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

# НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 17(4)

## The Art and Science of Television

**Институт кино и телевидения (ГИТР)**

**Наука телевидения 17 (4), 2021**
Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782
DOI: 10.30628/1994-2021-17.4

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, телевещания и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2021

**GITR Film and Television School**

**The Art and Science of Television 17 (4), 2021**
Journal

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782
DOI: 10.30628/1994-2021-17.4

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 77-75975

© GITR Film and Television School, 2021

## 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 Рафаэльевич 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

• Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия

• Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

• Людмила Борисовна Клюева — 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

• Вольфганг Мастнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., профессор, Пекинский университет

• 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

• Artem N. Zorin—D.Sc. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia

• Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University

• 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

• Wolfgang Mastnak—Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany

• 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, Dostoevsky 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 GITR 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

ОЛЬГА ВЯЧЕСЛАВОВНА СЕРГЕЕВА
ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ОРЕХ
От аналитики динамических образов Жиля Делёза к исследованию визуальности серьезных компьютерных игр....11

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

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА КОЛГАНОВА
Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы)....33

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

АРТЕМ НИКОЛАЕВИЧ ЗОРИН
ДАНИИЛ ЛЕОНИДОВИЧ РЯСОВ
ВИЖДАН АДНАН МОХАММЕД
Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в....65

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО
Трансформация гендерной доминанты в российском телеконтенте 2000-х–2010-х гг. (на примере детективных сериалов)....111

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО
О феномене киномузыки Сергея Курехина: *от механики к аффекту*....143

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ РЫЖИНСКИЙ
ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН
Союз кино и музыки: о первом киномузыкальном фестивале «KINOREX» в контексте проблемы взаимодействия музыки и кино начала XXI века....174

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE:
METHODOLOGICAL APPROACHES

OLGA V. SERGEYEVA
EKATERINA A. OREKH
From Gilles Deleuze's Analysis of Dynamic Images
to the Exploration of the Visuality
of Serious Computer Games....11

THE PHENOMENA OF "TIME" AND "SPACE"
IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

OLGA V. KOLGANOVA
Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's Light
and Color Projection Devices: 1920s–1930s....33

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

ARTEM N. ZORIN
DANIIL L. RIASOV
WIJDAN A. MOHAMMED
Eternal Revision:
Screen Adaptations of Gogol's Texts in the 21st Century....65

SCREEN REPRESENTATION OF A CONTEMPORARY HERO

SERGEI N. ILCHENKO
Transformation of Gender Dominance
in Russian TV Content in 2000s and 2010s:
Based on Detective Series....111

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

NATALIA G. KONONENKO
On Sergey Kuryokhin's Film Music:
from Mechanics to Affect....143

MEDIA EDUCATION

ALEKSANDER S. RYZHINSKIY
GRIGORIY R. KONSON
Alliance of Cinema and Music: the First KINOREX Film Music Festival
in the Context of Interaction between Music and Cinema
in the Early 21st Century....174

# ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

# VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

УДК 316.77 + 74.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-11-30

Статья получена 15.05.2021, отредактирована 08.11.2021, принята 29.12.2021

**Ольга Вячеславовна Сергеева***

Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
ResearcherID: C-2692-2016
ORCID: 0000-0002-8093-609X
e-mail: o.v.sergeeva@spbu.ru

**Екатерина Александровна Орех**

Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
ResearcherID: H-6396-2015
ORCID: 0000-0001-9120-1198
e-mail: e.orekh@spbu.ru

*Для цитирования*

Сергеева О.В., Орех Е.А. От аналитики динамических образов Жиля Делёза к исследованию визуальности серьезных компьютерных игр // Наука телевидения 2021. 17 (4). С. 11–30. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-11-30

# От аналитики динамических образов Жиля Делёза к исследованию визуальности серьезных компьютерных игр

**Аннотация.** Компьютерные игры представляют собой богатую визуальную среду, которая обычно ассоциируется с увлекательным времяпрепровождением. Но что можно сказать о визуальности игр, нацеленных на решение серьезных социальных, научных, гражданских проблем, где игровое удовольствие должно реализовываться наряду с достижением неигровых целей? Согласно концепции процедурной риторики (И. Богост) любая игра убеждает человека

© Наука телевидения

CC BY NC SA

* Автор, ответственный за переписку

моделируемыми ситуациями для принятия решения и последующего действия. По мнению авторов статьи, изображение в игре также работает на процедурность и поддерживает действия игрока. Чтобы показать научную дискуссию о вовлекающей визуальности компьютерных игр, в статье дается обзор публикаций по данной теме (Г. Киркпатрик, П. Аткинсон и Ф. Парсай, А. Фридман). Далее авторы статьи предлагают классификацию образов для анализа визуального контента, которая учитывает стимулирующую роль изображений в преодолении игровых испытаний и контроле над игровым миром. Согласно этой классификации в визуальной составляющей компьютерной игры можно обнаружить следующие образы: образ-действие; образ-восприятие; образ-эмоция; образ-развитие. Как и многие исследователи динамических образов, авторы обращаются к концепту «образа-движения» Ж. Делёза, однако, переосмысляют его идеи применительно к природе компьютерных игр, визуальный план выражения которых является не столько зрелищем для эстетического переживания, сколько средой, где наблюдаемое — стимул для физического ответа игрока. Стимулирующая роль изображений рассмотрена в статье на примере «серьезных» игр, разработанных для социально-психологической помощи человеку. Проанализированы четыре игровых кейса (Gris, 2018; Auti-Sim, 2013; SnowWorld, 2003; Dreams, 2020), каждый из которых воплощает доминирующий вариант образа — действие, восприятие, эмоцию и развитие — подталкивая игрока к различным реакциям. Обсуждаемая классификация и проведенный анализ способствуют пониманию природы компьютерных игр.
**Ключевые слова:** визуальный дизайн, образ, серьезные компьютерные игры, процедурная риторика, цифровая эстетика, цифровая культура, визуальные исследования, визуальный анализ

**Благодарности:** исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00625А «Развитие компьютерных игровых проектов в социологических исследованиях».

UDC 316.77 + 74.01

Received 15.05.2021, revised 08.11.2021, accepted 29.12.2021

**Olga V. Sergeyeva***

Saint Petersburg State University,
Universitetskaya nab., 7–9, 199034, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: C-2692-2016
ORCID: 0000-0002-8093-609X
e-mail: o.v.sergeeva@spbu.ru

**Ekaterina A. Orekh**

Saint Petersburg, State University,
Universitetskaya nab., 7–9, 199034, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: H-6396-2015
ORCID: 0000-0001-9120-1198
e-mail: e.orekh@spbu.ru

*For citation*

Sergeyeva O.V., & Orekh E.A. From Gilles Deleuze's Analysis of Dynamic Images to the Exploration of the Visuality of Serious Computer Games. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 11–30. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-11-30

# From Gilles Deleuze's Analysis of Dynamic Images to the Exploration of the Visuality of Serious Computer Games

**Abstract.** Computer games involve a rich visual environment, which is usually associated with a fascinating pastime. But what about the visuality of games aimed at solving deep social, scientific, civil problems, where gaming pleasure should be realized along with the achievement of non-game goals? According to the concept of procedural rhetoric (Ian Bogost), any game convinces a person, through simulated situations, to make decisions and take subsequent actions. In the authors' opinion, images in games work in the same way for proceduralism and support of player's actions. To illustrate the scientific discussions about the engaging visuality of com-

* Corresponding author

puter games, the article reviews publications on the topic (Graeme Kirkpatrick, Paul Atkinson and Farzad Parsayi, Asaf Friedman).
Further, the authors offer an image classification for the visual content analysis, which takes into account the stimulating role of images in overcoming game challenges and gaining control over the game world. According to this classification, the visual component of a computer game may contain the following images: image-action; image-perception; image-emotion; image-development. Like many researchers of dynamic images, the authors refer to G. Deleuze's concept of *image-motion*. However, they rethink his ideas in relation to the nature of computer games, the visual expression plane of which is not so much a spectacle for aesthetic experience, but rather an environment where the observed is a stimulus for the player's physical response.
The stimulating role of images is considered in the article on the example of "serious" games designed to help people socially and psychologically. Four game cases (*Gris*, 2018; *Auti-Sim,* 2013; *SnowWorld*, 2003; *Dreams*, 2020) are analyzed, each embodying a dominant image variant—action, perception, emotion, or development—spurring players to different reactions. The classification discussed and the analysis performed contribute to a better understanding of the nature of computer games.
**Keywords:** visual design, image, serious computer games, procedural rhetoric, digital aesthetics, digital culture, visual research, visual analysis
**Acknowledgements:** the study was supported by the Russian Foundation for Basic Research as part of the scientific project No. 20-011-00625A "Development of computer game projects in sociological research".

## ВВЕДЕНИЕ

В многообразии игр, которые воспроизводятся современными гаджетами, развиваются игры, называемые «серьезными». Это те, в которых компьютерные технологии и современная видеографика используются для целей тренировки каких-либо ценных для общества навыков, обучения, сбора научных данных или гармонизации отношений между людьми, в сочетании с элементами нетривиальных впечатлений и драйва. Первый всплеск интереса к внедрению «серьезных игр» можно обнаружить в конце 60-х – начале 70-х гг. XX века, когда компьютерные технологии, распространившиеся в научных и военных лабораториях, вызвали дискуссию о тренинге с помощью игровых симуляций [1]. К. Эбт, считающийся родоначальником академического исполь-

зования термина, так характеризовал данное игровое направление: «В игры можно играть, серьезно сосредоточившись или непринужденно. Мы озабочены серьезными играми в том смысле, что они имеют четкую и тщательно продуманную образовательную цель и не предназначены для того, чтобы играть в них в первую очередь для развлечения. Это не означает, что серьезные игры не являются или не должны быть интересными» [2, p. 9]. Современный поворот к играм, у которых на первом месте не развлечение, а научение, произошел с началом 2000-х и был во многом обусловлен стремлением игровой индустрии расширить свое предложение и выйти за рамки негативного имиджа популярных произведений. Кроме того, повлияла всеобщая гаджетизация, позволившая инкорпорировать компьютерную игру или ее элементы в недосуговые практики.

Однако, несмотря на традицию разработки и вошедший в обиход термин, дифференциация группы серьезных игр по-прежнему дебатируется. Некоторые исследователи утверждают, что серьезность игры становится очевидной только по результирующим изменениям во мнении и поведении игрока, поэтому и стандартные коммерческие игры могут функционировать как серьезные, если они передают игроку важный контент [3]; другие авторы, напротив, говорят, что серьезные цели закладываются при проектировании самой игры [4].

В снятие с компьютерных игр печати исключительно детско-подростковой забавы внес вклад теоретик и разработчик И. Богост. Его видение серьезного потенциала игр является следствием концепции процедурной риторики. Богост предложил называть процедурной риторикой характерные для прохождения игр цепочки действий, влияющие на мнение игрока о чем-либо и в дальнейшем меняющие социальные установки. Оратор использует для убеждения слова, художник — изображения, создатели игры моделируют ситуации, где надо действовать по определенным правилам. Эти правила зафиксированы программным кодом игры, и они тоже транслируют идеи и способны убеждать. То есть аргументы процедурной риторики основаны на побуждении к действию [5, p. 125]. Богост считает, что благодаря процедурной риторике компьютерная игра может быть сильным убеждающим (persuasive) инструментом, снабжающим игрока знанием и пониманием чего-либо. Его версия серьезных игр реализуется в виде персуазивных игр, которым он посвятил книгу [6] и для создания которых открыл студию гейм-разработки (сайт студии — http://persuasivegames.com).

Наше вступление в дискуссию о серьезных играх находится в русле анализа визуальности этих проектов. В качестве серьезных мы по-

нимаем игры в духе К. Эбта, то есть спроектированные для достижения полезной цели, которая подчиняет себе развлекательные компоненты. Сегодня, когда текстовые квесты остались в прошлом, для компьютерной игры изображение — это первое, что воспринимается пользователем и характеризует концепцию игры. При этом мы принимаем логику процедурной риторики и предлагаем схему анализа изобразительного ряда игры, которая бы учитывала роль изображений в моделировании поведения игрока. Если продолжить идею Богоста, то мы ставим вопрос о процедурной визуальности компьютерных игр. В статье мы решаем несколько задач:

1) обобщаем наработки авторов, видящих в игровой визуальности стимул для действия и эстетику вовлечения;

2) предлагаем схему для анализа визуальных элементов компьютерных игр, адаптируя идеи Ж. Делёза о динамических образах;

3) анализируем визуальный дизайн серьезных игр с точки зрения роли изображений в преодолении игровых испытаний и контроля над игровым миром. Выводы о визуальном дизайне, думаем, помогают внести вклад в рассмотрение природы игрового воздействия и перспектив развития серьезных компьютерных игр в контексте гибридизации цифровых практик (эдьютейнмент, инфотейнмент и т.п.).

Материалом для анализа стали игры, созданные для медицинской и социально-психологической помощи, обозначаемые в международном дискурсе как caregiving и self-help игры. Выбор именно этих игр обусловлен их интересной «двойной» ролью: данная разновидность игровых проектов находится в некотором промежуточном положении между научными играми, посредством которых возможно агрегировать необходимые профессионалам эмпирические данные (например, данные о течении заболевания или эффективных/неэффективных практиках ухода и т.п.), и гражданскими играми, применяющимися для преодоления социальных проблем. Кроме того, если не считать образовательные компьютерные игры, разработка которых давно перестала быть новинкой, то лидерами по внедрению серьезных игр как раз являются сферы здоровья и медицинского ухода, а также гражданского активизма (см., например, проекты «Игры во имя перемен» — www.gamesforchange.org, «Игры во имя здоровья» — https://www.gamesforhealtheurope.org). По поводу эффективности caregiving и self-help игровых разработок ведутся дебаты профессионалов-врачей и соцработников, мы же пытались осмыслить их визуальность, поскольку ощущение потока или максимальной вовлеченности и удовлетворенности игрой во многом продуцируется изображением.

## ИГРОВАЯ ЭСТЕТИКА КАК ЭСТЕТИКА ВОВЛЕЧЕНИЯ

На протяжении истории компьютерных игр их способности передавать визуальное и звуковое окружение мира постоянно совершенствовались, и в отличие от ранних аркадных игр со сглаженными перспективами, видимой пикселизацией и 8-битным звуком многие современные игры характеризуются богатым трехмерным пространством, по которому игроки перемещаются в режиме реального времени. По мере того, как отступают технические ограничения, гораздо больше внимания при создании игр можно уделять их художественным свойствам и дизайну, что открывает все более обоснованную перспективу в осмыслении изобразительной, музыкальной, литературно-сценарной формы компьютерных игр. Так, если визуально воспринимаемая среда компьютерных игр может создать мир, столь же богатый и детализированный, как и любое пространство художественной галереи, то получается, что игры также способны оказывать эстетическое воздействие, которое обычно отличает соприкосновение с искусством. Однако, интересующая нас визуальность игр в сравнении со всеми другими произведениями, над которыми трудились художники, фотографы и сценаристы, призвана поддерживать действия, совершаемые игроками. Большинство игроков ожидают, что видимое на экране позволит им влиять на мир игровой истории. То есть эстетика компьютерной игры представляет собой эстетику вовлечения.

Одним из авторов, обосновавших специфику эстетической формы в компьютерной игре, является британский исследователь медиа Г. Киркпатрик. В его понимании произведения, способные сегодня доставлять эстетическое удовольствие, мигрируют от традиционных материалов художника к цифровой электронике. И если оценивать компьютерную игру людологически, то ее цифровая эстетическая форма воспроизводится благодаря активности игрока в момент соприкосновения и освоения: «Компьютерная игра переворачивает порядок эстетической встречи. Это сложный объект, ставящий перед нами задачи и постоянно ограничивающий нашу свободу передвижения. Достигнув “освобождения”, которое чаще всего является кульминацией игры, мы разрушаем ее чары, но возвращаемся в мир с новым ощущением возможного и его пределов» [7, p. 89]. По мнению Киркпатрика, изображения в игре служат для ориентирования человека на игру, которая, по сути, связана с быстрым решением задач и управлением параметрами динамической среды. Каждое изменение состояния на игровом интерфейсе всегда одновременно является сигналом для игрока. Каждое

«что это?» всегда сопровождается вопросом «что мне делать?» или сразу же действием [7, p. 83].

В трактовке компьютерных игр Киркпатрик подчеркивает их роль в захвате тела игрока. Для него изображения на экране относятся к содержанию игры, которое вызывается из «темной материи компьютера» посредством телесных операций, в частности рук и контроллера [8, p. 140]. Визуальный дизайн игр всегда находится в центре внимания и игроков, и критиков, и исследователей; между тем то, что мы называем игрой, не меньше зависит от передачи намерений человека игровому устройству посредством телесных манипуляций. Признавая, что эстетическая форма компьютерных игр дает комплекс ощущений, Киркпатрик подчеркивает: «Я делаю упор на особую ловкость рук, которая используется в видеоиграх. Рука вводит нас в пространство, которое предполагается игровой программой, при этом глаз играет на удивление второстепенную роль» [9, p. 119]. Эстетическая форма компьютерных игр близка танцу, потому что «танец и игры представляют тела в движении» [9, p. 120]. Такой вывод британского исследователя подчеркивает значение людологической перспективы, учитывающей разницу между прохождением игры и наблюдением за изображением на экране.

Визуальный дизайн компьютерных игр, инициирующий действие, а не созерцание, разбирается исследователями популярной культуры П. Аткинсоном и Ф. Парсаем [10]. Изображения в компьютерных играх не всегда ассоциируются с типом эстетического созерцания, который есть в практике взаимодействия с изобразительным искусством, где объект остается фиксированным, а опыт зрителя меняется со временем благодаря вниманию к арт-объекту. При традиционном эстетическом созерцании важны продуктивные отношения между позицией воспринимающего зрителя и произведением, которые легко могут быть подорваны требованиями действовать или изменять видимое, что свойственно играм. Аткинсон и Парсай приводят пример реакции игроков на изображение: в игре с открытым миром «Assassin's Creed: Brotherhood» («Ubisoft Montreal», 2010) два игрока могут созерцать с точки зрения главного героя Эцио Аудиторе да Фиренце одну и ту же крышу здания, но это не означает, что их визуальное внимание идентично. Один игрок может восхищаться колебаниями света на поверхности терракотовой крыши, представляя взаимосвязь между источником и отраженным светом, в то время как другой просто внимательно смотрит на стену под крышей, чтобы найти опору для рук. В последнем случае наблюдение продолжается только до тех пор, пока стена не обнаружит свою полезность. Поскольку такой взгляд сводится к достижению целей

в развитии сюжета — то есть, найдя более удобную позицию, игрок может завершить миссию — такое внимание к изображению не вызывает автоматически эстетического созерцания [10].

