассматривались особенности восприятия пространства в эпоху цифровизации, создание репрезентаций, проблема зрелищности. Отдельной темой была проблема конструирования топосов повествования в рамках разных вариантов экранизации одного и того же произведения. Все обсуждения дополняли друг друга в создании объемной картины пространственных образов силами цифровых и экранных искусств, в создании видоизмененной реальности, дополненной фото- и киновизуализациями.

**Ключевые слова:** конференция «География искусства», киноискусство, фотоискусство, медиа, пространство

**Olga A. Lavrenova**

D.Sc. (Philosophy), Cand.Sci. (Geography),  
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,  
Leading Researcher at the Department of Cultural Studies,  
the Institute of Scientific Information for Social Sciences of  
the Russian Academy of Sciences,  
Nakhimovsky prospekt, 51/21, 117997, Moscow;  
Professor at the Department of Foreign Languages and Communica-  
tion Technologies,  
the National University of Science and Technology MISIS,  
Leninsky prospekt, 4, 119049, Moscow;  
Professor at the Department of Theory and History of Culture,  
GITR Film and Television School,  
Khoroshevskoe sh. 32, 123007, Moscow;  
ResearcherID: AAK-6407-2020  
ORCID: 0000-0003-4916-0622  
e-mail: olgalavr@mail.ru

*For citation*

Lavrenova O.A. Visual Images of Space. Review of the *Geography of Art* VII International Conference. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 211–229. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-211-229>

## Visual Images of Space. Review of the *Geography of Art* VII International Conference

**Abstract.** The *Geography of Art* International Scientific Conference has a long history. *Geography of Art* began in 1994 and was originally conceived as a purely publishing project. In 2009, the first conference was held under the auspices of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage and its director Yuri A. Vedenin. The topics at the conferences are traditionally very diverse, but the “protagonist” of all discussions, debates, and subsequent collections is invariably space, in all its guises, and its interaction with

culture. The original subjects such as the geography of art schools and traditions and the placement of artifacts on the earth's surface have over time been supplemented by conceptual questions of the construction of spatial images in painting, literature, and cinema. Over the past few years, the conference has been organized by the Institute of Scientific Information on Social Sciences of RAS, the Russian Academy of Arts, GITR Film and Television School, and the Russian State University for the Humanities. In 2021, for the first time, the conference was arranged in a hybrid format: some sessions were held in person at the Russian Academy of Arts and GITR, while some discussions were convened online. This made it possible to significantly expand the geography of our participants. An important topic was brought up—the possibility of generating images of space and transforming the spatial picture of the world by different types of art, including screen art, creating new meanings of places and regions. A separate section was devoted to the concepts of space and the corresponding images in digital media, cinematography and photography. The section discussed the peculiarities of national cinematography from the point of view of forming the country's image, which can play a significant role in intercultural communication, and regional images created with the help of photography and IT-technology as an attractor in the formation of recreational flows. Among other things, the conference covered the specifics of space perception in the era of digitalization, the creation of representations, and spectacularity. A separate topic was the construction of narrative topoi within the framework of different versions of screen adaptations of the same work. All discussions complemented each other in creating a three-dimensional picture of spatial images by means of digital and screen arts, generating a modified reality supplemented by photo and film visualizations.

**Keywords:** *Geography of Art* Conference, film art, photo art, media, space

## ВВЕДЕНИЕ

Проект «География искусства» начался в 1994 году как издательский, изначально у его истоков стояли известный географ Ю.А. Веденин, директор РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, и О.А. Лавренова, географ, философ, культуролог. Первая конференция состоялась в 2009 году в Институте Наследия, после смены руководства института проект ушел в свободное плавание, постепенно набирая

авторитет в научном сообществе [см. 1]. Следующие сборники издавались уже по материалам конференций, всего вышло одиннадцать сборников, их издателем с 2018 года стал Институт кино и телевидения (ГИТР) [2, 3, 4, 5]. Организаторами этого представительного форума в последние годы являются ГИТР, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Российская академия художеств, Российский государственный гуманитарный университет. С 2017 года, когда в число организаторов конференции вошел ГИТР, проблематика обсуждаемых вопросов существенно расширилась и появилась отдельная секция, посвященная пространственности кино- и фотоискусства, новых цифровых медиа.