Чтобы добиться эстетического созерцания в компьютерных играх, придется поступиться людологическим аспектом и вывести игрока за пределы постоянной необходимости действовать, или дать ему время, чтобы можно было замедлить или ограничить интенсивность действия. Только в этом контексте игра может быть сопоставлена с просмотром скульптуры или картины. Тип игрового процесса, который наиболее легко допускает эстетическое созерцание — это интерактивные повествования, в которых перед игроком не ставится конкретных целей. Недаром сегодня разработчиками игр предпринимаются эксперименты по акцентированию поэтики внутриигровых ландшафтов, как это сделали, например, М. Самин и А. Харви, создав в студии «Tale of Tales» «The Graveyard» [11]; или Э. Ки (Ed Key) и Д. Канга (David Kanaga) в «Proteus», или «Dear Esther» («The Chinese Room»). Хотя предпринимаемые попытки уйти от стандартов «соревноваться, достигать, сражаться» уничижительно обозначаются скучными «симуляторами ходьбы», но стремление продвигать погружающую игровую визуальную среду как главный опыт компьютерной игры сегодня все шире распространяется в разных нишах индустрии (чего только стоят дискуссии вокруг «Death Stranding» Х. Кодзимы).

## КАК ЭМПИРИЧЕСКИ АНАЛИЗИРОВАТЬ ВИЗУАЛЬНОСТЬ ИГР?

Поскольку компьютерные игры представляют собой динамические среды, в них совершаются зрительно наблюдаемые события, то и анализ визуальной составляющей геймплея должен учитывать динамику и включенность изображения в процедуру действия. В этом смысле обращаться к имеющимся способам анализа статичного изображения, такого, как фотография или плакат, также возможно, поскольку движущееся изображение можно разбить на составляющие его единичные кадры, но это означает пренебречь процедурной визуальностью игры и оставить за скобками существенную часть материала. Признанной фигурой в анализе движущегося изображения следует считать Ж. Делёза: объясняя образность кинематографа, Делёз смог принять во внимание динамическую природу фильма и предложил концепт образа-движения, а также разработал классификацию его ипостасей. Компьютерная

игра и кино — два медиума, имеющих свою выраженную специфику, однако нам кажется продуктивной идея адаптировать классификацию образов у Делёза к анализу деятельностно-динамической среды компьютерной игры.

Образ у Делёза — множество того, что явлено [12, с. 109]. Объясняя смысл тезиса философа А. Бергсона из его работы «Творческая эволюция», Делёз фиксирует разницу между мгновением как неподвижным срезом движения и собственно движением, которое выражает изменение в длительности [12, с. 49]. Эту идею он использует для характеристики образа: «существуют не только моментальные образы, существуют “образы-движения”, которые представляют собой подвижные срезы длительности» [12, с. 53]. Образы-движения разноплановы — среди них есть образ-перцепция, образ-действие и образ-эмоция, и чтобы проявить разницу, Делёз обращается к языковой метафоре: «По существу, в нашем восприятии и языке различаются тела (существительные), качества (прилагательные) и действия (глаголы). (...) И аналогично тому, как перцепция соотносит движение с “телами” (существительными), то есть с жесткими объектами, которые могут быть движущими либо движимыми, действие соотносит движение с “актами” (глаголами), представляющими собой абрис предполагаемого срока или результата. Но интервал не определяется только через специализацию двух граней-пределов, перцептивной и активной. Между ними тоже имеется промежуток. И занимает его эмоция. (...) Она соотносит движение с неким “качеством” как с пережитым состоянием (прилагательное)» [12, с. 111, с. 118].

Понятийный аппарат анализа, разработанный Делёзом, в том числе классификация образов-движений, — не столько язык описания фильмов, сколько язык описания процессов человеческого мышления, активизирующихся экранными изображениями. Именно поэтому мы полагаем, что новации Делёза могут стать основой аналитики визуального в играх.

Попробуем приложить классификацию образов-движений к визуальной составляющей компьютерных игр. По поводу кино Делёз отмечал, — и мы считаем, это справедливо и для игр, — что длительность представляет собой совокупность разных образов-движений, и неправильно сводить все разнообразие к какому-то одному виду, но можно выделить наиболее часто встречающийся. Про приоритет образа-действия в игре можно говорить, когда изображение стимулирует протагониста выбрать некоторое действие из «меню». В этом случае глаз игрока видит препятствие (противника, барьер и т.п.) или задачу (предмет для

активации, ячейку для заполнения и т.п.) и реагирует на визуально-оформленный вызов игровой программы.

Образы-восприятия будут главенствовать, когда доктрина игры нацелена на то, чтобы разбудить в игроке ощущения через наблюдение и исследование пространства или погружение в процесс. В отличие от образа-действия игроку предлагается рефлексивно чувствовать (темноту, высоту, глубину, скорость и т.д.), а не просто выбирать следующий шаг в логике «наведи и кликни». Наибольший эффект образа-восприятия достигается при работе камеры от первого лица. Образы-восприятия продуцируются прежде всего в играх-симуляторах.

Образы-эмоции в компьютерных играх едва ли могут быть лидирующими в силу медийной специфики, однако их можно зафиксировать, когда визуальный ряд игры пробуждает у игрока личные переживания, обращение к себе самому и своим чувствам. То есть эти переживания не являются следствием прохождения игры в целом или ее части, а вызваны конкретным образом — например, когда возникают удивление, страх или радость при фиксации камерой лица и тела персонажа. Образы-восприятия продуцируются прежде всего в играх-симуляторах.

Вспомним, что для характеристики изменившейся киноэстетики второй половины XX века Делёз использовал понятие «образ-время». Образы-время — это визуальные метафоры, помогающие передать зрителю смысл сложных трансформаций в мире и человеке, которые не показываются через движение. Делёзовский образ-время дает возможность отрефлексировать искания неклассического кино. Отталкиваясь от идеи Делёза, мы пробуем описать тенденцию в современных играх, дающих игроку возможность творчески оперировать окружающим пространством и создавать новое (например, моделирование и персонализация аватара или конструирование объектов в играх-песочницах). На это свойство игровых программ, позволяющих игроку менять окружение, обратил внимание занимающийся исследованием взаимодействий в виртуальном пространстве израильский ученый А. Фридман. Разбирая визуальный дизайн компьютерных игр и также обращаясь к Делёзу, Фридман называет образом-эмоцией то изображение, которое продуцируется/трансформируется игроком, как это происходит, например, в «Minecraft» при крафтинге (создании) предметов [13, p. 300]. Если в игре есть возможность варьировать применение правил, то это, по Фридману, освобождает эмоции игрока. Мы же считаем, что стоит оставить понятие образа-эмоции для обозначения ситуаций, когда игрок сталкивается с показом аффектов на лицах, в жестах или позах

персонажей, а для вкладов игрока в визуальность игр предлагаем использовать новое понятие — «образ-развитие».

Определение отдельной группы изображений в играх как образов-развитий обусловлено актуальными исканиями гейм-разработки, а именно — предоставлением человеку все большей свободы участия в игровом проекте. Российские авторы, обсуждающие творческие аспекты компьютерных игр, отмечают: «В чем сходятся все исследователи искусственного интеллекта, так это в том, что будущее игрового дизайна с открытым миром будет определяться не столько огромным количеством предоставленного игроку сценарного материала, сколько его сотрудничеством с компьютером с целью совместного создания свежей персональной истории» [14, с. 24]. Мы видим образ-развитие там, где игрок может провести сборку нового видимого объекта из заготовок на основе внутриигровой инструкции (которую также можно видеть или слышать). Современные игры, включающие образы-развития, в какой-то мере являются ответом на эксперименты игроков с модами, чит-кодами (например, читерство для внутриигровой фотографии), интервенциями в игру (известный случай «Velvet-Strike» [15]).

В итоге адаптированная схема для эмпирического анализа визуальности компьютерных игр помогает различить следующие особенности дизайна:

1) образ-действие (вижу — провожу моторную реакцию);
2) образ-восприятие (наблюдаю и всматриваюсь);
3) образ-эмоция (вижу и переживаю);
4) образ-развитие (дополняю видимое).

## АНАЛИЗ ВИЗУАЛЬНОСТИ ИГР СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОМОЩИ И ПОДДЕРЖКИ

На примерах серьезных игр, спроектированных для социально-психологической и медицинской помощи, мы демонстрируем возможности предложенной выше схемы анализа визуальности компьютерных игр. Каждый кейс воплощает вариации изображений, подталкивая игрока к различным реакциям.

*Gris (Nomada Studio, 2018)*

Игра-платформер, где путешествие призвано сформировать у играющего ощущение выхода из тупика кризисного состояния. Игрок ведет героиню, Gris (в переводе с испанского «серый»), по локациям,

созданным в двумерной графике в стиле акварельных рисунков. Путешествие начинается в однообразном сером мире, но с каждым открытием героиней новой игровой способности (прогрессом игрового аватара) цвета постепенно раскрашивают игровую реальность. Первым появляется красный цвет, затем — зеленый, потом — синий, и, наконец, желтый.

Изобразительные характеристики «Gris» сближают ее с психоделическим искусством, которому свойственны фрактальные узоры, витиеватые рисунки с мелкими деталями и тонкой прорисовкой [16, с. 117]. Объекты игрового ландшафта «Gris» — воздушные замки, лес, ветряные мельницы и др. — созданы так, чтобы в них всматриваться. И если для традиционного художника является вызовом «передача на полотне движения, потоков энергии, постоянной изменчивости изображаемого, его текучести, многослойности и неуловимости» [17, с. 108], то материальность игры в полной мере допускает динамические состояния участника практики. Вполне в духе психоделии игрок вместе с героиней совершает трип от «Я», замкнутого в ловушку горя, до освобожденного «Я».

Основа игры «Gris» — образы-действия, поскольку игрок управляет пространством, реагируя на видимые подсказки. В отличие от опыта зрителя, который мог бы только воспринимать красоту анимации, для игрока «Gris» цвет сопряжен с активностью: преодолев что-либо, игрок получает более красочный мир.

*Auti-Sim (T. Kadayifcioglu, M. Marshall, K. Howarth, 2013)*

Эта игра представляет собой симулятор опыта человека с аутизмом и была разработана во время хакатона «Hacking Health Vancouver 2013». Игрок перемещается по детской спортивной площадке, и по мере приближения к детям уровень шума увеличивается, звуки становятся резкими, а изображение портится, приобретая глитч-эффекты. Неигровые персонажи (NPC) в «Auti-Sim» разработаны схематично: лица и тела детей не детализированы, мы видим ребенка «вообще», без индивидуальных черт; все одеты в одинаковые красные футболки и коричневые шорты. Таким образом, с помощью в том числе оптических сбоев и клишированного изображения NPC игра объясняет нам сложности с социальной коммуникацией у детей с особенностями развития.

Визуальный дизайн «Auti-Sim» строится на образах-восприятиях: благодаря камере «от первого лица» мы получаем чувственные данные о нашем виртуальном местонахождении. Такая камера «обеспечивает более полное погружение в игровой процесс за счет крайне высокой степени ассоциирования игроком своей личности с персонажем и даже переноса на него всего механизма целеполагания» [18, с. 230].

«Auti-Sim» как симулятор коммуникативных проблем позволяет играющему побыть в роли аутсайдера. Изобразительный ряд и затруднение зрения напоминают приемы хоррор-игр. Поэтому неслучайно, что стримеры комментируют «Auti-Sim» как «жуткую игру», передающую стрессовые ощущения.

*SnowWorld (Washington HITLab, 2003)*

Игра была разработана «HITLab» в Вашингтонском университете и считается первым иммерсивным виртуальным миром, предназначенным для уменьшения боли. Терапевтическое использование компьютерных игр имеет по длительности почти такую же историю, как индустрия игр в целом. С начала 1980-х годов выходят научные публикации о популярных коммерческих играх, используемых для лечения, реабилитации и поддержки различных групп пациентов [19]. Анализируемая «SnowWorld» была специально выпущена, чтобы помочь пациентам с ожогами. Пациенты надевали VR-очки во время обработки ран и попадали в трехмерный бело-голубой мир холода и снега. Игра создавала иллюзию полета через ледяной каньон, где течет река с плавающими льдинами, а с неба летят снежинки. Пациенты стреляли снежками в снеговиков и пингвинов, при попадании снеговики превращались в снежный вихрь. В «SnowWorld» работала тактильно-цветовая синестезия: цвета зимы вызывали ощущение холода. Но самое главное, что занятый в виртуальном мире пациент меньше внимания уделял обработке входящих болевых сигналов, испытывая резкое снижение интенсивности боли. Образы-действия (снежки, которые можно кидать), образы-восприятия (нахождение в арктическом мире), образы-эмоции (улыбающиеся снеговики) — все вместе стимулировало телесный ответ и функционировало как лечение.

*Dreams (MediaMolecule, 2020)*

Комментируя выход «Dreams», журналисты «Игромании» давали такое заключение: «Раньше студия выпускала игры со встроенными редакторами, а теперь получилось наоборот: Dreams — это редактор с “кучей” инструментов, где можно делать игры» [20]. Подобно глине для рук художника игра снабжает человека массой заготовок для рисования, 3D-моделирования и оживления/анимирования придуманного. «Dreams» в полной мере культивирует практику моделирования игрового мира с помощью образа-развития. Интересно задуматься, как включены в «подстрекательство» к действию многочисленные инструкции (даже обучающие курсы), всплывающие меню и собственно образы-развития, которые присутствуют в виде заготовок/полуфабрикатов (кубиков, шаров и т.п.). Рискнем предположить, что создатели игр-песочниц,

вовлекающих игрока в создание миров, апеллируют к нашему фоновому знанию о видимых характеристиках материалов и деталей как преобразуемых ингредиентов. Благодаря тому, что у всех нас есть тактильное освоение реальности, в игровых кубиках, песке, блоках, выглядящих как пластилин, узнаются объекты для практики «сделай сам». И разве не с опытом конструктора LEGO у поколений Y и Z соотносил визуальность «Minecraft» М. Перссон?

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Социальное значение игрового дизайна состоит в его способности управлять динамическими отношениями между установками игрока и различными возможностями, которые предлагает игра. При поверхностном взгляде визуальность компьютерных игр, будучи их оболочкой, кажется нам еще одним экранным зрелищем. Однако людологическая исследовательская традиция сформировала и защитила свой тезис о процедурной природе игр, в которых все подчинено действию, а не рассматриванию. А значит и в отношении визуальности игр логично задать вопрос: какие реакции предваряются этими изображениями? Особенно актуальным, по нашему мнению, является понимание визуальных стимулов в играх, нацеленных на тренинг и помощь в решении личностных проблем, потому что в отношении них, как во врачебной практике, должен действовать принцип «не навреди».

Чтобы разобраться во взаимосвязи игрового изображения и реакции игрока, мы применили логику анализа кино Делёза. Его классификация динамических изображений является поворотной, поскольку обращается к принципам активизации мышления посредством видимого на экране. Адаптируя идеи Делёза, а также других авторов, пишущих об игровой эстетике не созерцания, а вовлечения (Г. Киркпатрик, П. Аткинсон и Ф. Парсай, А. Фридман), мы предложили различать в образах компьютерных игр диапазон стимулов 1) к «клику», 2) переживанию пространства, 3) идентификации эмоции, либо 4) к дополнению среды чем-то, что находится на пересечении возможностей игры и игрока.

Разговор о деятельностном потенциале в визуальности серьезных игр тем более важен, поскольку от данных игр ожидается позитивное изменение в состоянии и навыках играющего. В области игр, разрабатываемых для социально-психологической и медицинской помощи, сегодня есть очень разные проекты с точки зрения предложенной нами

схемы: как платформеры, ориентированные на удачный «клик», так и симуляторы ощущений, и среды для преодоления проблем через творчество. Но думаем, что несомненна тенденция, о которой пишут, как о постгеймификации — сходимости серьезного и развлекающего, когда границы между наукой, отдыхом, работой, лечением и т.д. смещаются в некоторых новых гибридных практиках.

Вопросы, обсуждаемые в статье, думаем, перспективны. Оценивая идейные «точки роста», мы бы выделили, во-первых, дальнейшее развитие темы медиаэффектов, связанных с игровым подстрекательством к действию; во-вторых, движение по пути апробации схем (или техник) визуального анализа компьютерных игр.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Djaouti D., Alvarez J., Jessel1 J.-P., Rampnoux O. Origins of Serious Games // Serious Games and Edutainment Applications / ed. by Minhua Ma, Andrea Oikonomou, Lakhmi C. Jain. London: Springer, 2011. P. 25–43.

2. Abt C.C. Serious Games. NY: Viking Press, 1970. 176 p.

3. Haring P., Chakinska D., Ritterfeld U. Understanding serious gaming. A psychological perspective // Handbook of Research on Improving Learning and Motivation through Educational Games: Multidisciplinary Approaches / ed. by Felicia P. Hershey, PA: IGI Global, 2011. P. 29–50.

4. Crookall D. Serious games, debriefing, and simulation/gaming as a discipline // Simulation & Gaming. 2010. Vol. 41. P. 898–920. DOI: https://doi.org/10.1177/1046878110390784

5. Bogost I. The Rhetoric of Video Games // The Ecology of Games: Connecting Youth, Games, and Learning / ed. by K. Salen. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008. P. 117–140.

6. Bogost I. Persuasive Games: The Expressive Power of Video Games. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 464 p.

7. Kirkpatrick G. Between Art and Gameness: Critical Theory and Computer Game Aesthetics // Thesis Eleven. 2007. Vol. 89. Issue 1. P. 74–93. DOI: https://doi.org/10.1177/0725513607076134

8. Kirkpatrick G. Controller, Hand, Screen. Aesthetic Form in the Computer Game // Games and Culture. 2009. Vol. 4. № 2. P. 127–143. DOI: https://doi.org/10.1177/1555412008325484

9. Kirkpatrick G. Aesthetic Theory and the Video Game. Manchester: Manchester University Press, 2011. 256 p.

10. Atkinson P., Parsayi F. Video Games and Aesthetic Contemplation // Games and Culture. 2021. Vol. 16. Issue 5. P. 519-537. DOI: https://doi.org/10.1177/1555412020914726

11. Харви А., Самин М. Постмортем игры The Graveyard от студии Tale of Tales / пер. А. Шевляков // gamestudies.ru: сайт. 2012. 03 декабря. URL: https://gamestudies.ru/translations/graveyard/ (дата обращения: 12.05.2021).

12. Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.

13. Friedman A. The Role of Visual Design in Game Design // Games and Culture. 2015. Vol. 10. Issue 3. P. 291–305. DOI: https://doi.org/10.1177/1555412014559977

14. Поздняков А.В., Филонов В.Р. Компьютерная игра: между творчеством и развлечением // ABYSS (Вопросы философии, политологии и социальной антропологии). 2018. № 3 (5). С. 20–26. URL: http://abyss.su/_media/abyss_issue/5/filonov_pozdnjakov_kompjuternaja_igra.pdf (дата обращения: 12.05.2021).

15. Schleiner A.-M., Leandre J., Condon B. Velvet-Strike // Net Art Anthology: сайт. 2002. URL: https://anthology.rhizome.org/velvet-strike (дата обращения: 12.05.2021).

16. Кузьмина В.А. Странный урожай, храм Шамбалы и св. Альберт Хофманн: психоделия в цифровом информационном пространстве // Наука телевидения. 2010. № 7. С. 120–127. URL: https://tv-science.online/wp-content/uploads/2020/11/NT_7.pdf (дата обращения: 12.05.2021).

17. Княжицкая Т.В. Визионерское искусство — символизм конца XX – начала XXI века // Academy. 2019. № 6 (45). С. 99–109. DOI: https://doi.org/10.24411/2412-8236-2019-10602

18. Казакова Н.Ю. Работа с камерами как основа визуальной интерактивности игрового процесса в рамках гейм-дизайна // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. 2016. № 1. С. 224–240.

19. Szer J. Video games as physiotherapy // Medical Journal of Australia. 1983. Vol. 1. Issue 9. P. 401–402.

20. Обзор Dreams. Лучшая творческая песочница: видео // Игромания: YouTube-канал. 2020. 11 марта. 14:37 мин. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cw5F6LxqfS0 (дата обращения: 12.05.2021).

**REFERENCES**

1. Djaouti D., Alvarez J., Jessel1 J.-P., & Rampnoux O. Origins of serious games. In Minhua Ma, Andrea Oikonomou, & Lakhmi C. Jain (Eds.), *Serious games and edutainment applications* (pp. 25–43). London: Springer, 2011.

2. Abt C.C. *Serious games*. NY: Viking Press, 1970. 176 p.

3. Haring P., Chakinska D., & Ritterfeld U. Understanding serious gaming: A psychological perspective. In Felicia P. Hershey (Ed.), *Handbook of research on*

*improving learning and motivation through educational games: Multidisciplinary approaches* (pp. 29–50). PA: IGI Global, 2011.

4. Crookall D. Serious games, debriefing, and simulation/gaming as a discipline. *Simulation & Gaming*. 2010. *41*, pp. 898–920. https://doi.org/10.1177/1046878110390784

5. Bogost I. The rhetoric of video games. In K. Salen (Ed.), *The ecology of games: Connecting youth, games, and learning* (pp. 117–140). Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

6. Bogost I. *Persuasive games: The expressive power of video games*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 464 p.

7. Kirkpatrick G. Between art and gameness: Critical theory and computer game aesthetics. *Thesis Eleven*. 2007. *89* (1), pp. 74–93. https://doi.org/10.1177/0725513607076134

8. Kirkpatrick G. Controller, hand, screen: Aesthetic form in the computer game. *Games and Culture*. 2009. *4* (2), pp. 127–143. https://doi.org/10.1177/1555412008325484

9. Kirkpatrick G. *Aesthetic theory and the video game*. Manchester: Manchester University Press, 2011. 256 p.

10. Atkinson P., & Parsayi F. Video games and aesthetic contemplation. *Games and Culture*. 2021. *16* (5), pp. 519–537. https://doi.org/10.1177/1555412020914726

11. Harvey A., & Samyn M. *Postmortem igry The Graveyard ot studii Tale of Tales* [Postmortem: Tale of Tales The Graveyard] (A. Shevlyakov, Trans.). *gamestudies.ru* [Web-site]. 2012. December 3. https://gamestudies.ru/translations/graveyard/ (accessed 12.05.2021)

12. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem, 2004. 624 p. (Original work published 1983 and 1985.)

13. Friedman A. The role of visual design in game design. *Games and Culture*. 2015. *10* (3), pp. 291–305. https://doi.org/10.1177/1555412014559977

14. Pozdnyakov A.V., & Filonov V.R. Komp'yuternaya igra: Mezhdu tvorchestvom i razvlecheniem [Computer game: Between creativity and entertainment]. *ABYSS: Studies in Philosophy, Political Science and Social Anthropology*. 2018. Issue 3 (5), pp. 20–26. http://abyss.su/_media/abyss_issue/5/filonov_pozdnjakov_kompjuternaja_igra.pdf (accessed 12.05.2021)

15. Schleiner A.-M., Leandre J., & Condon B. Velvet-Strike. *Net Art Anthology* [Web-site]. 2002. https://anthology.rhizome.org/velvet-strike (accessed 12.05.2021)

16. Kuzmina V.A. Strannyy urozhay, khram Shambaly i sv. Al'bert Khofmann: Psikhodeliya v tsifrovom informatsionnom prostranstve [Weird Harvest, Temple of Shambhala and St. Albert Hofmann: Psychedelia in the digital information space]. *The Art and Science of Television*. 2010. (7), pp. 120–127. https://tv-science.online/wp-content/uploads/2020/11/NT_7.pdf (accessed 12.05.2021)

17. Knyazhitskaya T.V. Vizionerskoe iskusstvo—simvolizm kontsa XX–nachala XXI veka [Visionary art—symbolism of the late 20th–early 21st century]. *Academy*. 2019. Issue 6 (45), pp. 99–109. https://doi.org/10.24411/2412-8236-2019-10602

18. Kazakova N.Yu. Rabota s kamerami kak osnova vizual'noy interaktivnosti igrovogo protsessa v ramkakh geym-dizayna [Camerawork as a basis for visual interactivity of the game process in game design]. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Decorative and Applied Arts and Object-Spatial Environment]. 2016. (1), pp. 224–240.

19. Szer J. Video games as physiotherapy. *Medical Journal of Australia*. 1983. *1* (9), pp. 401–402.

20. Igromania. *Obzor Dreams: Luchshaya tvorcheskaya pesochnitsa* [Review of Dreams: Best creative sandbox] [Video]. YouTube. 2020. March 11. https://www.youtube.com/watch?v=cw5F6LxqfS0 (accessed 12.05.2021)

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**ОЛЬГА ВЯЧЕСЛАВОВНА СЕРГЕЕВА**
доктор социологических наук, доцент
доцент факультета социологии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
ResearcherID: C-2692-2016
ORCID: 0000-0002-8093-609X
e-mail: o.v.sergeeva@spbu.ru

**ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ОРЕХ**
кандидат социологических наук,
доцент факультета социологии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
ResearcherID: H-6396-2015
ORCID: 0000-0001-9120-1198
e-mail: e.orekh@spbu.ru

## ABOUT THE AUTHORS

**OLGA V. SERGEYEVA**
D.Sc. (Sociology),
Associate Professor at the Department of Sociology,
Saint Petersburg State University,
Universitetskaya nab., 7–9, 199034, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: C-2692-2016
ORCID: 0000-0002-8093-609X
e-mail: o.v.sergeeva@spbu.ru

**EKATERINA A. OREKH**
Cand.Sci. (Sociology),
Associate Professor at the Department of Sociology,
Saint Petersburg State University,
Universitetskaya nab., 7–9, 199034, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: H-6396-2015
ORCID: 0000-0001-9120-1198
e-mail: e.orekh@spbu.ru

**Авторский вклад**

О.В. Сергеева — концептуализация и сбор материала, Е.А. Орех — редактирование по замечаниям рецензента. О.В. Сергеева и Е.А. Орех — написание текста.

**Authors' contributions**

Olga V. Sergeyeva defined the key concepts and collected data; Ekaterina A. Orekh corrected the paper after the reviewer's comments. Both authors wrote the manuscript.

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

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

УДК 7.011

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62

Статья получена 20.06.2021, отредактирована 15.12.2021, принята 29.12.2021

**Ольга Викторовна Колганова**

Российский институт истории искусств,
190000 Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. 5
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

*Для цитирования*
Колганова О.В. Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы) // Наука телевидения 2021. 17 (4). С. 33–62. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62

# Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы)

**Аннотация.** Статья посвящена оптофоническому искусству В. Д. Баранова-Россине (1888–1944) и искусству света и цвета Г. И. Гидони (1895–1937). Достижения художников в сфере синтеза искусств сопоставлены на нескольких, пересекающихся между собой, уровнях: концепции создаваемых ими новых видов искусства; институции, которые им удалось частично реализовать, и проекты институтов; теоретические разработки; светоцветовой инструментарий (оптофон; световые декорации / светооркестр / Ph. C. P. P.) и патенты на изобретения.

В процессе сравнительного анализа концепций художников сделан вывод о том, что в опорных пунктах идеи Баранова-Россине и Гидони были весьма близки. К общим для художников положениям можно отнести следующие: придание живописи ритма и динамики; выведение изобразительного искусства из плоскости на экран / прозрачный экран или в пространство; объединение света и цвета со звучанием; приближение живописи к музыке. Однако в своем стремлении вывести свет и цвет за пределы изобразительного искусства (во время и пространство) они действовали в разных направлениях. Инструмент Баранова-Россине по способу функционирования был ближе к кине-

© Наука телевидения

матографу (все цвета и рисунки проецировались на экран). Способ функционирования светоцветового устройства Гидони, как бы не предполагавшего наличие экрана (экран мыслился прозрачным), был ближе к театру. Художник мечтал о создании светотеатра, включавшего в себя светомузыку, светоархитектуру, светодекламацию, светохореографию.
**Ключевые слова:** В. Баранов-Россине, Г. Гидони, оптофон, светооркестр, оптофоническое искусство, искусство света и цвета, светоцветовые проекционные устройства, светомузыка.
**Благодарности:** выражаю большую признательность сыну В. Баранова-Россине Дмитрию и внуку Владимиру, а также внучатому племяннику Г. Гидони Генри Копельман-Гидони за помощь в подготовке данной статьи.

UDC: 7.01

Received 20.06.2021, revised 15.12.2021, accepted 29.12.2021

**Olga V. Kolganova**
Russian Institute of Art History,
Saint Isaac's Square, 5, 190000, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

*For citation*
Kolganova O.V. Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's Light and Color Projection Devices: 1920s–1930s. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 33–62. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62

# Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's Light and Color Projection Devices: 1920s–1930s

**Abstract.** The article is devoted to W. Baranoff-Rossine's (1888–1944) optophonic art and the art of light and color invented by G. Gidoni (1895–1937). The achievements of the artists in the field of art synthesis are compared on several overlapping levels: concepts of new art forms they created; institutions they managed to partially implement, and projects of institutes they planned to realize; theoretical insights; light and color apparatus (optophone; light orchestra) and patents for the inventions.

In her comparative analysis of the artists' concepts, the author concludes that in their reference points, the ideas of Baranoff-Rossine and Gidoni were very close. The following provisions are common for the artists: contributing rhythm and dynamics to painting; bringing pictural art out of the plane onto a screen/transparent screen or into space; combining light and color with sound; bringing fine art closer to music. However, in their aspiration to bring light and color beyond the limits of pictural art (into time and space), they acted in different directions. In its operation principle, Baranoff-Rossine's instrument was closer to cinematography (all colors and drawings were projected on the screen). Gidoni's light and color device, which assumed no screen at all (the screen was implied to be transparent), was more of a theatrical thing. The artist dreamed of creating a light theater which would incorporate light music, light architecture, light declamation, and light choreography.
**Keywords:** W. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, optophone, light orchestra, optophonic art, art of light and color, light and color projection devices, light music
**Acknowledgements:** I would like to thank the son and grandson of Wladimir Baranoff-Rossine, Dmitry and Vladimir, and Henry Kopelman-Gidoni, Grigory Gidoni's grandnephew, for their help in preparing this article.

## ВВЕДЕНИЕ

Занимаясь проблемами взаимодействия света/цвета и музыки не только в теории, но и на практике, нельзя не быть изобретателем. Чтобы донести свою идею до зрителя/слушателя посредством некоего аппарата, помимо творческого дара (как живописного, так и музыкального) необходимо обладать естественно-научными знаниями, конструкторскими навыками, а также, что немаловажно, организаторскими способностями. К художникам, добившимся существенных результатов в этой области, можно отнести Владимира Давидовича Баранова-Россине (1888–1944) (рис. 1) и Григория Иосифовича Гидони (1895–1937) (рис. 2). Предметами их изобретений стали светоцветовые проекционные устройства. На протяжении многих лет оба работали над самими аппаратами и их усовершенствованием, сотрудничали со специалистами из смежных наук, пытались получить поддержку от тех или иных учреждений, устраивали показы и концерты, выступали с докладами о своих изобретениях. В связи с общим по тематике делом

и высокой степенью вовлеченности в него, в творческой деятельности художников просматривается целый ряд сходных моментов. На их выявлении и сопоставлении основана настоящая статья.

Рис. 1. В. Баранов-Россине. Начало 1910-х годов

*Fig. 1. Wladimir Baranoff-Rossine. Early 1910s*[1]

[1] Источник изображения см. / See the image source: https://baranoff-rossine.com/biography/ (01.10.2021).

Рис. 2. Г. Гидони. Начало 1920-х годов (?)

*Fig. 2. G. Gidoni. Early 1920s (?)*[2]

Выбранные объектом исследования светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони в сопоставлении и в контексте концепций «Оптофонического искусства» и «Искусства света и цвета» в статье рассматриваются впервые. В результате обнаружения сходств и различий в разрабатываемом художниками светоцветовом инструментарии их изобретения обретают более четкие очертания и специфику. Поводом к объединению этих фигур послужили, в первую очередь, свойственные их деятельности системность и целенаправленность. Идеи синтеза искусств, в частности соединения света / цвета и звука, художники разрабатывали на протяжении всей своей жизни.

[2] Источник изображения см.: Архив Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Галеев-Прометей» (Казань) / See the image source: Archives of the *Galeev-Prometheus* Foundation for support of the audiovisual and technological art (Kazan).

Нельзя сказать, что творчество Баранова-Россине и Гидони исследователи обошли вниманием. В последние десятилетия количество книг и статей о художниках растет. В разной степени востребованы и их собственные работы. Живописные полотна и скульптуры Баранова-Россине продаются на аукционах за внушительные суммы, включаются в экспозиции выставок в России (Русский музей, Третьяковская галерея) и Франции (Центр Помпиду). Реконструкцию оптофона на основании авторских чертежей осуществил в 1971-м по инициативе Евгения Баранова-Россине Жан Шиффрин (Jean Schiffrine). В настоящее время она хранится в фондах Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже. Другой вариант выполнил сын художника Дмитрий Баранов-Россине. Его реконструкция демонстрировалась в апреле-июне 2002 г. в Русском музее.

Работы Гидони как художника пока что не выявлены в полном объеме. Из его наследия, включающего в себя живопись, графику, экслибрисы, малотиражные иллюстрированные издания, частью раскрашенные автором от руки, и др., внимание экспозиционеров в большей степени привлекает модель Светопамятника, впервые выставлявшаяся во дворце Урицкого в Ленинграде в 1927 г. Реконструкция модели была осуществлена в 1987-м в Казани для выставки «Пространство. Время. Искусство», состоявшейся в залах Союза художников Татарстана [подробнее см.: 1, с. 193]. После 1987 г. реконструкция, восстановленная в 2017-м сотрудниками фонда «Галеев-Прометей», выставлялась трижды: в Городке архитектуры и культурного наследия («Глобусы. Архитектура и наука исследуют мир», Париж, 10.11.2017–26.03.2018) [см.: 2, с. 226–229]; в Галерее современного искусства Казани («Прометей космического века. Булат Галеев — 80», 17.09.2020–20.10.2020); в Музее Москвы («Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО», 10.08.21–24.10.2021)[3]. Во всех упомянутых случаях Светопамятник, как правило, являлся центральным объектом экспозиции.

Вторую жизнь модели Светопамятника Гидони дал руководитель казанского СКБ (НИИ) «Прометей»[4] Б.М. Галеев. Он занимался изучени-

[3] В рамках выставки также были представлены 3D-визуализации Светопамятника Г. Гидони и Оптофона В. Баранова-Россине. Под руководством А. Спиридоновой и научном консультировании О. Колгановой 3D-визуализацию светопамятника выполнила выпускница Университета ИТМО София Петраш (URL: https://www.youtube.com/watch?v=RSA6VjOgy9A), 3D-визуализацию оптофона — также выпускница Университета ИТМО Татьяна Меркулова (URL: https://www.youtube.com/watch?v=n6af0GV4bMY&t=35s) (дата обращения 10.10.2021).

[4] На протяжении более чем полувека название организации менялось. В настоящее время это Фонд поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Галеев-Прометей». Руководитель — А. Максимова.

ем светоцветовых экспериментов и Баранова-Россине и Гидони, поддерживая связь с детьми обоих художников (Дмитрием и Татьяной Барановыми-Россине, Александром Гидони). Прекрасным подспорьем для многих исследований ученого был анкетный опрос по изучению цветного слуха, проведенный сотрудниками НИИ на рубеже 1960-х–1970-х среди членов творческих союзов СССР [3, с. 59]. В ряде заполненных анкет фигурировали сведения о Баранове-Россине и Гидони.

Своеобразной энциклопедией на темы «света и музыки», «синестезии», «цветного слуха», «светомузыкальных инструментов», «синтеза искусств» стала серия изданных под руководством Галеева сборников материалов конференций, проходивших в Казани. В период с 1967 по 2020 годы коллектив «Прометея» выпустил 19 изданий. В 2019-м в Германии вышла в свет библиография, включающая в себя статьи 18-ти сборников. Имена Баранова-Россине и Гидони встречаются в названиях шести статей библиографии [4, с. 249, 251, 291; 248, 254, 268]. Три из них посвящены творчеству Баранова-Россине: статьи самого Галеева об экспериментах художника в театре (1992) и неизвестной встрече А. Скрябина и В. Баранова-Россине (2000), а также статья Т. Перцевой об оптофоне (1992). Первая статья о Гидони появляется в сборнике 1975 г. Ее автор А. Гидони (младший сын художника) пишет об идее светомузыки в творчестве и экспериментах отца. Вторая статья публикуется в 1990-м и принадлежит Галееву («От светового памятника революции — к Дворцу Советов»). Третья опубликована автором данной статьи в 2015-м и посвящена 120-летию со дня рождения художника.

Безусловно, несколькими статьями, представленными в сборниках казанских конференций, исследования о деятельности Баранова-Россине и Гидони в сфере синтеза искусств не ограничиваются. Основным трудом о Баранове-Россине можно назвать монографию А.Д. Сарабьянова (2002), изданную на русском и английском языках [5, 6]. Характерно, что начинается она с раздела, озаглавленного «Забытый художник русского авангарда», где автор сравнивает судьбы двух еврейских художников — Баранова-Россине и Натана Альтмана. Еще больше совпадений находим в творчестве Баранова-Россине и еврейского же художника — Гидони.

* * *

Не останавливаясь на фактах биографии, сопоставим ключевые моменты деятельности художников в сфере оптофонического искусства и искусства света и цвета[5]. В работе мы используем один из методов

[5] О сходстве в судьбах и творчестве Баранова-Россине и Гидони см. нашу статью [7].

сравнительного анализа (выявляем тождества и различия в авторских концепциях). В отношении рассматриваемых явлений применяются также элементы методологии сравнительного искусствознания, в основе которой лежат изучение «взаимосвязей искусств, их сравнительный, функциональный и структурный анализ, выявление общих и специфических основополагающих универсалий» [8, с. 9].

Для сравнения нами выбраны несколько уровней, наиболее емко репрезентирующих идеи художников: концепции создаваемых ими новых видов искусства; институции, которые им удалось частично реализовать, и проекты институтов; теоретические разработки (трактаты) на темы оптофонического искусства и искусства света и цвета; светоцветовой инструментарий (оптофон и светооркестр) и патенты на изобретения проекционных устройств; состоявшиеся в России концерты и выступления (см. табл. № 1). Основанием для сравнения является то общее, от чего отталкивались художники: желание вывести свет и цвет за пределы изобразительного искусства (во время и пространство). Здесь важно отметить, что в целом их деятельность находилась в контексте авангардных течений 1910-х–1920-х. Как пишет М.Л. Зайцева, «деятелями авангарда разрабатываются механизмы расширения возможностей восприятия человека, без которых основные задачи, возложенные на “искусство будущего”, представляются невыполнимыми. Именно такой установкой на формирование нового типа человека, обладающего уникальными способностями ощущать и познавать мир в его целостности, обусловлена актуализация идей синестезии в авангардных проектах “искусства будущего”» [9, с. 71]. К воздействию на разные органы чувств человека (зрение, слух) и пытались прибегнуть в своем творчестве художники Баранов-Россине и Гидони. В случае с Гидони имелось в виду и обоняние. Один из его проектов назывался, например, «”The Opening of the Seventh Seal” — Поэма для большого светооркестра с декламацией, оркестром, хором, радио и ароматом» (1929).

**Табл. № 1. Оптофоническое искусство В. Баранова-Россине и Искусство света и цвета Г. Гидони: таблица соответствий**

***Table 1. Optophonic art by W. Baranoff-Rossine and the Art of light and color by G. Gidoni: comparison***

| | **В. Баранов-Россине (1888–1944)** ***W. Baranoff-Rossine (1888–1944)*** | **Г. Гидони (1895–1937)** ***G. Gidoni (1895–1937)*** |
|---|---|---|
| Виды искусства *Art type* | Оптофоническое искусство *The optophonic art* | Искусство света и цвета *The art of light and color* |
| Институции *Institutions* | «Первая оптофоническая Академия» (открыта в мастерской художника, Париж, 1927 г.) *First Optophonic Academy (was opened in the artist's studio, Paris, 1927)*<br><br>Попытки создания «Института оптофонического искусства», «Европейского оптофонического центра» (1941 г., Париж) *Attempts to establish the Institute of Optophonic Art, the European Optophonic Center (1941, Paris)* | Проект «Института изучения света и краски» при Академии наук СССР (Ленинград, 1926 г.) *Project of the Institute for the Study of Light and Color of the Academy of Sciences of the USSR (Leningrad, 1926)*<br><br>«Лаборатория искусства света и цвета» (существовала на дому у художника, Ленинград, Наб. р. Фонтанка, 28). 1930-е гг. *Laboratory of the Art of Light and Color (existed at the artist's house in Leningrad, Fontanka Embankment, 28). 1930s*<br><br>Работы по искусству света и цвета в рамках Акустической лаборатории Физико-технического института (Ленинград, 1931 г.) *Works on the art of light and color within the framework of the Acoustic Laboratory of the Physical-Technical Institute (Leningrad, 1931)* |

| | | |
|---|---|---|
| Трактаты, теоретические изыскания<br>*Treatises, theoretical research* | 1. Тезисы доклада «О динамической живописи» (Москва, 28.11.1923)<br>*Abstracts of the report On dynamic painting (Moscow, November 28, 1923);*<br><br>2. Институт оптофонического искусства (рукопись на фр. яз.) (Париж, 1937 г.)<br>*Institute of the Optophonic Art (manuscript in French) (Paris, 1937).* | 1. Докладная записка «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии» (рукопись, 1926 г)<br>*Memorandum The new art of light and color created by electrical energy (manuscript, 1926);*<br><br>2. *Гидони Г.* Искусство света и цвета. Ленинград, 1930<br>*Gidoni G. The art of light and color. Leningrad, 1930;*<br><br>3. Диалог на отдельном листе об искусстве света и цвета. В кн. Гидони Г.И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар. Л., 1933<br>*A dialogue on a separate sheet about the art of light and color. In G.I. Gidoni, Gustave Courbet: The Communard Artist. Leningrad, 1933;*<br><br>4. «Микролог о новом искусстве света и краски» (рукопись)<br>*Micrologue on the new art of light and color (manuscript).* |
| Светоцветовой инструментарий<br>*Light and color apparatus* | Оптофон (оптофоническое пианино, зрительное фортепиано, piano des couleurs [цветовое пианино]), хромотроп<br>*Optophone (optophonic piano, visual piano, piano des couleurs [color piano]), chromotrope.* | Световые декорации, светооркестр, светокрасочный рояль (светокрасочный пульт, светоцветовой пульт), Photo Chromo Piccolo Primo (светооркестровый малый светоцветовой аппарат)<br>*Light decorations, light orchestra, light and color piano (light and color console), Photo Chromo Piccolo Primo (light orchestra small light and color apparatus).* |

| | | |
|---|---|---|
| Патенты на изобретения проекционных устройств<br>*Patents for projection devices* | 1. «Проекционное устройство для воспроизведения изменяющихся световых и цветовых впечатлений (хромотроп)» (заявочное свидетельство № 1252 от 18.09.1923, СССР)<br>*Projection device for reproducing changing light and color impressions (chromotrope) (application certificate No. 1252 dated September 18, 1923, USSR);*<br><br>2. *"Dispositif mécanique pour la composition et la combinaison de dessins et de couleurs"* [«Механическое устройство для композиции и комбинации рисунков и цветов»] (заявочное свидетельство от 25.03.1926, Республика Франция)<br>*[Mechanical device for composing and combining patterns and colors] (application certificate dated March 25, 1926, the Republic of France).* | 1. «Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране» (заявочное свидетельство № 74248 от 13.08.1920, СССР)<br>*Device for producing light decorations on a transparent screen (application certificate No. 74248 dated August 13, 1920, USSR);*<br><br>2. «Распределительный пульт» (заявочное свидетельство № 62243 от 12.01.1930, СССР)<br>*Switchboard (application certificate No. 62243 dated January 12, 1930, USSR).* |
| Концерты для широкой аудитории в России<br>*Concerts for general public in Russia* | 1) 16 апреля 1924 г. «Цвето-зрительный концерт» (Театр им. В. Мейерхольда)<br>*April 16, 1924, Color-visual concert (Meyerhold Theatre);*<br><br>2) 18 апреля (там же)<br>*April 18 (same place);*<br><br>3) 9 ноября 1924 г. «Опто-фонический цвето-зрительный концерт» (Государственный академический Большой театр)<br>*November 9, 1924 Optophonic color-visual concert (State Academic Bolshoi Theatre).* | 1) 26 мая 1928 г. Первый вечер искусства света и цвета (Большой конференц-зал АН СССР)<br>*May 26, 1928 The first evening of the art of light and color (Big Conference Hall of the USSR Academy of Sciences);*<br><br>2) Домашние показы<br>*Private demonstrations.* |

| | | |
|---|---|---|
| Публичные обсуждения *Public discussions* | 1) Обсуждение изобретения и демонстрация работы оптофона на заседании Физико-психологического отделения РАХН (осень 1923 г., Москва) *Discussion of the invention and demonstration of its operation at a meeting of the Physical and Psychological Department of the Russian Academy of Arts (autumn 1923, Moscow);*<br><br>2) Два оптофонических сеанса на Международном конгрессе по искусству и эстетике (1925 г., Берлин) *Two optophonic sessions at the International Congress on Art and Aesthetics (1925, Berlin).* | 1) Доклад Г. Гидони «Светооркестр, или использование света в применении к музыке» (Ленинград, ГИИИ, 15 июня 1925 г.) *G. Gidoni's report Light orchestra, or the use of light in relation to music (Leningrad, State Institute of Arts, June 15, 1925);*<br><br>2) Доклад «Свето-красочность, как особый вид искусства» (Ленинград, ГИИИ, 27 июля 1925 г.) *Light-colorfulness as a special kind of art (Leningrad, State Institute of Art History, July 27, 1925);*<br><br>3) Докладное сообщение о «Новом искусстве света и цвета» (26 мая 1928 г., Ленинград, Конференц-Зал АН СССР) *On the new art of light and color (May 26, 1928, Leningrad, Conference Hall of the USSR Academy of Sciences).* |

В качестве основных критериев сопоставления деятельности Баранова-Россине и Гидони в области синтеза искусств выбраны декларируемые ими концепции, а также особенности реализации светоцветового инструментария.

Оба художника мыслили свои светоцветовые эксперименты репрезентантами новых видов искусства — оптофонического [от греч. оптофон — «зримый звук»] и искусства света и цвета. Трактат об оптофонии Баранов-Россине начинал с констатации «упадка нынешнего искусства» [5, с. 244]. Гидони в своем очерке-микрологе был более радикален: «Старая живопись умерла! Да здравствует новая живопись — Искусство Света и Цвета!» [10, с. 3].

В опорных пунктах концепции художников были весьма близки: придать живописи ритм и динамику (преодолеть статику изобразительного искусства), вывести изобразительное искусство из плоскости на экран/прозрачный экран или в пространство, объединить свет и цвет со звучанием, приблизить живопись к музыке. «Я пришел к логической необходимости создания нового искусства, — писал Баранов-Россине, — ритмичного во времени — ОПТОФОНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА —

визуального и звучащего» (выделено автором. — О.К.) [5, с. 244]. Гидони характеризовал свое детище как «Искусство образа, очищенного от “темы”, “литературы” (...); искусство, развивающееся подобно музыке во времени, в пространстве, владеющее тончайшим “пигментным” веществом: электричеством; искусство, освобождающее свет и цвет от оков формы» [10, с. 9].

Иными словами, художники пытались выявить характерные для разных видов искусства структурные универсалии (звук, цвет, свет, движение, пространственно-временные координаты) и облечь их в некие новые формы существования. Один называл это оптофоническим искусством, другой — искусством света и цвета.

Отсутствие отсылки к звуку в наименовании «Искусства света и цвета» Гидони в отличие от определения его коллеги по цеху не означало, что звучание здесь не предполагалось. Напротив, светомузыка, как одна из составляющих концепции, была наиболее разработана автором на практике. Вместе с тем нельзя не подчеркнуть тот факт, что светоцветовые проекционные устройства как Баранова-Россине, так и Гидони, не воспроизводили звуки. Музыкальный компонент, как неотъемлемая часть итогового действия, авторами подразумевался, но как дополнительный, сосуществующий с работой светоцветовых аппаратов. Рояль, ансамбль инструментов или оркестр в техническом плане с устройствами не взаимодействовали, хотя идеи соединить фортепиано и оптофон, по крайней мере у Баранова-Россине, были. Танец как часть действия оба художника также включали в свои концерты [см.: 11, p. 137–138]. Помимо светомузыки и светохореографии, Гидони разрабатывал также направления светотеатра, светодекламации и светоархитектуры (рис. 3).

Осознавая большие перспективы в развитии разрабатываемых новых видов искусства, оба художника пытались основать соответствующие институции. К подобного рода идеям они пришли примерно в одно время, хотя в целом начало своих работ датировали более ранними сроками: по отношению к Баранову-Россине Сарабьянов указывает на 1909 г. [5, с. 154]; Гидони относил работу над осуществлением световых декораций и светооркестра к 1919 г. [12, л. 3].

Гидони пытался открыть Институт изучения света и краски при Академии наук СССР в 1926-м. Предложение о создании Института было направлено им на имя вице-президента Академии А.Е. Ферсмана (с копией А.В. Луначарскому) [13]. В формировании соответствующего пакета документов участвовал заведующий фотометрической лабораторией Государственного оптического института С.О. Майзель. Однако попытка не увенчалась успехом.

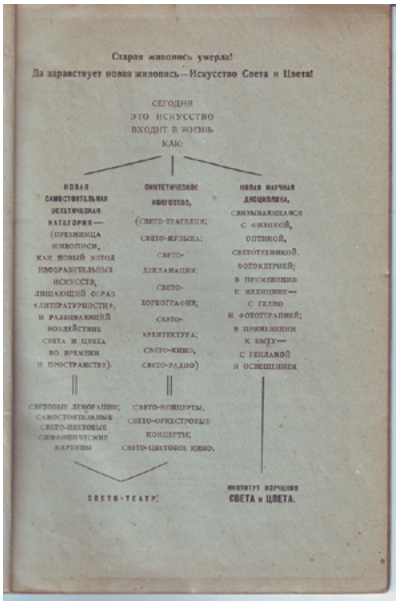


Рис. 3. Г. Гидони. Схема «Искусства света и цвета». 1930

*Fig. 3. G. Gidoni. The scheme of "The Art of light and color". 1930*[6]

Баранову-Россине удалось открыть Оптофоническую академию уже будучи в Париже в 1927-м. В каталоге выставки «Sons et Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle» (Звук и Свет: История звука в искусстве XX-го века), состоявшейся в Центре Помпиду в 2004–2005 гг., опубликована афиша открытия академии [14, с. 150] (рис. 4). «В своей академии, — пишет Сарабьянов, — художник преподавал (причем по весьма умеренным ценам) рисунок, живопись, конструкцию, скульптуру, используя систему "оптофонического пианино"» [5, с. 184]. Позже он предпринял попытки создания «Института оптофонического искусства» и «Европейского оптофонического центра». Как отмечает Сарабьянов, «в архиве семьи художника сохранились несколько писем-ответов на обращения Баранова-Россине по поводу использования оптофона (...), в том числе в кинокомпанию "Films-Loew-Metro-Goldwyn", в общество Андре Ситроена, в мюзик-холл "Moulin-Rouge", в сеть магазинов "Au Bon Marché" и др.» [5, с. 188].

---

[6] Источник изображения см. / See the image source: [10, с. 3].

В настоящее время по инициативе родственников художника разрабатывается проект «Optophonia»[7], включающий в себя три основных направления: 1) оптофония как инструментарий для цифровых аудиовизуальных технологий, 2) как живая среда для проведения различного рода мероприятий, 3) сообщество музыкантов и художников, работающих в области визуальной музыки и технологического искусства.

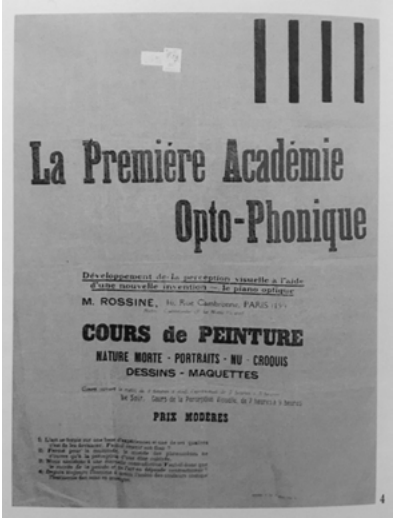


Рис. 4. Афиша открытия Академии оптофонии. 1927

*Fig. 4. Poster of the opening of the Academy of Optophony. 1927*[8]

Гидони, несмотря на отказ в создании Института, продолжал работу в том же направлении в 1930-е. У себя на дому он организовал «Лабораторию искусства света и цвета». Ее название украшало ряд выпущенных художником на собственные средства книг и брошюр, в том числе и с такими формулировками: «Напечатано по распоряжению Лаборатории искусства света и цвета» [15, с. 2], «Издание Лаборатории искусства света и цвета» [16, с. 1] (рис. 5). В условиях господдержки в 1931 г. Гидони проводил работы в области Искусства света и цвета при Физико-техническом институте в составе лаборатории общей акустики [17, л. 2]. Однако происходило это совсем недолго — на протяжении семи месяцев.

[7] URL: https://optophonia.com (15.12.2021).

[8] Источник изображения см. / See the image source: [14, с. 150].

Рис. 5. А.С. Пушкин. Леда. Для свето-концертного исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони. Издание Лаборатории искусства света и цвета. 1933

*Fig 5. A.S. Pushkin. Leda. For a light concert performance with a light-color party by G. I. Gidoni. Publication of the Laboratory of the Art of Light and Color. 1933*[9]

Гидони настаивал на создании единого Института по изучению вопросов света и краски (в более позднем варианте — «света и цвета»), приводя в пример зарубежные организации: «Ассоциация по изучению света и краски в Вашингтоне, Институт американских инженеров в Нью-Йорке с его 33-мя Секциями и 59-ю Отделениями, разбросанными по всей Америке; многочисленные лаборатории профессора Вильгельма Оствальда в крупнейших центрах Германии, наконец, совсем в недавнее время учрежденный в Германии-же особый Институт, имеющий продолжить работы И.Л. Гофмана, А.В. Римингтона, Шредера, Скрябина, Чурляниса (в самое последнее время музыканта-изобретателя А. Лашло[10], Киль 1926)». Художник убеждал в необходимости «централизации и объединения работы в указанной области, работы, ведущейся в настоящее время в СССР в условиях бесполезного параллелизма или разобщенности (лаборатория при ГАХН в Москве, Акустическая лаборатория при Институте Истории Искусств в Ленинграде, лаборатория Оптического института)» [13, лл. 137–164]. С сотрудниками Акустической лаборатории и лаборатории Оптического института Гидони тесно

[9] Источник изображения см. / See the image source: [15, с. 2–3].