Конференция традиционно проходит на русском языке, но география участников достаточно широкая — Украина, Болгария, Великобритания, Шри-Ланка, Казахстан, Китай, Монголия, Гана и др. Интерес к проблематике взаимодействия пространства и искусства последние четверть века достаточно большой, поэтому в мировом и отечественном научном сообществе в разные годы организовывались научные мероприятия, так или иначе затрагивающие сходный круг вопросов. В российском пространстве достаточно значимым событием была конференция «Россия: воображение пространства / пространство воображения», организованная географом и культурологом Д.Н. Замятиным в 2008 году (сборник вышел в 2009 году). Продолжая тематику восприятия пространства и построения географических образов, в 2020 году в виртуальном пространстве состоялся форум «Культурный ландшафт: эволюции и революции воображения» [6]. Сходные вопросы поднимались и на трех Международных конференциях по геоэстетике, последняя из которых состоялась в 2018 году [7]. «География искусства» в отличие от этих конференций делает акцент на искусстве, обращает основное внимание именно на художественные образы пространства, концепты пространства в искусстве и т.п. За рубежом подобные темы обсуждаются как часть проблемного поля географических, искусствоведческих или семиотических конференций, например, Международная ассоциация семиотики пространства и времени (IASSp+T, Швейцария) организовала секцию на XIV Всемирном семиотическом конгрессе в 2019 году в Буэнос-Айресе, где в числе пространственно-семиотических систем обсуждались системы, созданные искусством, литературой и масс-медиа [8]. Этим же проблемам уделяется внимание на ежегодных встречах IASSp+T, последняя состоялась онлайн в июне 2021 года при технической поддержке ГИТР [9]. В принципе, все

взаимодействия искусства и пространства — это непрекращающийся процесс семиозиса, и этот методологический аспект также обсуждается на конференциях «География искусства». Из последних конференций надо еще отметить Международную научную конференцию Российского общества цвета RUcolor2020, которая состоялась онлайн в Смоленске в 2020 году при поддержке Фонда президентских грантов и собрала участников со всего мира [10; 11]. Там также обсуждались преобразования пространства художниками и архитекторами с помощью цветовых решений, колористическая семантика культурного ландшафта и др.

В 2021 году с 20 по 22 мая состоялась седьмая по счету конференция «География искусства». Как дань времени — пандемии COVID-19, — она прошла в гибридном формате, частично онлайн, так как далеко не все участники смогли приехать в Москву. **Цель конференции** — осмыслить мировоззренческие и философские дискурсы искусства в контексте геокультурного пространства, и наоборот, художественные практики, преобразующие земную поверхность, наполняющие культурный ландшафт новыми смыслами. Рассматривались геопоэтика, травелоги как нарративы, создаваемая художниками и литераторами семиотика пространства и другие темы.

Как и в прошлые годы, отдельная секция была посвящена концептам пространства и его образам в цифровых медиа, кино- и фотоискусстве. На секции обсуждалось создание образа страны с помощью национального кинематографа, региональные образы, созданные с помощью фотографии и IT-технологий, их влияние на формировании рекреационных потоков.

## КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ЦИФРОВЫЕ МЕДИА В ПРОСТРАНСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ

Секция «Кино, телевидение и цифровые медиа в пространственном контексте» традиционно прошла в ГИТР, остальные секции в РАХ, их обзор опубликован в «Вестнике культурологии» [12]. Здесь же будет представлен обзор исключительно «киноведческой» секции.

Ее открыла **Е.А. Богатырева**, доктор философских наук профессор, проректор по научной работе АНО ВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)», поприветствовав всех собравшихся в стенах института впервые



за долгое время после длительного локдауна в связи с пандемией COVID-19.