[10] Речь идет о венгерском светомузыканте А. Ласло (Alexander László).

сотрудничал[11]. Что же касается упомянутой лаборатории при Государственной академии художественных наук (ГАХН), то очевидно имелись в виду либо физико-психологическое отделение, либо секция пространственных искусств. Именно в них была сконцентрирована основная направленность академии, по уставу своему имеющая целью «всестороннее исследование всех видов искусств и художественной культуры» [18].

Физико-психологическим отделением на начальном этапе существования ГАХН руководил В.В. Кандинский, прекрасно знавший об оптофонии Баранова-Россине. «С тобой очень хочет познакомиться Rossiné (молодой русский художник), занимающийся теорией живописи и специально живописными нотами» [см.: 5, с. 162], — писал он Ф. Гартману еще 20 августа 1912 г. На одном из заседаний отделения осенью 1923 г. демонстрировался и обсуждался оптофон. Однако, как пишет Т.М. Перцева со ссылкой на хранящийся в РГАЛИ стенографический отчет заседания, «Ученый совет РАХН отказал художнику-изобретателю в помощи по усовершенствованию “оптофона”» [19, с. 64].

Секцией пространственных искусств Академии с 1924 г. руководил искусствовед, коллекционер и библиофил А.А. Сидоров, с которым, в свою очередь, контактировал Гидони. В архиве Российского института истории искусств (РИИИ) сохранился положительный отзыв Сидорова [20, л. 7] от 28 сентября 1925 г. (подписанный им как ученым секретарем ГАХН) о деятельности Гидони в качестве искусствоведа, художника и изобретателя светооркестра. В отделе рукописей РГБ сохранились также письма Гидони к Сидорову [21], в которых автор делился с адресатом своими переживаниями по поводу изданных им книг, вел переговоры о покупке своих графических работ, а также обсуждал условия получения им ученой степени.

Планируемые к существованию и частично реализованные институции не могли не иметь теоретической базы. Оба художника написали ***трактаты*** на разрабатываемые ими темы. Озаглавив свой труд «Институт оптофонического искусства», Баранов-Россине повествовал в нем о: 1) нынешнем состоянии искусства, 2) полихромной и ротативной скульптуре, 3) историческом обзоре оптофонии, 4) театральном симультанизме, 5) доклассической музыке и Вагнере, 6) втором конгрессе эстетики в Берлине, 7) механизме оптического пианино[12]. Год написания трактата

[11] Руководитель фотометрической лаборатории Оптического института был соавтором пакета документов, подаваемых Гидони в АН СССР. Заведующий акустической лабораторией Е.А. Шолпо вместе с Г.М. Римским-Корсаковым принимал участие в расшифровке строки «Luce» в поэме «Прометей» А. Скрябина по системе Гидони.

[12] Текст опубликован с сокращениями в книге Сарабьянова в переводе с французского языка [5, с. 244–247].

можно установить по упоминанию в тексте Второго международного конгресса музыки во Флоренции, состоявшегося 10–20 мая 1937 г. Другой известный нам текст Баранова-Россине относится к более раннему периоду. Это тезисы доклада от 28 сентября 1923 г. на тему «О динамической живописи», где, помимо прочего, подчеркивалась мысль о том, что «бесконечно многообразная живая комбинация формо-цвета подобна музыкальной» [19, с. 65].

У Гидони нам удалось разыскать несколько текстов с обоснованием его концепции Искусства света и цвета. Будучи библиофилом, художник большое значение придавал публикации своих трудов. В 1930-м он издал книгу «Искусство света и цвета», куда, помимо справочных материалов (библиографии Искусства света и цвета, списка готовящихся к изданию его трудов, схемы нового искусства), включил три раздела: в первом из них давалась характеристика и обоснование нового искусства; во втором в конспективной форме публиковалась программа работы Института и Общества изучения искусства света и цвета; в третьем — размещались материалы, связанные с практикой исполнения светоцветовых партитур (схема светоцветового пульта, расшифровка условных обозначений, фрагменты партитур). К изданным его работам можно также отнести «Диалог[13] на отдельном листе об искусстве света и цвета», приложенный к его книге о Г. Курбэ [16, с. 73–122]. Из неопубликованных материалов важно отметить последнюю главу исследования художника об Эль Греко, названную им «Микролог о новом искусстве света и краски»[14], а также упомянутый выше текст докладной записки «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии» [13], входящий в состав документов о создании Института света и краски при АН СССР[15].

По линии публикации своих работ Гидони, несомненно, преуспел более, чем Баранов-Россине. Представление о его идеях можно получить и по опубликованным светоцветовым партитурам с их описанием устройств и расшифровкой принципов исполнения, и по статьям автора в разных изданиях, и по отдельным книгам. По большей мере, свои книги он издавал сам, за собственный счет. Однако в практической части, по линии реализации своих идей, Баранову-Россине повезло больше.

---

[13] Диалог автора и воображаемого искусствоведа.

[14] Рукопись Микролога обнаружена нами в фондах Российского национального музея музыки [22]. При этом сама книга Гидони («Доменико эль Греко. Жизнь и творчество Эль Греко в двух частях со свето-красочным каталогом произведений Греко») в настоящее время не найдена.[24] О полном списке трудов Гидони см.: [17].

[15] О полном списке трудов Гидони см.: [23].

Квинтэссенцией деятельности художников был их **светоцветовой инструментарий**. Основным вариантом названия инструмента Баранова-Россине стал «оптофон», в различных источниках фигурировавший как «оптофоническое пианино», «зрительное фортепиано», piano des couleurs [цветовое пианино]. От него происходили и оптофоническое искусство, и оптофонические концерты, и соответствующая Академия. Гидони поначалу называл свое изобретение «световые декорации». Позже он остановился на «светооркестре», подписываясь зачастую как «изобретатель светооркестра». В отдельных документах встречается также формулировка «светокрасочный рояль» и, что более специфично для его инструментария — «светокрасочный пульт» или «светоцветовой пульт». В светоцветовых партитурах автор обозначал свой аппарат аббревиатурой Ph. C. P. P. (Photo Chromo Piccolo Primo) и характеризовал его как «светооркестровый малый светоцветовой аппарат» [15, с. 9].

Для управления отдельными элементами оптофона — зеркалами, призмами, фильтрами, дисками с нанесенными на них изображениями Баранов-Россине использовал три октавы фортепианной клавиатуры (рис. 6). На непосвященных зрителей и слушателей наличие клавиатуры производило обманчивый эффект, многим казалось, будто бы от оптофона исходил звук[16]. Однако строение обоих этих инструментов не было рассчитано на извлечение звука. Конструкция светоцветового пульта Гидони приводилась в действие при помощи «рычажного переключателя», который позволял менять оттенки цвета («основная восьмиступенная гамма цветов по спектру», повышения и понижения основных цветов — цветные диезы и цветные бемоли, всего 24 градации) и интенсивность света (от отсутствия света до максимальной освещенности, 10 градаций освещенности), к чему прибавлялись эффекты светового крещендо и диминуэндо, вспышки и полное угасание света, световые и цветовые паузы и тремоло. Судя по партитурам, в малом светоконцертном исполнении использовались источники света не выше 300 ватт.

Над конструкциями своих инструментов художники трудились не в одиночку. Как пишет А. Шатских, «в Москве Баранов-Россине много работал над усовершенствованием оптофона в содружестве с художником С.А. Мальтом и конструктором-изобретателем А.А. Сачковым»

[16] См., например, отзыв Ю. Анненкова: «Баранов-Россинэ, захваченный идеями композитора Александра Скрябина, искавшего параллели между звуками, красками и линиями, изобрел опто-фоническое пианино, то есть клавиатуру, где каждая нота, вместе со звуком, перебрасывала на экран ту или иную цветовую форму. Таким образом, играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева, пианист отражал на экране красочное и линейное преображение музыкального произведения: красочную симфонию» [24, с. 233].

[25, с. 20]. Гидони сотрудничал с упомянутым выше специалистом в области светотехники С.О. Майзелем.

Рис. 6. В. Баранов-Россине. Оптофон. Реконструкция Ж. Шиффрина. 1971

*Fig. 6. Wladimir Baranoff-Rossine Optophone. Reconstruction by Jean Schiffrine. 1971*[17]

Над конструкциями своих инструментов художники трудились не в одиночку. Как пишет А. Шатских, «в Москве Баранов-Россине много работал над усовершенствованием оптофона в содружестве с художником С.А. Мальтом и конструктором-изобретателем А.А. Сачковым» [19, с. 20]. Гидони сотрудничал с упомянутым выше специалистом в области светотехники С.О. Майзелем.

Оба устройства были запатентованы в Комитете по делам изобретений СССР в 1925-м. О выдаче патента на «проекционное устройство для воспроизведения изменяющихся световых и цветовых впечатлений (хромотроп)» Баранова-Россине в Вестнике Комитета было опубликовано в марте [26, с. 18–19], о патенте на «приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране» Гидони — в августе [27, с. 21]. Таким образом, разница в публикации о выдаче заявочных свидетельств составила всего несколько месяцев. Хотя заявки от изобретателей были сформированы в разное время. Гидони подал заявку еще 13 августа 1920 г., и его патент рассматривался пять лет. На этот период пришелся и отказ в выдаче патента, о чем сообщалось в фельетоне братьев Тур [28, с. 1]. Баранов подал заявочное свидетельство на свой аппарат 18 сентября 1923 г.

[17] Источник изображения см. / See the image source: [14, с. 150].

В эти годы столь долгое рассмотрение заявок на изобретения было обычным явлением. К примеру, сходные по тематике «проекционное устройство для получения световых и цветовых эффектов при исполнении музыкальных произведений» А.Г. Курочкина рассматривалось четыре года (1930–1934)[18], а «прибор для получения стереоскопических впечатлений от двух изображений различного масштаба» А.К. Кауфмана — семь лет (1917–1924)[19].

«Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране» Гидони было отнесено специалистами комитета к классу 77 g 102 [29], что по указателю классов изобретений СССР означало: оборудование театров, цирков и т. п.; устройства для демонстрации фокусов; 102 — кулисы, занавесы и прочие декорации, средства для их передвижения [30, с. 363]. Видимо, ключевым для классификации стало слово «декорации». Собственно и сам Гидони изначально называл свой аппарат «световыми декорациями». Неслучайно одна из его первых светоцветовых партитур (опус 2) была подготовлена именно для светотеатра (светоцветовая партия к первому явлению первого действия «Гамлета» [Терраса перед дворцом])[20]. Распределительный пульт, запатентованный Гидони в дополнение к световым декорациям[21], был отнесен к классам 21 с (Электрические провода и установочная аппаратура) и 27 (Распределительные доски, щиты, пульты, в том числе щитки для предохранителей и счетчиков) [30, с. 110]. В комплексе два этих устройства составляли светоцветовой инструментарий Гидони (рис. 7).

Что же касается класса изобретений, к которому мог быть отнесен хромотроп Баранова-Россине, то, вероятно, это могли быть классы 42 h и 54 h, т. к. аналогичный патент — «хромотроп» Танаева (1934–1935 гг.)[22] — был отнесен именно к ним (42 h — оптика, в том числе микротомы, фотометры и колориметры, 54 h — передвижная, акустическая и оптическая реклама).

---

[18] Согласно авторскому описанию, яркость светового пучка, проектируемого предлагаемым им устройством, обусловливалась амплитудой колебаний мембраны, т. е. силой звука в оркестре или т. п.; окраска же лучей зависела от соответствующей комбинации в положениях различно окрашенных участков дисков. Предполагалось, что описанное устройство даст зрителю гармоничное сочетание звуковых, световых и цветовых впечатлений (Авторское свидетельство на изобретение № 39419).

[19] Номер патента по «Базе патентов СССР» — 26.

[20] Фрагмент партитуры опубликован: [10, с. 28].

[21] Заявлен 12 января 1930 г. О выдаче авторского свидетельства опубликовано 30 сентября 1931 г. [31].

[22] Авторское свидетельство на изобретение № 42327.

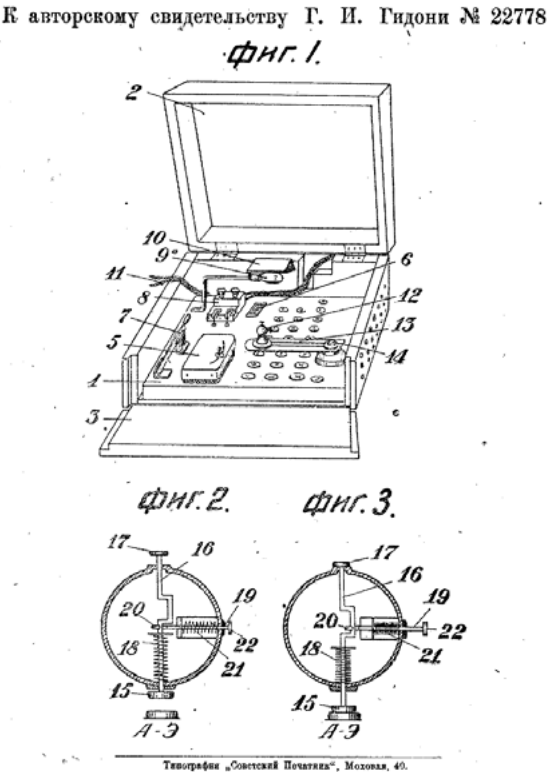


Рис. 7. Г. Гидони. Распределительный пульт. 1930

*Fig. 7. G. Gidoni. Switchboard. 1930*[23]

Согласно Сарабьянову, «Баранов-Россине приехал в Париж сразу же после открытия Международной выставки современного декоративного и промышленного искусства, состоявшейся 28 апреля 1925 г.» [5, с. 178]. То есть буквально на следующий месяц после того, как в «Вестнике по делам изобретений» было опубликовано о выдаче заявочного свидетельства на хромотроп. Решивший эмигрировать во Францию художник, по всей видимости, не выкупил этот патент (поэтому и класс патента не был проставлен). Нет в последующих выпусках Вестника и опубликованного извлечения из патента с чертежами. Второй патент на свое изобретение Баранов-Россине получил в 1926-м, уже во

[23] Источник изображения см. / See the image source: [31].

Франции. Он назывался «Dispositif mécanique pour la composition et la combinaison de dessins et de couleurs» (Механическое устройство для композиции и комбинации рисунков и цветов). В патенте содержались полное описание и чертежи [32] (рис. 8).

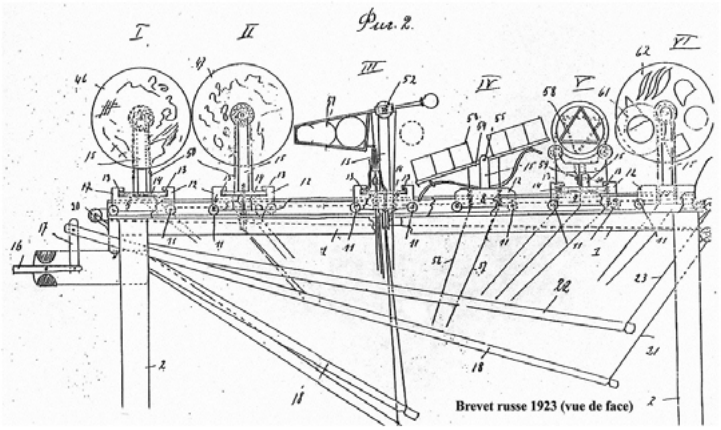


Рис. 8. В. Баранов-Россине. Один из чертежей к оптофону. 1926

*Fig. 8. Wladimir Baranoff-Rossine. One of the drawings for the optophone. 1926*[24]

Позже оба художника запатентовали и другие приспособления. Во Франции Баранов-Россине получил патенты на ряд близких по тематике к оптофону проектов: устройство для анализа и классификации драгоценных камней («Фотохронометр»); способ придания невидимости движимым и недвижимым целям и служащий для камуфляжа («Хамелеон»); «Трюковой робот», применяемый в кинематографе. Гидони, который, несмотря на множество попыток, так и не сумел выехать из страны, запатентовал «Первичные электрические часы» (заявочное свидетельство от 1 февраля 1929 г.), имеющие циферблат с подсветкой. Из его более крупных работ необходимо отметить участие в разработке световой установки «Кинемахром» для московского Дворца Советов. Как сообщает Галеев, приглашение участвовать в проекте Гидони получил в 1932-м, однако закончить работу над этим масштабным аппаратом для зала, рассчитанного на 15000 зрителей, он не успел. Проектирование завершили его коллеги из Оптического института [33, с. 34].

Художник также готовил к изданию несколько работ, связанных с его первым изобретением: «Атлас свето-фильтров для светооркестро-

[24] Источник изображения см. / See the image source: [32].

вого исполнения», «О вечернем освещении музеев (применительно к существующим и новым условиям вечернего освещения музеев и собраний)», «Новый способ физико-оптического анализа и свето-цветовой каталогизации музейных произведений живописи» (тематически эта работа перекликается с изобретением Баранова-Россине — устройством для анализа и классификации драгоценных камней «Фотохронометром»).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, можно отметить, что общая для обоих художников цель, связанная с выведением света и цвета за пределы изобразительного искусства (во время и пространство), в той или иной степени была каждым из них достигнута. С одной стороны, у какой-то части общества оба они имели признание, с другой — оба вызывали споры и неоднократные отказы в поддержке. При многих сходных моментах в провозглашаемых концепциях и в способах их реализации, действовали они, однако, в разных направлениях. Инструмент Баранова-Россине по способу функционирования был все-таки ближе к кинематографу (все цвета и рисунки проецировались на экран). Дальнейшее применение оптофона он видел, в том числе, и в кино (близким изобретением был его «Трюковой робот»). Не случайно, по сведениям Сарабьянова, оптофоническое пианино выставлялось в новом кинотеатре восемнадцатого округа Парижа с одновременной демонстрацией новых кинофильмов [5, с. 184]. Хотя сам художник писал, что «оптофоническое пианино, как в звуковом пианино в соответствии с функционированием клавиш, проецирует *в пространство или на экран* цвета, движущиеся и бесконечно варьирующиеся формы» (курсив наш. — О.К.) [5, с. 152], судя по известным нам воспоминаниям об оптофонических концертах, проекция шла только на экран. К выходу за пределы экрана (в пространство) художник только стремился.

Способ функционирования светоцветового устройства Гидони, не предполагавшего наличие экрана (напомним, экран мыслился прозрачным), был ближе к театру. Художник мечтал о создании именно светотеатра, включавшего в себя светомузыку, светоархитектуру, светодекламацию, светохореографию и, как бы по инерции — светоцветовое кино, которое, хотя и присутствовало в его схеме [10, с. 3], но не было представлено в его практических разработках.

Тем не менее, опираясь на доступные в 1920-е–1930-е годы технические возможности и претворяя их в своих изобретениях, оба худож-

ника сделали существенные шаги на пути к новому пониманию света и цвета в искусстве. Воображаемые время, движение и в связи с этим музыкальность, присущие многим картинам Баранова-Россине, обрели реальность в его оптофонических сеансах. Свет и цвет, жизнь которым в творчестве Гидони давало превозносимое им электричество, стали в его аранжировках самоценными, управляемыми, дополняющими реальность музыкальную, декламационную, архитектурную и хореографическую.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Колганова О.В. Модель Светопамятника Октябрьской революции Г. Гидони: история создания и реконструкции (1927–1987–2017) // Искусство звука и света: история, теория, практика / отв. ред.-сост. О.В. Колганова. Санкт-Петербург: РИИИ, 2021. Вып. 1. С. 181–200.

2. Roche Y. Globes: Architecture et sciences explorent le monde: Catalogue. Paris: Cité de l'architecture & du patrimoine: Norma Éditions, 2017. 382 p.

3. Галеев Б.М. Находка в Париже (о неизвестной встрече В. Баранова-Россине с А. Скрябиным) // Казань. 2000. № 4. С. 59–64.

4. Jewanski J., Sakhabiev R., Maksimova A. Synästhesieforschung am 'Prometheus' in Kazan', Russland. Eine Bibliographie der 18 Kongressberichte 1967–2015. Kassel: Kassel University Press, 2019. 369 s.

5. Сарабьянов А.Д. Владимир Баранов-Россине. М.: Трилистник, 2002. 264 с.

6. Sarabianov A.D. Vladimir Baranov-Rossiné. Moscow: Trefoil Press. 2002. 264 p.

7. Колганова О.В. Светозвуковой инструментарий В. Баранова-Россине и Г. Гидони // Вопросы инструментоведения: сборник статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения» / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский; ред.-сост. О.В. Колганова. Санкт-Петербург, 2017–2018. Вып. 11. С. 229–239.

8. Мациевский И.В. Сравнительное искусствознание — XXI век: к введению в проблематику // Сравнительное искусствознание — XXI век: сборник статей и материалов / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский. Санкт-Петербург: РИИИ, 2014. Вып. 1. Ч. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. С. 6–24.

9. Зайцева М.Л. Синестезийные основы художественного мышления деятелей русского авангарда // Проблемы синестезии и поэтика авангарда: сборник статей / отв. ред.-сост. Н.В. Злыднева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 70–86.

10. Гидони Г.И. Искусство света и цвета: Введение. Ленинград: Изд. автора, 1930. 32 с.

11. Kolganova O. V. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, L. Theremin: Experiments in the Field of Sound-Light-Choreography (1920–1930) // Music and Synesthesia. Abstracts from a Conference in Vienna, scheduled for July 3–5, 2020 / edd. by J. Jewanski, S.A. Day, S. Siddiq, M. Haverkamp, Ch. Reuter. Dortmund, Germany: readbox unipress (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/14), 2020. P. 137–142.

12. Гидони Г.И. Curriculum vitae // Архив Российского института истории искусств. Оп. 6. Д. № 40. Л. 3–6.

13. Гидони Г. Пакет документов о создании Института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни // Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

14. Sons et Lumières: une histoire du son dans l'art du XXe siècle. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2004. 375 p.

15. Пушкин А.С. Леда: Кантата, подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г.И. Гидони. Ленинград: Лаборатория искусства света и цвета, 1933. 12 с.

16. Гидони Г.И. Гюстав Курбэ. Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность: С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета. Ленинград: Лаборатория искусства света и цвета, 1933. 128 с.

17. Личное дело Г.И. Гидони // Архив Физико-технического института. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 489. 6 л.

18. Устав Государственной Академии Художественных Наук. 1926. URL: https://gachn.de/files/data/Ustav.pdf (дата обращения: 10.06.2021).

19. Перцева Т.М. «Оптофония» Баранова-Россине (история и документы) // Светомузыка в театре и на эстраде: тезисы докладов научно-практического семинара (Казань, 4-6 апр.) / отв. ред. В.М. Галеев. Казань: Казанский авиационный ин-т, 1992. С. 64–67.

20. Отзыв А.А. Сидорова о Г.И. Гидони // Архив Российского института истории искусств. Оп. 6. Д. № 40. Л. 7.

21. Г.И. Гидони — А.А. Сидорову // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 776. К. 71. Ед. хр. 8. 5 л.

22. Гидони Г. Искусство света и цвета. Микролог // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 510. Инв. № 941. Пост. № 13403. 9 л.

23. Kolganova O. Bibliography of Works of the Inventor of the Light Orchestra of Grigory Gidoni: Published and Unpublished // Synesthesia: The Synthesis of Arts in World Art Culture. Abstracts from a Conference held in Saint Petersburg, March 4–5, 2019 / edd. by N. Nikolaeva, S. Konanchuk, J. Jewanski. Dortmund, Germany: readbox unipress (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/15), 2020. P. 69–72.

24. Анненков Ю. Дневник моих встреч: цикл трагедий: в 2 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. 346 с.

25. Шатских А. Творческий путь Владимира Баранова-Россине // Владимир Баранов-Россине: художник русского авангарда: каталог / Государственный Русский музей. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2007. С. 9–25.

26. Вестник комитета по делам изобретений. 1925. № 7.

27. Вестник комитета по делам изобретений. 1925. № 10.

28. Тур. О судьбах открытия // Ленинградская правда. 1926. № 199. 31 августа. С. 1.

29. Патент № 527 СССР. Гидони Г.И. Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране: заяв. свид. № 74128; заявл. 30.08.1920; опубл. 15.09.1924 // База патентов СССР. URL: http://patentdb.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovykh-dekoracijj-na-prozrachnom-ehkrane.html (дата обращения: 05.06.2021).

30. Указатель классов изобретений СССР / Комитет по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР. 34. М. [б. и.], 1969. Т. 1. 399 с.

31. Патент № 22778 СССР. Гидони Г.И. Распределительный пульт: заяв. свид. № 62243; заявл. 12.01.1930; опубл. 30.09.1931 // База патентов СССР. URL: http://patentdb.su/3-22778-raspredelitelnyjj-pult.html (дата обращения: 05.06.2021).

32. Baranoff-Rossiné V. Dispositif mécanique pour la composition et la combinaison de dessins et de couleurs: Brevet D'invention. Gr. XII — Cl. 2. № 626.435. République Francaise. Ministére du commerce et de l'industrie. Direction de la propriété industrielle. 1927.

33. Галеев Б.М. От светового памятника Революции — к Дворцу советов (о трагическом пути художника Г.И. Гидони) // Свет и звук в архитектуре: тезисы докладов научно-практического семинара (Казань, 27–29 окт.) / отв. ред. Б.М. Галлеев. Казань: Казанский авиационный ин-т, 1990. С. 32–36.

**REFERENCES**

1. Kolganova O.V. Model' Svetopamyatnika Oktyabr'skoy revolyutsii G. Gidoni: Istoriya sozdaniya i rekonstruktsii, 1927–1987–2017 [Model of the G. Gidoni's Light Monument of the October Revolution: History of creation and reconstruction, 1927–1987–2017]. In O.V. Kolganova (Ed.), *Iskusstvo zvuka i sveta: Issue 1. Istoriya, teoriya, praktika* [The Art of Sound and Light: History, Theory, Practice] (pp. 181–200). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 2021.

2. Roche Y. *Globes: Architecture et sciences explorent le monde* [Catalogue]. Paris: Cité de l'architecture & du patrimoine: Norma Éditions, 2017. 382 p.

3. Galeev B.M. Nakhodka v Parizhe: O neizvestnoy vstreche V. Baranova-Rossine s A. Skryabinym [A find in Paris: On an unknown meeting of A. Scriabin and W. Baranoff-Rossine]. *Kazan'* [Kazan]. 2000. (4), pp. 59–64.

4. Jewanski J., Sakhabiev R., & Maksimova A. Synästhesieforschung am "Prometheus" in Kazan', Russland. *Eine Bibliographie der 18 Kongressberichte 1967–2015.* Kassel: Kassel University Press, 2019. 369 s.

5. Sarabianov A.D. *Vladimir Baranov-Rossine* [Wladimir Baranoff-Rossine] Moscow: Trefoil Press, 2002. 264 p.

6. Sarabianov A.D. *Vladimir Baranoff-Rossiné.* Moscow: Trefoil Press. 2002. 264 p.

7. Kolganova O.V. Svetozvukovoy instrumentariy V. Baranova-Rossine i G. Gidoni [Sound and light instrumentation by W. Baranoff-Rossine and G. Gidoni]. *Voprosy instrumentovedeniya: Sbornik statey i materialov XI Mezhdunarodnogo kongressa "Blagodatovskie chteniya"* [Issues of Instrument Science: Collection of Articles and Materials of the XI International Congress "Blagodatov Readings"]. 2017–2018. (11), pp. 229–239.

8. Matsievsky I.V. Sravnitel'noe iskusstvoznanie—XXI vek: K vvedeniyu v problematiku [Comparative art history—XXI century: An introduction to the problem]. In O.V. Kolganova, & I.V. Matsievsky (Eds.), *Sravnitel'noe iskusstvoznanie—XXI vek: Vyp. 1, Ch 1. Nasledie Genrikha Orlova i aktual'nye problemy sovremennogo sravnitel'nogo iskusstvoznaniya* [Comparative art history—XXI century: Issue 1, Part 1. The legacy of Genrikh Orlov and current problems of modern comparative art history] (pp. 6–24). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 2014.

9. Zaitseva M.L. Sinesteziynye osnovy khudozhestvennogo myshleniya deyateley russkogo avangarda [Synesthesia foundations of the artistic thinking of Russian avant-garde figures]. In N.V. Zlydnev (Ed.), *Problemy sinestezii i poetika avangarda: Sbornik statey* [Problems of synesthesia and poetics of the avant-garde: Collection of articles] (pp. 70–86). Moscow: State Institute for Art Studies, 2020.

10. Gidoni G.I. *Iskusstvo sveta i tsveta: Vvedenie* [The art of light and color: An introduction]. Leningrad: author's edition, 1930. 32 p.

11. Kolganova O. V. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, L. Theremin: Experiments in the field of sound-light-choreography (1920–1930). In J. Jewanski, S.A. Day, S. Siddiq, M. Haverkamp, & Ch. Reuter (Eds.), *Music and Synesthesia: Abstracts from a Conference in Vienna, scheduled for July 3–5, 2020* (pp. 137–142). Dortmund, Germany: readbox unipress (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/14), 2020.

12. Gidoni G.I. *Curriculum vitae*. Archive of the Russian Institute of Art History. Op. 6, d. 40, l. 3–6.

13. Gidoni G. *Paket dokumentov o sozdanii Instituta po izucheniyu sveta i kraski v ikh nauchnom i khudozhestvennom prilozheniyakh k zhizni* [A package of documents on the establishment of the Institute for the study of light and color in their scientific and artistic applications to life]. Saint Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences. F. 2, op. I-1926, ed. hr. 7, ch. II, l. 137–164.

14. *Sons et Lumières: une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2004. 375 p.

15. Pushkin A.S. *Leda: Kantata, podrazhanie Parni dlya sveto-kontsertnogo ispolneniya so sveto-tsvetovoy partiey G.I. Gidoni* [Leda: Cantata, in imitation of Parny for light-concert performance with G.I. Gidoni's light-color part]. Leningrad: Laboratory of the Art of Light and Color, 1933. 12 p.

16. Gidoni G.I. *Gyustav Kurbe—khudozhnik-kommunar: S dialogom na otdel'nom liste ob iskusstve sveta i tsveta* [Gustave Courbet—Communard artist: With a dialogue on a separate sheet about the art of light and color]. Leningrad: Laboratory for the Art of Light and Color, 1933. 128 p.

17. *Gidoni G.: Lichnoe delo* [Gidoni G.: Personal file]. Archive of the Institute of Physics and Technology. F. 3, op. 3, ed. hr. 489. 6 l.

18. State Academy of Artistic Sciences. *Ustav Gosudarstvennoy Akademii Khudozhestvennykh Nauk* [Charter of the State Academy of Artistic Sciences]. 1926. https://gachn.de/files/data/Ustav.pdf (accessed 10.06.2021)

19. Pertseva T.M. "Optofoniya" Baranova-Rossine ["Optophony" by Baranoff-Rossine]. In V.M. Galeev (Ed.), *Svetomuzyka v teatre i na estrade: Tezisy dokladov nauchno-prakticheskogo seminara v Kazani, 4–6 apr.* [Light music in theater and on stage: Abstracts of the reports of the scientific and practical seminar in Kazan, April 4–6] (pp. 64–67). Kazan: Kazan Aviation Institute, 1992.

20. Sidorov A.A. *Otzyv A.A. Sidorova o G.I. Gidoni* [A.A. Sidorov's reference of G.I. Gidoni]. Archive of the Russian Institute of Art History. Op. 6, d. 40. l. 7.

21. Gidoni G.I. *Pis'ma G.I. Gidoni professoru A.A. Sidorovu* [Letters by G.I. Gidoni to A.A. Sidorov]. Manuscript Department of the Russian State Library. F. 776, k. 71, ed. hr. 8. 5 l.

22. Gidoni G. *Iskusstvo sveta i tsveta: Mikrolog* [The art of light and color: Micrologue]. State Central Museum of Musical Culture. F. 510, inv. No. 941, post. No. 13403. 9 l.

23. Kolganova O. Bibliography of works of the inventor of the light orchestra of Grigory Gidoni: Published and unpublished. In N. Nikolaeva, S. Konanchuk, & J. Jewanski (Eds.), *Synesthesia: The synthesis of arts in world art culture* [Abstracts from a Conference held in Saint Petersburg, March 4–5, 2019]. Dortmund, Germany: readbox unipress (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/15), 2020. pp. 69–72.

24. Annenkov Yu. *Dnevnik moikh vstrech: Tsikl tragediy* [Diary of my meetings: A cycle of tragedies] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1991. 346 p.

25. Shatskikh A. Tvorcheskiy put' Vladimira Baranova-Rossine [The creative path of Wladimir Baranoff-Rossine]. In State Russian Museum, *Vladimir Baranov-Rossine: khudozhnik russkogo avangarda* [Wladimir Baranoff-Rossine: Artist of the Russian avant-garde] (pp. 9–25). Saint Petersburg: Palace Editions, 2007.

26. State Committee for Inventions and Discoveries. *Vestnik komiteta po delam izobreteniy* [Bulletin of the committee for inventions]. 1925. (7).

27. State Committee for Inventions and Discoveries. *Vestnik komiteta po delam izobreteniy* [Bulletin of the committee for inventions]. 1925. (10).

28. Tur. *O sud'bakh otkrytiya* [On the fate of a discovery]. Leningradskaya pravda. August 31, 1926. (199), p. 1.

29. USSR Patent Database. *Patent № 527 SSSR: Gidoni G.I., Prisposoblenie dlya polucheniya svetovykh dekoratsiy na prozrachnom ekrane* [USSR Patent No. 527: Gidoni G.I., Device for producing light decorations on a transparent screen]. http://patentdb.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovykh-dekoracijj-na-prozrachnom-ehkrane.html (accessed 05.06.2021)

30. Committee for Inventions and Discoveries under the Council of Ministers of the USSR. *Ukazatel' klassov izobreteniy SSSR* [USSR index of classes of inventions] (Vol. 1). Moscow, 1969. 399 p.

31. USSR Patent Database. Patent № 22778 SSSR: Gidoni G.I., Raspredelitel'nyy pul't [USSR Patent No. 22778: Gidoni G.I., Switchboard]. http://patentdb.su/3-22778-raspredelitelnyjj-pult.html (accessed 05.06.2021)

32. Baranoff-Rossiné V. *Dispositif mécanique pour la composition et la combinaison de dessins et de couleurs: Brevet D'invention.* Gr. XII—Cl. 2. (626.435). République Francaise. Ministére du commerce et de l'industrie. Direction de la propriété industrielle. 1927.

33. Galeev B.M. Ot svetovogo pamyatnika Revolyutsii—k Dvortsu sovetov: O tragicheskom puti khudozhnika G.I. Gidoni [From the light monument of the Revolution to the Palace of Soviets: On the tragic path of the artist G.I. Gidoni]. In B.M. Galleev (Ed.), *Svet i zvuk v arkhitekture: Tezisy dokladov nauchno-prakticheskogo seminara v Kazani, 27–29 okt.* [Light and sound in architecture: Abstracts of the reports of the scientific and practical seminar in Kazan, October 27–29] (pp. 32–36). Kazan: Kazan Aviation Institute, 1990.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ОЛЬГА ВИКТОРОВНА КОЛГАНОВА**
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник сектора инструментоведения,
Российский институт истории искусств,
190000 Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. 5
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

## ABOUT THE AUTHOR

**OLGA V. KOLGANOVA**
Cand.Sci. (Art History),
Researcher at the Department of Organology,
Russian Institute of Art History,
Saint Isaac's Square, 5, 190000, Saint Petersburg, Russia
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

# СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

# STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

УДК 791.43+82.09+821.161.1.09

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108

Статья получена 04.12.2021, отредактирована 24.12.2021, принята 29.12.2021

**Артем Николаевич Зорин***

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11,
Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
410028, Россия, г. Саратов, ул. Рабочая, д. 23.
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

**Даниил Леонидович Рясов**

Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека,
119019, Россия, г. Москва, Никитский бульвар, д. 7А
Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: ryasovdaniil@yandex.ru

**Виждан Аднан Мохаммед**

Университет Дияла,
32001, Ирак, Дияла, г. Баакуба, ул. Мурадия
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

© Наука
телевидения

* Автор, ответственный за переписку

*Для цитирования*
Зорин А.Н., Рясов Д.Л., Мохаммед В.А. Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в. // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 65–108. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108

# Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в.