В докладе **Е.А. Богатыревой** «Почему восприятие искусства в XX в. становится пространственным?» шла речь о влиянии новой художественной практики XX столетия на эстетическую коммуникацию. Был рассмотрен характер этого влияния на примере изобразительного искусства и технических искусств.

**О.И. Томсон**, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, доцент кафедры русского искусства ФТИИ Санкт-Петербургской академии имени Ильи Репина, сделала доклад «Топология памяти и современные масс медиа». По ее мнению, зрение непосредственно связано с топологией памяти, поскольку зрительные образы, запечатленные в том числе в воспоминаниях, оказывают существенное влияние на последующее восприятие реальности. Современный мир, видоизмененный техническими средствами, существенно изменил и способы получения знаний об образах наблюдаемой реальности, сделав ненужной способность к воображению. Это привело к тому, что разнообразие индивидуальных образов восприятия действительности заместили конкретные формы ее визуальной цифровой репрезентации, очертив контуры виртуализации мира (Рис. 1). Историческая подлинность бытия сменилась «зрелищностью» и «поразительностью», подобные изменения мира нашли свое отражение и новое осмысление в современном искусстве.

Осмысление искусством виртуализации современной реальности становится ее новой производной, углубляя процесс.

Визуальные образы кинематографа на протяжении уже столетия создают свою вселенную, частично укорененную в реальном географическом пространстве, натурные съемки которого используются как декорации, сцена действия, символ, камертон и т.п. Концептуализация пространства средствами кинематографа может являться важной частью сюжетной линии и создания настроения. Пространство репрезентируется фрагментарно, и собирать его воедино должен зритель.



Рис. 1. Леонид Тишков (при участии Бориса Бендикова).  
Из фотопроекта «Частная луна». 2003–2005

*Fig. 1. Leonid Tishkov (with Boris Bendikov). Photo project **Private Moon**. 2003–2005*

В сообщении доктора филологических наук, заведующего кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова **О.С. Крюковой** и кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ИНИОН РАН **М.Б. Раренко**, были проанализированы три киноверсии мистической повести американского писателя Генри Джеймса «Поворот винта»: 1959 г. (США), 1992 г. (Великобритания, США, рис. 2) и 2020 г. (Канада). Согласно книге, действие происходит в старинном поместье в Эссексе, Великобритания. «Пространств» в повести можно выделить три: 1) старый дом накануне Рождества, в котором собралась компания, среди которых повествователь «я» и некий мистер Дуглас; 2) дом опекуна и дяди детей в Лондоне, куда приходит наниматься гувернанткой молодая особа, не названная по имени ни разу; 3) усадьба Блай, в которой и происходят описанные в повести события. Тем более интересным представляются различия киноязыка при визуализации пространства в указанных киноверсиях. Докладчики отметили, что на визуализацию пространства в различные годы экранизации

<sup>1</sup> Источник изображения см.: / See the image source: URL: [http://leonidtishkov.blogspot.com/2009/01/blog-post\\_16.html](http://leonidtishkov.blogspot.com/2009/01/blog-post_16.html) (04.09.2021).

оказывает существенное влияние литературный прием «точки зрения», который часто используется Г. Джеймсом и заключается в том, что описываемая ситуация представляется несколькими участниками или же свидетелями события. Они, в силу различных причин, могут воспринять лишь фрагмент действительности и соответственно его интерпретировать, в то время как воссоздание полной картины событий возлагается на читателя.



Рис. 2. Постер фильма «Поворот винта», реж. Расти Леморанде, 1992

Fig. 2. Poster of *The Turn of the Screw* (1992) directed by Rusty Lemorande<sup>2</sup>

Кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры ФК РГГУ **Б.В. Рейфман** в сообщении «“Визуальная сложность” в японском и европейском кино 1950-х–1960-х годов: стилистические и смысловые сходства и различия», рассмотрел проблему сходства, различия и взаимовлияния кинематографических стилей. В фокусе вы-

<sup>2</sup> Источник изображения см.: / See the image source: URL: <https://vhscollector.com/movie/turn-screw-1> (04.09.2021).

ступления оказались применявшиеся японскими и европейскими режиссерами приемы создания, с одной стороны, иллюзии, максимально освобожденной от влияния субъекта «объективной реальности», с другой — «визуальной сложности» (по определению М. Ле Фаню). Последняя сообщает экранному изображению свойство «неопознаваемой реальности», вынуждая зрителя в его воображении достраивать ее до идентифицируемых образов. Такое сочетание стилистических приемов предполагает, как в случае японского, так и в случае европейского кино, определенную семантику, современную эпохе создания фильмов. Однако, рассматривая это сочетание с дистанции прошедших десятилетий, можно предположить, что в нем осуществлялся синтез осознаваемого авторами модернистского стремления к онтологическому кино и пост- (или, скорее, пост-пост)-модернистского, имплицитного для авторов, стремления к тому, что сегодня часто называют «пост-кинематографом».

Если перейти от теории к практике, то существует целый спектр прикладных эффектов и исследований, связанных с пространством и кино-, фото-, медиа-искусством. В частности, национальная киноиндустрия способна создавать образ страны или региона, востребованный как внутри, так и за рубежом.

В совместном докладе магистранта кафедры иностранных языков и коммуникационных технологий МИСИС **Ибрагима Юсифа** (Гана) и доцента этой же кафедры **Н.В. Суховой** «Роль киноиндустрии Нолливуда в формировании имиджа Нигерии», был представлен анализ малоизвестного российскому зрителю национального кинематографа. Материалом исследования послужили пять нолливудских фильмов разного жанра и тематики (Рис. 3). Участниками исследования стали люди разного происхождения, пола, образования, национальности и т.д., которые смотрели фильмы и отвечали на анкеты до и после просмотра материалов. Кроме того, были проведены структурированные интервью с экспертами киноиндустрии о том, насколько эффективным может быть кино в формировании имиджа страны. Полученные результаты показывают, что содержательная структура имиджа страны транслируется через отечественные фильмы. В фильмах репрезентируется политическая, демографическая, религиозная, культурная жизнь Нигерии. Исследование показало, что Нолливуд имеет огромный потенциал в брендинге имиджа Нигерии.

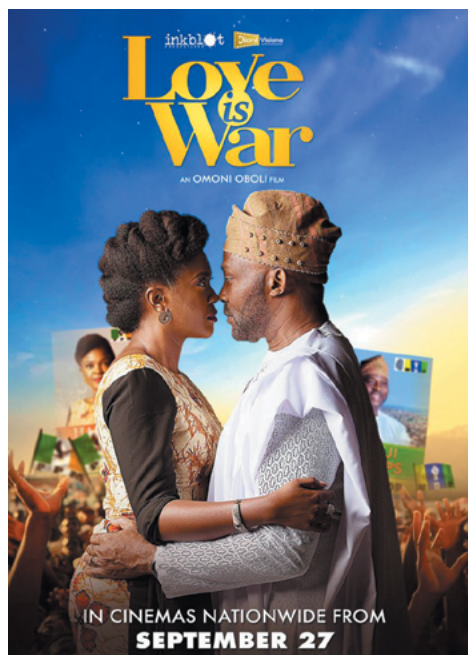


Рис. 3. Постер фильма «Любовь это война», реж. Омони Оболи, 2019

*Fig. 3. Poster of movie **Love is War**, Director Omoni Oboli, 2019<sup>3</sup>*

**Ю.М. Белозерова**, кандидат экономических наук, доцент, заведующий кафедрой продюсерского мастерства Института кино и телевидения (ГИТР), сделала сообщение «Продвижение территорий и открытых культурных пространств при помощи технологий виртуальной и дополненной реальности». Для самостоятельных путешествий актуально создание мобильных приложений с применением технологии виртуальной и дополненной реальности, содержащих квесты, экскурсии по геометкам, дополнительную информацию об исторических местах или памятниках природы. Решение такой задачи позволяет выявить некоторые организационно-экономические барьеры, лежащие в области компетенций персонала, привлечения инвестиций и взаимодействия с органами исполнительной власти и администрацией туристских мест. Подобные проекты являются чрезвычайно перспективным направле-

<sup>3</sup> Источник изображения см.: / See the image source: URL: <https://www.nollywoodreinvented.com/2020/04/love-is-war.html> (02.09.2021).