**Аннотация.** Режиссеры постсоветской эпохи искали новые эстетические опоры в образности Гоголя, переходя от чистой сатиры с обличением дореволюционной системы к абсурдистскому гротеску. Значительное влияние на это оказали гоголеведческие открытия 1990-х–2000-х гг. и актуализация трактовок творчества Гоголя рубежа XIX–XX вв., неприемлемых в советском литературоведении. Экранизации испытали как непосредственное влияние театральных постановок («Ревизор» Сергея Газарова), так и опосредованное — сложившейся к этому времени традиции сценических решений гоголевских сюжетов. Перенесение драматургии Гоголя на экран в XXI в. дало режиссерам и сценаристам возможность максимальной актуализации и социальной заостренности сюжетов. Тема ревизии как образа Страшного суда в XXI в. трансформировалась в подобие полицейского детектива. Большинство героев экранизаций в результате сценарной реинтерпретации оказывалось связано с полицией / спецслужбами, следствием, расследованием, с реальным возмездием. В постсоветских трактовках идея суда, лежащая для Гоголя в моральной плоскости, связывается с проблемой земного возмездия и возмездия предельно конкретного, рассчитанного на зрителя криминальных сериалов. На этом фоне итоговая для десятилетия кинопрочтений экранизация «Мертвых душ» Г. Константинопольского откровенно аккумулирует и травестирует предшествующую традицию представления гоголевских детективных сюжетов. Фильм актуализирует вопрос о положительном герое, проблеме трансформации памяти, ответственности кино перед обществом в период утраты литературоцентризма.
Важнейшая для Гоголя тема неполноценности духовной жизни современника, его тотального одиночества также оказалась актуализирована в целом ряде мотивов, таких как: отсутствие основ для взаимопонимания любящих людей («Женитьба», 2009), смещение традиционных гендерных ролей («Счастливый конец», 2010), приватизация национальной памяти и подведение итогов неоформившейся эстетики нового русского кино «потерянным поколением» 1990-х («Мертвые души», 2020).
**Ключевые слова:** Н.В. Гоголь, экранизация, драматургия, креативная рецепция, «Вий», «Мертвые души», российский кинематограф

УДК 791.43+82.09+821.161.1.09

Received 04.12.2021, revised 24.12.2021, accepted 29.12.2021

**Artem N. Zorin***

Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia;
Saratov State Conservatory,
Rabochaya, 23, 410028, Saratov, Russia
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

**Daniil L. Riasov**

Gogol's House — Memorial Museum and Research Library,
Nikitsky Boulevard, 7A, 119019, Moscow, Russia
Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: ryasovdaniil@yandex.ru

**Wijdan A. Mohammed**

University of Diyala,
Al-Mouradia, Baqubah, 32001, Diyala, Iraq;
Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

* Corresponding author

*For citation*
Zorin A.N., Riasov D.L., & Mohammed W.A. Eternal Revision: Screen Adaptations of Gogol's Texts in the 21st Century. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 65–108. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-65-108

# Eternal Revision: Screen Adaptations of Gogol's Texts in the 21st Century

**Abstract.** Post-Soviet era directors have been searching for the new aesthetic footholds in the images of Gogol's works. Starting from pure satire denouncing the pre-revolutionary system, they have moved on to the absurdist grotesque. This was significantly influenced by the discoveries of Gogol scholars in the 1990s–2000s and the actualization of the interpretations of Gogol's works created at the turn of the 19th–20th centuries, which were inconceivable for Soviet literary criticism Screen adaptations have been affected both directly—by theatrical productions of Gogol's oeuvre, and indirectly—by a long tradition of stage appeals and directors' decisions on his stories. The transfer of Gogol's dramaturgy into the 21st century gave film directors and screenwriters the opportunity to maximize the relevance and social sensitivity of the plots. In the 21st century, the theme of an inspection as an image of the Last Judgment has been transformed into a semblance of a police detective. Most of the characters are related to the police or special services, to investigations, to real retribution. While for Gogol the idea of judgement lies in the moral plane, in post-Soviet interpretations it is usually associated with earthly requital, and an extremely explicit one, tailored to a crime TV series audience. Against such a background, Grigory Konstantinopolsky's film adaptation of *Dead Souls* summarizes a decade of Gogol film interpretations. The story of Chichikov blatantly accumulates and travesties the previous tradition of presenting Gogol's detective plots. The film actualizes the issue of a positive hero, the problem of memory transformation, and cinema's responsibility to the society in the period of losing its literature-centeredness.
The transformation of the spiritual and intimate life of Gogol's contemporaries, which was the most important theme for the writer, was also updated in a number of motifs: the lack of foundations for understanding between loving people (*Marriage*, 2009), the displacement of traditional gender roles (*Happy Ending*, 2010), the privatization of national memory, and summing up the unformed aesthetics of the new Russian cinema by the "lost generation" of the '90s (*Dead Souls*, 2020).
**Keywords:** Gogol, film adaptation, dramaturgy, creative reception, Viy, Dead Souls, Russian cinema

## ВВЕДЕНИЕ

Интерпретация гоголевских произведений на экране — как и интерпретация классики в разнообразных вариантах — тема, в последние годы привлекающая все большее внимание исследователей. Экранизация, ремейк, реинтерпретация классического сюжета и элементы креативной рецепции классики требуют последовательного осмысления в процессе смены эстетических доминант — от отечественного литературоцентризма к визуальной культуре, в первую очередь, кинематографической, обладающей самодостаточной, исторически сложившейся эстетикой.

Экранизации произведений Гоголя неизбежно соотносятся с богатой традицией театральных трактовок его произведений. Гоголь по праву считается основателем русского репертуарного театра — именно «Ревизор», а потом «Женитьба» и «Игроки» прочно вошли в репертуар отечественной сцены середины – второй половины XIX в. в ситуации цензурных ограничений «Горя от ума», «Маскарада» и «Бориса Годунова». В гоголевской театральной традиции существует три направления — интерпретация драматургического наследия классика, реинтерпретация его прозаических произведений (инсценировки прозы, креативная рецепция) и ремейки — авторские пьесы на основе гоголевских текстов. При всей близости этих направлений очевидно отличие созданного режиссером сценического текста от новой пьесы по мотивам произведений классика. Режиссер меняет акценты, оставляя букву текста чистой — он может в своей инсценировке или сценической редакции сокращать его, комбинируя с другими произведениями, но все-таки в пределах целостной поэтики автора. Сценический ремейк — это новое произведение, задача которого — приблизить текст к современности, принципиально меняя акценты, адаптируя поэтику автора к формам мышления зрителей другого поколения. По мнению крупнейшего отечественного исследователя театральных адаптаций прозы Н.С. Скороход, это движение навстречу авторскому смыслу на языке других искусств в полной мере отвечает мировоззрению эпохи постмодерна: «Соединение инсценирования с постмодернистскими сценариями и рецептивными сценариями активного чтения (...) вполне органично. (...) Это позволяет расширить понимание феномена и рассмотреть его в нетрадиционном ключе» [1, с. 105]. Ведь, как считает авторитетный исследователь постструктурализма О. Вайнштейн, «акцент на сильном прочтении, проявляющем скрытые потенции текста, дарующем новую жизнь произведению, свойственен и для философской, и для критической мысли последней половины XX столетия» [2, с. 68]. Этот процесс

не ограничивается адаптацией литературного сюжета на языке других искусств, гораздо активнее он проявляет себя в ситуации креативной рецепции, достраивания смысла классического литературного произведения в сотворческом сознании читателя/интерпретатора: «Соотношение открытости / закрытости “творческого потенциала” текста определяется активностью провоцирования читательской интенции на процесс со-творчества. Например, закрытым, заблокированным является “творческий потенциал” текста, принадлежащего массовой литературе, поскольку он ориентирует читателя на однозначные перспективы чтения» [3, с. 19]. Открытые финалы («Ревизор», «Мертвые души»), размытость драматургической интриги, многоуровневость мифопоэтических и мистических контекстов, неоднозначность авторских трактовок собственных произведений и многое другое делает тексты Гоголя крайне притягательными для креативной рецепции. Интерпретаторы вступают в активные сотворческие отношения с классиком, не просто предлагая реинтерпретацию, а выстраивая новую семантическую структуру на основе сквозных сюжетных элементов, объединяющих его произведения в некое метатекстовое пространство.

Наиболее исследованной остается история экранизаций раннего отечественного кино, несмотря на то что часть фильмов не сохранилась и сведения о них остались только в воспоминаниях и отзывах рецензентов. В частности, последовательно исследован цикл кинофильмов пионера мировой кукольной анимации Владислава Старевича [4] — «Страшная месть» (1913), «Ночь перед Рождеством» (1913), «Вий» (1913), «Портрет» (1915). Фильмы во многом оказались веховыми в формировании принципов киноинтерпретации литературной классики, в разработке киноязыка новых экранных жанров, а также в открытиях ряда приемов комбинированной съемки (превращение в кадре черта из человека в маленькую куклу, прыгающую в карман Вакулы). Важно и то, что именно экранизация «Страшной мести» была первым российским фильмом в европейском кинопрокате, а также первым фильмом, получившим международную кинопремию — золотую медаль на Международной выставке в Милане [5, с. 220–248].

Не только российские, но и все мировые режиссерские интерпретации гоголевских произведений в XX веке восходят к двум формам трактовки «Ревизора» — реалистической, закрепленной в спектаклях Станиславского 1920 г. с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова, и модернистско-апокалиптической Мейерхольда 1926 г., в которой, по словам Андрея Белого, ему удалось поставить «не Гоголя, а ultra Гоголя», синтезировав в единое зрелище множество элементов художествен-

ной поэтики классика[1]. Первая стала важнейшим этапом в становлении актерской методологии Станиславского и М. Чехова, вторая — вехой в истории мировой режиссуры. Любое театральное обращение к наследию Гоголя неизбежно связано с этими двумя линиями и их развитием — все художники последующих эпох отталкивались от них как от исходной точки актуальной традиции и пытались «потягаться» с достижениями классиков, избежав открытого эпигонства.

Современные исследователи все больше внимания уделяют мощнейшему интерпретационному потенциалу текстов классика — «Гоголь был одержим мнением читателей» [7, p. 132], что объясняет его постоянный выход на диалог с аудиторией как в скрытой в тексте произведения форме, так и в виде открытого комментария. Режиссеры не могут не учитывать этого постоянно проступающего посыла при обращении к его текстам.

Сейчас к отдельным экранизациям сочинений Гоголя прикован немалый исследовательский интерес: с каждым годом появляется все больше научных статей, анализирующих те или иные аспекты адаптаций, историю их появления. Важным стал выход в 2009 г. серии работ о текстах Гоголя на экране [8; 9], а подлинным событием — «Гоголевский кинословарь» [10], позволивший оценить масштаб режиссерского интереса к трудам классика: только отечественных проектов за сто лет нашего кинематографа оказалось 136.

В статье предпринимается попытка на фоне актуальной театральной традиции интерпретаций Гоголя обозначить системные процессы и мотивы в экранизациях произведений великого писателя, главным образом с использованием фантастических элементов — как органичных для природы гоголевского текста, так и неожиданных для культурного контекста его эпохи и поэтики автора.

## ЭКРАНИЗАЦИИ ДРАМАТУРГИИ — XXI

Практически каждый отечественный режиссер на определенном этапе творчества решается на постановку «Ревизора», вступая в диа-

[1] Богатая история изучения мейерхольдовского «Ревизора» могла бы дать значительный арсенал методологических подходов креативной рецепции гоголевской поэтики в режиссерском сознании. Е.А. Кухта обратила внимание на разнообразие и глубину подходов исследователей-современников великого режиссера, отразившееся сразу в трех исследовательских книгах, вышедших в течение года после премьеры его «Ревизора» [6, с. 82–86]. Современные интерпретации «Ревизора», во многом развивающие традицию великого мастера, лишены и десятой доли такого театроведческого внимания.

лог с Гоголем — уникальным интерпретатором своего великого текста, и с Мейерхольдом — конгениальным создателем спектакля по этой загадочной пьесе. История постсоветских постановок и экранизаций демонстрирует яркий сюжет такого рода — фильм «Ревизор» Сергея Газарова (1996) перекликается с его собственным театральным «Ревизором» 1991-го, шедшим с грандиозным успехом на сцене Театра под руководством Олега Табакова[2]. И спектакль, и фильм отразили одну важную тенденцию, свойственную этой пьесе: потенциал актерского участия в сорежиссуре. Гоголь ценил Щепкина в роли Городничего (талантливейший исполнитель становился своего рода камертоном всего действия), поэтому в «Развязке Ревизора» драматург символически закрепил за Щепкиным роль «первого комического актера», а в созданном тогда же очерке о театре в «Выбранных местах...» он обозначил понятие «актера-художника» — прообраза будущей фигуры режиссера. И к символической трактовке образов, и к своей особой театральной миссии Щепкин тогда оказался не готов. Но вся дальнейшая история постановок комедии доказала, что «Ревизор» возможен, когда есть уникальная режиссерская концепция и знаковые актерские фигуры для ролей Городничего и Хлестакова. Спектакль Газарова 1991-го, вероятно, был плодом совместного постановочного творчества в стиле креативного коллективизма «а-ля Битлз», отвечавшем перестроечному духу. Здесь на крошечной сцене табаковского подвала свою первую крупную роль сыграл только выпустившийся из ГИТИСа Владимир Машков (через год начнется его собственная режиссерская карьера — в гротескной стилистике, намеченной именно рисунком роли Городничего), а Хлестакова воплотил другой выдающийся ученик Табакова — Александр Марин, также в этот период начинавший свою режиссерскую карьеру. Сложносплетенное, построенное на множестве комических подходов и ярких актерских решений художественное целое газаровского спектакля сейчас производит впечатление творческого штурма, объединившего три поколения знаменитых студийцев табаковского подвала, активно перенимавших от своего выдающегося учителя ефремовскую эстафету и, в конечном итоге, воплотивших мечту Табакова о плеяде актеров-режиссеров — в духе гоголевских размышлений об «актере-художнике» из очерка «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». И зрители увидели поколение молодых артистов-мыслителей, способных возглавить театр и продолжить великую традицию

[2] Обращение к опыту театральных интерпретаций Гоголя связано с общим обозначением существующей в культуре самодостаточной интерпретационной традиции и ассоциативностью отдельных творческих подходов на сцене с опытом современного киноэкрана.

(Газаров, Машков, Марин, а также сыгравшие в фильме Газарова Никита Михалков и Евгений Миронов — все они возглавили театры, каждый по-своему воплощая гоголевскую идею актера-художника, способного от «Ревизора» двинуться дальше в понимании вершин театрального дела).

В экранизации «Ревизора», созданной Газаровым спустя пять лет, возник некий эквивалент сценической ситуации знаменитого спектакля, притом, что из всего кастинга в фильм попал только Авангард Леонтьев, игравший одновременно Бобчинского и Добчинского на сцене Табакерки. Городничий-Михалков привнес в кино свою уникальную эстетику, часть своей киновселенной — раздавая указания чиновникам, он словно бы режиссировал хорошо знакомый ему сценарий «общества спектакля», но натыкался на гениальную пустоту Хлестакова-Евгения Миронова. В спектакле Газарова он играл эпизодическую роль пьяного квартального. В кино мироновский герой олицетворял не столько демоническую пустоту, сколько беспечную чистоту мировоззрения, выходящего на авансцену истории нового постсоветского поколения, начинающего все с tabula rasa без императивов — нравственных, интеллектуальных и т.д. — рассыпавшейся империи. Нельзя не отметить, что на съемочной площадке оказалась и значительная часть мужского состава михалковских «Утомленных солнцем», за два года до этого триумфально обозначивших новые стилистические возможности отечественного кинематографа.

Киноверсия «Ревизора» Газарова еще раз подчеркнула сложную театральную природу этого текста, в котором ситуация тотально режиссируемого события и скрытого принципа театра в театре обозначена автором сразу на нескольких уровнях: от фабульной миражной интриги ревизии, деятельными участниками которой оказываются все персонажи, до истории множества авторских комментариев, обозначающих широчайшее интерпретационное поле этики и эсхатологии «Ревизора». Газаров от уморительного сюжета заката империи в спектакле 1991-го перешел к кардинально иной истории, изменившей расклад сил уже к середине 90-х, — к столкновению Городничего как гениального режиссера-государственника с побеждающей наивностью и пугающей пустотой наступающего хаоса.

Газаров создал кинопостановку в почти аутентичных исторических костюмах (в отличие от спектакля) — режиссерская работа с классическим психологическим театром не предполагала никакой перелицовки примет современной Гоголю эпохи, это привело бы к необходимости трансформировать или адаптировать текст и форму актерского существования к современности, когда рушились все нормы,

в том числе этические. А перед создателями «Ревизора»-1996 стояла задача сохранения устойчивых координат заложенного Гоголем многомерного смыслового поля пьесы в рамках возможностей классического русского театра. Спектакль перекликался и с творческими диалогами великих — Станиславского-Мейерхольда, Станиславского-М. Чехова, в первые послереволюционные годы создавших уникальные трактовки «Ревизора». У интерпретаторов 1990-х была возможность подхватить этот диалог — они тоже жили в бурное время тотального постсоветского ревизионизма.