нием работы с молодежью в сфере формирования знаний о регионах и формирования туристических потоков.

В мире кино и телевидения происходят свои взаимодействия центра и регионов, формируя структуру спроса.

**И.С. Глебова**, кандидат политических наук, доцент кафедры продюсерского мастерства, декан продюсерского факультета Института кино и телевидения (ГИТР), раскрыла тему «Роль и влияние западных форматов на современное российское телевидение: федеральные, региональные и республиканские телекомпании (на примере дагестанского телеканала “ННТ”)». Она проанализировала роль современного российского телевидения в общей структуре экранных искусств, его характеристики, жанры и форматы, пользующиеся популярностью. После перестройки произошли революционные повороты развития телевизионной системы в России, в результате которых возникло коммерческое телевидение, а также тенденция «заимствования» и адаптации западных форматов. Среди процессов приспособления популярных медиапродуктов к различным внешним и внутренним факторам выделяются два принципиально различных типа переработки телеформатов: «открытая» и «закрытая» адаптация. Докладчик проанализировал причины повышенного спроса на адаптации зарубежных форматов в России на примере федеральных, региональных и республиканских каналов. В качестве примера были взяты телевизионные продукты дагестанского телеканала «Наше национальное телевидение» (ННТ), сделанные по примеру западных форматов. Основной особенностью является адаптация под национальную самобытность региона, передача культурных традиций, апелляция к чувству местного патриотизма. Современная «экранная культура» имеет интернациональный характер и с легкостью переходит границы государств, но при этом в России все заимствованные форматы адаптируются под национальную ментальность и становятся «своими», — резюмировала докладчик.

Городские и региональные образы, создаваемые масс-медиа, кино- и фотоискусством, играют свою роль в социокультурном пространстве, фиксируя образы ушедших времен, генерируя и провоцируя новые смыслы.

«Соцреализм как урбанизм и глянец: дискурс о соцреализме в цифровом лайфстайл-издании “Afisha.Daily”» — так озаглавила свое сообщение **К.К. Ельцова**, кандидат культурологии, доцент Высшей шко-

лы европейских культур ФК РГГУ. Речь шла о том, как архитектурные решения эпохи соцреализма вписываются в урбанистическую повестку и репрезентации пространства в издании «Afisha.Daily» в первой половине 2010-х гг. После 2012 г. издание начинает широко освещать (тем самым легитимируя их) преобразования столичного городского пространства, которые власти инициировали вскоре после московских протестов. Эта легитимация происходит в концептуальном обращении к эпохе расцвета соцреалистического канона. Проведенный анализ выявил, что конструирование «престижа» места/района происходит за счет обращения к иронически-ностальгическим и ностальгирующим дискурсам «идеальной советской среды», «домов писателей, киношников», «советского заповедника» и т.п. Также выяснилось, что в обращении к идее соцреализма происходит не только фиксация сегодняшних политических и административно-управленческих практик, но и парадоксальное дискурсивное производство одновременно социальной дистанции и запроса на социальное выравнивание.

**Е.Г. Власова**, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Пермского государственного национального исследовательского университета, представила доклад «Образ Урала в фотографиях конца XIX – начала XX в.: к вопросу о формировании визуальных доминант уральского пространства». Материалом исследования послужили фотоиллюстрации в популярных травелогах и путеводителях, а также почтовые открытки (Рис. 4). Массовый характер бытования этих форматов позволил рассмотреть видовые фотографии в качестве влиятельных агентов формирования актуального геокультурного образа Урала. Исследование показало, что в процессе создания и распространения фотоизображений с туристическими целями происходит направленный отбор пространственных доминант, соответствующих статусу достопримечательности: они обязаны поразить воображение, оказать эмоциональное воздействие, вызвать желание увидеть своими глазами. Заметно смещение интереса в сторону Южного Урала — здесь располагаются самые эффектные горные пейзажи. Фотография вновь подогревает интерес к затухающей горной промышленности: сейчас она становится предметом туристической этнографии. Особое внимание уделяется видовым площадкам, что поднимает взгляд наблюдателя и подчеркивает крутизну пространства.



Рис. 4. Урал. Город Златоуст. Вид с юго-западной стороны. Фотограф В. Метенков. Почтовая открытка начала XX века. Издание «Гранберг» (Стокгольм)

*Fig. 4. Ural. City of Zlatoust. View from the southwestern side. Photo by V. Metenkov. Postcard from the early 20th century. Publication by Granberg (Stockholm)<sup>4</sup>*

«Образ Кавказа в фотографиях второй половины XIX — начала XX века из собрания Русского музея» был представлен в докладе **И.А. Панченко**, старшего научного сотрудника Государственного Русского музея. На примере данной коллекции она показала, что исключительный по историко-культурному достоянию, с ярко выраженной экзотикой и природно-географической спецификой отдаленный регион Российской империи предоставлял фотографам неисчерпаемый материал для изучения и запечатления, неиссякаемый источник образов и сюжетов (Рис. 5). Поэтому фотографическое паломничество на Кавказ являлось важной составляющей творческой биографии многих отечественных профессионалов и любителей светописы. В результате этих поездок было создано множество произведений, впечатляющих широтой жанрового и тематического диапазона, композиционным разнообразием, творческим и техническим мастерством, и при этом являющихся ныне уникальными историческими свидетельствами, благодаря документальной природе светописы.

<sup>4</sup>Источник изображения см.: /See the image source: URL: [https://auction.ru/offer/177\\_otkrytka\\_ural\\_gorod\\_zlatoust\\_vid\\_s\\_jugo\\_zapodnoj\\_storony-i107625909435616.html#1](https://auction.ru/offer/177_otkrytka_ural_gorod_zlatoust_vid_s_jugo_zapodnoj_storony-i107625909435616.html#1) (05.09.2021).





Рис. 5. И.Ф. Барщевский (1851–1948). Кутаисская губерния. Общий вид города Ардануча. 1888. Альбуминовый отпечаток. 15,2х21. Государственный Русский музей

*Fig. 5. I.F. Barshchevsky (1851–1948). Kutaisi Province. General view of the town of Ardanchu. 1888. Albumin print. 15.2x21. State Russian Museum<sup>5</sup>*

Доклад старшего научного сотрудника Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан **Д.В. Рахмановой** «Осмысление пространства города и его границ в проектах современных казанских фотографов», был посвящен проблеме выстраивания границ внутри города и их эстетизации средствами фотографии (Рис. 6). Были рассмотрены три проекта современных казанских фотографов, в которых анализируются ограничения, сложности с определением территории, объекты, формирующие новые пространства и изменяющие облик города. Внутренняя обособленность и потребность в разделении на свое и чужое побуждают выстраивать внешние границы. Заборы, как способ разделения и регулирования территории, вызывают ощущение враждебности и несвободы, новые постройки заполняют привычно-пустующие места, изменяя устоявшуюся связь человека с обжитым пространством.

Состоявшаяся в ходе заседания дискуссия показала актуальность затронутых вопросов, касающихся визуальной репрезентации про-

<sup>5</sup> Источник изображения см.: / See the image source: Коллекция Государственного Русского музея. Изображение предоставлено И. Панченко / Collection of the State Russian Museum. Image courtesy of I. Panchenko (05.09.2021).

странства, создания новых смыслов и транслирования значений мест, регионов, стран средствами современных цифровых медиа, фото- и киноискусства.



Рис. 6. Саша Гром. Из проекта «Заборы»

Fig. 6. Sasha Grom. Project **Fences**<sup>6</sup>

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

VII Международная научная конференция «География искусства» как обычно собрала исследователей из разных областей знания. Междисциплинарность — важный принцип, который осуществляется с самого начала проекта и создает уникальную тематическую нишу, объединяющую разнонаправленные исследования взаимодействия пространства и искусства, создания искусством пространственный ментальных конструкций и концептов и т.п. Кино-, фотоискусство и цифровые медиа остаются важной темой для обсуждения на этом представительном форуме. В 2021 году в очном и онлайн формате обсуждались равно как теоретические, так и прикладные аспекты этой большой темы, включая использование цифровой и дополненной реальности в туризме, создание образов культурных ландшафтов средствами худо-

<sup>6</sup> Источник изображения см.: / See the image source: URL: <http://www.saschagrom.com/page/fences.html> (07.09.2021).

жественной фотографии, особенности национального и регионального кинематографа и телевидения, построения пространственных моделей в кинематографе. Особенно интересным был временной и «технический» разброс, от первых ландшафтных фотографий второй половины XIX века до современных цифровых моделей, дополняющих реальность информацией и образами, который явно показал тенденцию от фотофиксации до концептуального творчества, являющегося сейчас частью геокультурного пространства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лавренова О.А. «География искусства»: междисциплинарный проект в долговременной перспективе // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 4. С. 52–58. URL: <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru/category/journal/4-2020/> (дата обращения: 02.08.2021).
2. География искусства: инсайд-аут / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2018. 316 с.
3. География искусства: расширение горизонтов / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2019. 414 с.
4. География искусства: новые ракурсы / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2020. 472 с.
5. География искусства: пространство, подчиненное стилю / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2021. 488 с.
6. Культурный ландшафт: эволюции и революции воображения: материалы Всероссийской междисциплинарной научной конференции с международным участием (Москва, 26–27 марта 2020 г.) / ред. Д.Н. Замятин, И.Г. Коновалова. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2020. 210 с.
7. 3-я Международная конференция по геопоэтике (Москва, 18-20 мая 2018 г.) // Институт философии Российской академии наук: сайт. URL: [https://iphras.ru/geopoethica\\_2018.htm](https://iphras.ru/geopoethica_2018.htm) (дата обращения: 02.08.2021).
8. Лавренова О.А. Секция семиотики пространства на XIV Всемирном семиотическом конгрессе. Обзор // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2020. № 1(41). С. 218–227. DOI: <https://doi.org/10.31249/chel/2020.01.13>.
9. Semiotics of space: architecture, place and sign. The regular meeting of the International Association for Semiotics of space (IASSp/AISE) // IASSp+T/AISE. URL: <https://www.ias-st.com/news> (дата обращения: 02.08.2021).

10. RUcolor2020: материалы видеотрансляции Международной научной конференции Российского общества цвета (Смоленск, 01–05 декабря 2020 г.). URL: <https://www.youtube.com/channel/UCzIRd0yHIYOPkD3A4rADITQ> (дата обращения: 02.08.2021).

11. Грибер Ю.А., Лавренова О.А. RUcolor2020: обзор Международной научной конференции Российского общества цвета (Смоленск, 01–05 декабря 2020 г.) // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2021. № 1(45): Культурное пространство: от нарратива к семиотике. С. 229–239. DOI: <https://doi.org/10.31249/chel/2021.01.13>.

12. Лавренова О.А. Многомерные образы пространства. Обзор VII Международной научной конференции «География искусства» // Вестник культурологии. 2021. № 3. С. 194–215.

## REFERENCES

1. Lavrenova O.A. "Geografiya iskusstva": Mezhdistsiplinarnyy proekt v dolgovremennoy perspektive ["Geography of art": A long term interdisciplinary project]. *Labyrinth: Teorii i Praktiki Kul'tury*. 2020. (4), pp. 52–58. <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru/category/journal/4-2020/> (accessed 02.08.2021)

2. Lavrenova O.A. (Ed.). *Geografiya iskusstva: insayd-aut* [Geography of art: Inside out]. Moscow: GITR Film and Television School, 2018. 316 p.

3. Lavrenova O.A. (Ed.). *Geografiya iskusstva: rasshirenie gorizontov* [Geography of art: Expanding horizons]. Moscow: GITR Film and Television School, 2019. 414 p.

4. Lavrenova O.A. (Ed.). *Geografiya iskusstva: novye rakursy* [Geography of art: New angles]. Moscow: GITR Film and Television School, 2020. 472 p.

5. Lavrenova O.A. (Ed.). *Geografiya iskusstva: prostranstvo, podchinennoe stil'yu* [Geography of art: Space ruled by style]. Moscow: GITR Film and Television School, 2021. 488 p.

6. D.N. Zamyatin, & I.G. Konovalova (Eds.). *Kul'turnyy landshaft: Evolyutsii i revolyutsii voobrazheniya* [Cultural landscape: Evolutions and revolutions of the imagination] [Proceedings of the All-Russian International Interdisciplinary Scientific Conference] (Moscow, March 26–27, 2020). Moscow: Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, 2020. 210 p.

7. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. 3-ya *Mezhdunarodnaya konferentsiya po geopoetike* [3rd International Conference on Geopoetics] (Moscow, May 18–20, 2018). Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. [https://iphras.ru/geopoethica\\_2018.htm](https://iphras.ru/geopoethica_2018.htm) (accessed 02.08.2021)

8. Lavrenova O.A. Sektsiya semiotiki prostranstva na XIV Vsemirnom semioticheskom kongresse: Obzor [Overview of the Section of the semiotics of space at the XIV World Semiotic Congress]. *Human Being: Image and Essence, Humanitarian Aspects*. 2020. Issue 1 (41), pp. 218–227. 8. <https://doi.org/10.31249/chel/2020.01.13>

9. International Association for Semiotics of Space. *Semiotics of space: Architecture, place and sign: The regular meeting of the International Association for Semiotics of Space*. IASSp+T/AISE. <https://www.ias-st.com/news> (accessed 02.08.2021)

10. RUcolor2020 Conference. *Video broadcast of the International Conference of the Color Society of Russia in Smolensk, December 1–5, 2020* [YouTube channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCzIRd0yHIYOPkD3A4rADlTQ> (accessed 02.08.2021)

11. Griber Yu.A., & Lavrenova O.A. RUcolor2020: Materialy videotranslyatsii Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Rossiyskogo obshchestva tsveta, Smolensk, 1–5 dekabrya 2020 goda [RUcolor2020: Review of the International Conference of the Color Society of Russia, Smolensk, December 1–5, 2020]. *Human Being: Image and Essence, Humanitarian Aspects*. 2021. Issue 1 (45), pp. 229–239. <https://doi.org/10.31249/chel/2021.01.13>

12. Lavrenova O.A. Mnogomernye obrazy prostranstva: Obzor VII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii “Geografiya iskusstva” [Multidimensional images of space: Review of the VII International Scientific Conference “Geography of Art”]. *Herald of Culturology*. 2021. (3), pp. 194–215.

## **НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 17 (3), 2021. 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 30.09.2021  
Усл. печ. л. 14,5. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре  
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:  
8 (495) 787-65-11  
[www.gitr.ru](http://www.gitr.ru), e-mail: [mail@gitr.ru](mailto:mail@gitr.ru)  
123007, Россия, Москва,  
Хорошевское ш., д. 32А

## **THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 17 (3), 2021. 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 30.09.2021  
Cond. printed sheets 14,5. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre  
of the GITR Film & Television School

Contacts:  
+7 (495) 787-65-11  
[www.gitr.ru](http://www.gitr.ru), e-mail: [journal@gitr.ru](mailto:journal@gitr.ru)  
123007, Khoroshevskoe shosse, d. 32A  
Moscow, Russia

ДЛЯ ЗАМЕТОК

FOR NOTES