На этом фоне обращение Павла Чухрая к «Игрокам» Гоголя в фильме «Русская игра» (2007) накануне юбилея классика также демонстрирует определенную тенденцию. С одной стороны, камерность — фильм был снят по заказу телеканала «Россия» и не предполагал широкой международной прокатной истории. Но при этом Чухрай собрал в главных ролях ярчайших звезд того времени — Сергея Гармаша, Сергея Маковецкого и Андрея Мерзликина. Сюжет «Игроков» был переиначен — от идеи «надувательской земли» создатели фильма перешли к постсоветскому противостоянию Запада и новой России, оправившейся от шока и начавшей играть по правилам капитализма, близким эпохе Гоголя. Индивидуального мастерства Ихарева, ставшего в фильме итальянским авантюристом Лукино Форца (по-итальянски фамилия переводится как «судьба» и явно созвучна игорному фарту), недостаточно, чтобы сдержать напор залетной тройки шулеров. Блеск угасал при соприкосновении с уникальным темпераментом трех русских картежников, явно тяготевших в трактовке Чухрая к архетипам былинных богатырей, а также и к универсальным гоголевским типам. Аскетизм гоголевской пьесы сменился в фильме широким пейзажными зарисовками и обстоятельным воспроизведением аутентичных деталей эпохи. Оригинальная сценарная разработка позволила сгладить диапазон эмоциональных перепадов, свойственный персонажам гоголевских пьес, за счет перераспределения авторских реплик. В результате Кругелю отданы все фразы, отражающие суетливость или раздражение, Форца «“отдает” все монологические выступления первоисточника Утешительному, но соглашается с ними», а сам Утешительный становится «очень похож своими действиями на Чичикова: спокойный, уверенный, умеющий подстраиваться под людей, готовый на риски, хитрый» [11, с. 131].

В итоге в этих «Игроках» возникает идиллическая картина — Утешительный, Швохнев и Кругель не смогли обобрать русского офицера, за честь которого дружно вступились его товарищи, но эффектно обчистили беззащитного иностранца, решившего половить рыбку

в мутной российской воде. Киноверсия вышла буквально накануне «дела Магницкого» и очень точно отразила реалии того времени. Гоголь, как всегда, оказался идеальным индикатором социально-политических настроений.

«Женитьба» Константина Селиверстова (2009) тоже стала продуктом эпохи. Артхаусный по форме фильм идеально вписывался в кинопрокат того времени, почти соседствуя с «Мистером Одиночество» Хармони Корина или «Синекдоха, Нью-Йорк» Чарли Кауфмана. Ключевые сцены комедии Гоголя, где присутствует Подколесин, взяты как тема, вокруг которой в псевдодокументальном стиле выстроена система вариаций-монологов персонажей нашего времени. Часть монологов обыграна в технике вербатим. Гоголевские тексты даны в форме читки-разбора. Ключевые диалоги служат своего рода камертоном на фоне обытовленных рассказов о превратностях любви. Люди разных поколений и социальных слоев рисуют полную драматизма картину перераспределения традиционных мужских и женских ролей, типичных для российского общества 2000-х. Режиссер пытается выстроить в единый сюжет столь разный опыт личных отношений в середине XX века, в позднесоветской эпохе и в ситуации либертинажа 1990-х.

Помимо наполненных подтекстовыми паузами сцен Подколесина и Агафьи Тихоновны, диалоги Подколесина и свахи, Подколесина и Кочкарева в контексте фильма и в минималистичном режиссерском разборе выстроены так, словно это аберрация сознания главного героя в мучительном споре с самим собой — поток сознания в момент поиска аргументации за и против женитьбы. На глазах зрителя рефлективный и осторожный Подколесин будто бы раздваивается, дискутируя со своими демонами страсти.

Режиссерская интерпретация актуализирует гоголевские подтексты в реалиях XXI века с его отсутствием цензуры. Документальные и мокьюментарные монологи становятся фоном для создания высокой концентрации современных смыслов в кажущихся абсурдными классических монологах героев «Женитьбы», за которыми скрываются сквозные для гоголевской прозы мотивы: поединка мужского и женского в борьбе за доминирование в трансформирующейся модели семейных отношений нового времени, взаимосвязь эроса и танатоса, как в его ранних повестях, стремление к многозначности и многозначительности бытовой фразы (опережающее предощущение более позднего открытия Чеховым невозможности диалога о подлинных чувствах).

Рис. 1. Кадр из фильма «Женитьба». 2009. Елена Шварева — Агафья Тихоновна

*Fig. 1. A still from **Marriage**. 2009. Elena Shvareva as Agafya Tikhonovna*[3]

Селиверстов, комментируя постановку, подробно и в стиле современной этики аргументировал выбор актеров: «Что касается гоголевской части фильма, где разыгрываются сцены из “Женитьбы”, то в роли Подколесина я сразу увидел балетмейстера Тыминского, чей профиль очень напоминает самого Николая Василича. Но даже не это главное. В жизни Тыминский — настоящий жених-маньяк. Он готов жениться в любой момент, много раз на дню и на ком угодно. Прямая противоположность персонажу, которого он играет. (...) Впрочем, да простит меня классик русско-украинской литературы за то, что я выкинул концовку его великой пьесы. И сделал я это под воздействием прекрасных стихов Дмитрия Генералова, где магически звучит последняя строчка “Никуда меня не отпускай!”, и из искреннего уважения к исполнительнице роли невесты, великолепной актрисе БДТ Елене Шваревой, от которой не убежал бы даже такой прохвост, как Тыминский» [12, с. 228].

## В ОЖИДАНИИ ВИЯ

Отечественный кинематограф не раз обращался к гоголевской повести «Вий». Три дореволюционные экранизации, к великому со-

[3] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.youtube.com/watch?v=rGwkk8hIzDs (16.09.2021).

жалению, считаются утраченными. Между тем воплотить сочинение на экране пытались такие именитые мастера, как В. Гончаров и В. Старевич. Самой же известной и, можно сказать, хрестоматийной адаптацией по праву считается фильм «Вий» 1967 г., снятый К. Ершовым и Г. Кропачевым. Несмотря на близость финальной версии ленты к первоисточнику, нельзя не подчеркнуть, что изначальный взгляд молодых режиссеров на произведение был весьма самобытным. Сцена полета панночки и Хомы, например, должна была иметь эротический подтекст. «Она обнаженная, он обнаженный... Он схватил ее за волосы, она летит, а он на ней...», — рассказывал в интервью 2009 г. один из создателей картины Г. Кропачев[4]. Намек на данную задумку, как утверждает режиссер, сохранился и в финальной версии, когда Брут избивает ведьму, после чего последняя преображается в красавицу. Не менее любопытной могла стать реализация идеи, по которой Вий должен был оказаться не кем иным, как отцом панночки. «И он прошибает пол из земли, немощный старик, немощный. (...) Но вдруг мы замечаем, что лицо-то — сотника», — описывает оригинальный замысел Кропачев[5]. При этом С.Н. Кауфман указывает, что «при описании поместья сотника Гоголь сравнивает с глазом окно, которое текстуально соотносится с открывающимся оком Вия в финале повести» [13, с. 183]. В его характере и поведении обнаруживаются и куда более зловещие черты. «Он сознает себя хозяином жизни других людей, как колдун из “Страшной мести”, и тоже интересуется некими “книгами”, и явно любит дочь иначе, чем следовало бы отцу», — пишет о герое В.Д. Денисов [14, с. 287].

Из-за разногласий с начальством Кропачеву и Ершову не удалось претворить в жизнь свои смелые замыслы. К проекту был подключен Александр Птушко — не раз имевший дело со сказочными сюжетами. Его творческое видение существенно повлияло на фильм. Птушко создал кино в жанре, признанным мастером которого он был уже несколько десятилетий — сказки, пусть и мрачной.

Несомненно, текст «Вия» обладает большим потенциалом для создания на его основе полноценных кинематографических адаптаций. В произведении можно найти множество динамичных и ярких моментов, неожиданные повороты сюжета. При этом отдельные сцены являются крайне привлекательными для создателей фильмов в жанре ужасов. Нельзя не упомянуть и о персонажах — колоритных, фактурных,

[4] Чубейка Н. Неизвестная версия. Вий: видео // Мой мир (my.mail.ru): сайт. 2016. 3 ноября. 45:31 мин. URL: https://my.mail.ru/mail/nata.platonova.ivanova/video/404/8984.html (дата обращения: 20.10.2021).

[5] Там же.

в ряде случаев — таинственных. Так, немалый интерес представляют собой предыстория панночки и сама жизнь на хуторе, где о нечестивых деяниях дочери сотника, в общем-то, знают все: «Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма» [15, II, с. 205]. Так ли уверена героиня в своих намерениях отомстить Хоме? Могла ли она, например, втайне питать надежду на спасение души, подобно берклейской старушке из баллады Р. Саути[6], что упросила сына-чернеца молиться за нее в течение трех ночей? Над этими вопросами вполне можно порассуждать, рассматривая варианты создания художественного фильма.

Воссоздание образа самого Вия на экране является для кинематографистов настоящим вызовом. Труднейшая и, в общем-то, парадоксальная задача — продемонстрировать зрителям существо с инфернальным взглядом, смотреть на которое главному герою запрещал внутренний голос: пугающее предостережение из повести («Не гляди!» [15, т. II, с. 217]).

Перед нами — загадочный «начальник гномов», косолапый, с «железным лицом»: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли» [15, т. II, с. 217]. По отдельности все указанные элементы представить вполне реально, однако сложить из них единую цельную картину куда проблематичнее. Непонятность и недосказанность вызывают чувство тревожности, определенного дискомфорта. Вместе с этим, остается большой простор для режиссерской фантазии.

Время шло, технологии развивались и давали больше возможностей, чем в конце 1960-х. 2006 год ознаменовался выходом в свет фильма «Ведьма» О. Фесенко. Действие перенесено в США, причем в современную эпоху. В центре повествования — журналист Айван, отправляющийся в небольшой городок по редакционному заданию. Из-за череды обстоятельств герой просится на ночлег в первый попавшийся дом. В предоставленную комнату неожиданно заходит красивая девушка — Мэрил. Не отличаясь строгими моральными принципами, Айван приглашает новую знакомую принять ванну совместно с ним, на что та соглашается. Таким образом, мотив соблазнения, который толь-

[6] «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» Р. Саути, знакомящая читателя с печальной судьбой ведьмы из Беркли, была вольно переведена на русский язык В.А. Жуковским. Его версия, по ряду наблюдений, оказала существенное влияние на гоголевский замысел. Подробнее об этом тексте см. в комментарии к Полному собранию сочинений поэта.: [16, с. 303–310].

ко пытались обозначить авторы предыдущего фильма, в данном случае получает свое развитие (рис. 2).

Рис. 2. Кадр из фильма «Ведьма». 2006.
Валерий Николаев — Айван Бергхоф, Юхан Ульфсак — Первый помощник шерифа

*Fig. 2. A still from **The Power of Fear/Evil** (2006).*
*Valeriy Nikolaev as Ivan Berkhoff, Juhan Ulfsak as Deputy #1*[7]

«В произведении Гоголя главным были вовсе не ужасы, а подтекст. Мир спасет вера. Вот только сам автор с этим и не справился», — смело замечает О. Фесенко в интервью «Московскому комсомольцу»[8]. Действительно, финал его истории существенно отличается от книжного. При этом в фильме нет и самого Вия, что отчасти роднит экранизацию с пьесой Н. Садур «Панночка».

А. Мещанский пишет, что «Садур нарочито выводит образ Вия за рамки своего произведения, а закрытые железными веками глаза Вия заменяет “открытыми и светлыми” глазами младенца Христа». При этом видение понимается исследователем «как действие, направленное на постижение сути явлений» [17, с. 59]. Похожим образом тема взгляда обыгрывается и в «Ведьме»: Айван прозревает метафорически, обращая взор к Богу, что и помогает ему в итоге одержать победу над нечистой силой.

[7] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.youtube.com/watch?v=jRUh_EAwaNY&ab_channel=StarMedia / (16.09.2021).

[8] «Вий» вашему дому: Зрителю предложат на выбор сразу две экранизации Гоголя // Московский комсомолец. URL: https://www.mk.ru/editions/daily/article/2006/10/19/176313-viy-vashemu-domu.html (дата обращения: 15.10.2021)

Отсутствие «начальника гномов» в данной киноленте может объясняться и другим образом. Кинокритик Ю. Гладильщиков приводит, по собственным словам, «легенду», согласно которой авторам пришлось, «сохранив гоголевскую канву, отказаться от персонажа по имени Вий (...) и сменить название с “Вий” на “Ведьма”» [18]. Причина тому — параллельное создание еще одной адаптации повести Гоголя, которой занимался режиссер О. Степченко.

Судя по документальным материалам, работа началась еще в 2004-м[9], однако итоговый вариант фильма увидел свет только спустя 10 лет, в 2014-м. Это — яркий динамичный аттракцион, в котором также не обошлось без отступлений от привычного для читателей гоголевского текста.

В центре повествования — совершенно новый персонаж, картограф из Гринвича Джонатан Грин, образ которого основан на фигуре французского инженера и путешественника XVII в. Г.Л. де Боплана, занимавшегося, в частности, описанием украинских земель. Введение в сюжет англичанина кажется весьма символичным, учитывая связь повести Гоголя с балладой Саути о ведьме из Беркли. Грину предстоит стать сторонним наблюдателем, а также следователем — в данной интерпретации история с панночкой имеет детективную составляющую.

Рис. 3. Кадр из фильма «Вий». 2014. Дж. Флеминг в роли Джонатана Грина

*Fig. 3. A still from **Viy**. 2014. Jason Flemyng as Jonathan Green*[10]

[9] Вий 3D. История создания: часть 1: видео // YouTube. 2014. 4 февраля. 19:23 мин. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4oI-iPqzDEk/ (дата обращения: 23.10.2021); в «Гоголевском кинословаре» начало работы над лентой датируется 2006 г. [6, с. 88].

[10] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.kinopoisk.ru/picture/2328822 (14.10.2021).

В этой связи можно отметить определенную тенденцию: уже в нескольких современных кино- и телефильмах, связанных с биографией и творчеством Гоголя, в сюжет вводится тема следствия и соответствующие персонажи — своеобразные «ревизоры» со стороны, наводящие порядок. Кроме «Вия» с неутомимым Грином можно вспомнить «Дело о “Мертвых душах”» П. Лунгина (2005)[11], где с фактом исчезновения Чичикова из тюрьмы разбирается дознаватель Иван Шиллер, а также сериал «Гоголь» (2017–2018) — здесь в роли сыщика выступает уже сам Николай Васильевич. С некоторыми оговорками можно внести в данный список и журналиста из «Ведьмы», который по-своему пытается докопаться до правды и даже устанавливает в церкви камеру, чтобы запечатлеть проявления сверхъестественного. Продолжая аналогии с «Ревизором», стоит заметить, что Айван, подобно Ивану Хлестакову (имена совпадают весьма удачно), оказывается принятым за другого человека — священника, и все горожане охотно ему верят.

Возвращаясь к версии 2014 г., подчеркнем, что, по сообщению создателей, за основу была взята ранняя версия «Вия», обнаруженная ими в пятнадцатом издании собрания сочинений Гоголя (под ред. Н.С. Тихонравова, 1900 г.). Разумеется, все редакции первоначальных фрагментов хорошо известны и доступны современному читателю — прежде всего в Полном собрании сочинений Гоголя в 14 т. [15, II, раздел «Варианты»]. Трактовка некоторых эпизодов повлияла на рассказываемую в картине историю. Так, выясняется, что Хома не лишал панночку жизни. При их встрече на реке девушка успела лишь игриво поманить его, заявив, что «ворожила на первого встречного». Таким образом, вновь проявляет себя мотив соблазнения.

Не последнюю роль в киноистории играет и таинственная шкура с множеством приделанных к ней рогов: вначале зрителям не показывают того, кто был в нее облачен; благодаря этому создается интрига. Перед смертью панночка шепчет отцу довольно странные слова: «он знает, кто в овечьей!» Данная реплика берет начало в эпизоде, который не вошел в финальный вариант гоголевского текста. Обратим внимание на фразу, сказанную сотником Хоме: «“Он знает меня, пусть вспомнит только в овечьем”... а что такое “в овечьем”, я не услышал». На это философ замечает, что является обладателем овчинного тулупа: «Может быть, как-нибудь видела, что я шел в нем на базар или куда в другое место» [15, II, с. 558]. Вполне возможно, что данный предмет одежды и преоб-

[11] В контексте данной статьи важен не конкретный экранный жанр, формат или способ коммуникации, а сам характер отношений визуального искусства с литературным наследием, в данном случае — трансформация гоголевских текстов на экране.

разовался в жутковатую овечью шкуру так называемого «рогатого чудовища» из киноленты[12].

Вий из киноверсии 2014 г. конечно же не должен был походить на аналог 1967 г. Тогда над этим персонажем трудился лично А. Птушко, однако результат вышел далеко не идеальным. Создание выглядело бесформенным, массивным, нелепым и не соответствовало замыслу К. Ершова и Г. Кропачева. В документальном фильме о классическом «Вие» критик А. Шпагин следующим образом передал реакцию одного из участников творческого дуэта: «Ершов потом вспоминал: ну как вообще в голову могло прийти, что Вий должен быть круглый, как пузырь? (...) Это существо — хтоническое, из подземной глубины мира, это почти скелет, это смерть»[13].

Примечательно, что О. Степченко и его команда предпочли концепцию, схожую с основной идеей наработок Кропачева и Ершова. Местный Вий — огромный, но при этом исхудавший, не имеющий возможности стоять, «немощный» (вспомним рассуждение Кропачева в одной из приведенных ранее цитат). Вместе с тем, внешне он напоминает не столько «создание простонародного воображения», сколько типичного (разумеется, в рамках изображения в массовой культуре) представителя внеземной цивилизации. Облик его скорее не пугает, а шокирует, что ничуть не умаляет оригинальности.

Идея о наличии у этого создания множества глаз могла быть перенесена в экранизацию из первоначальных гоголевских вариантов: среди прочих существ мы встречаем описание монстра, состоящего из одних только глаз и ресниц [см.: 15, II, с. 583].

«Многоглазый» Вий появляется в середине киноленты, после застолья казаков и, на первый взгляд, напоминает всего лишь галлюцинацию Грина, к которой привело обильное употребление горилки. Здесь можно провести аналогию с нереализованной в советской экранизации идеей, принадлежавшей уже самому Александру Птушко. Мастер задумал переосмыслить финал: «Серьезно совершенно, на уровне Глав-

[12] В контексте повести Гоголя приведенная цитата не представляет особой загадочности, и ответ на вопрос «что такое “в овечьем”» вполне можно отыскать. Когда Горобець, Халява и Брут остановились переночевать у старухи, та предложила ритору место в хате, «богослова заперла в пустую камору, философу отвела тоже пустой *овечий* [курсив наш] хлев» [15, II, с. 185]. Именно там хозяйка и явила Хоме свою истинную ведьминскую натуру. Вероятно, вопрос об «овечьем» должен был намекнуть герою на то, кем именно являлась усопшая. В этой связи линия из фильма, связанная с переодеванием в демонический костюм, кажется не вполне обоснованной и логичной.

[13] «Вий»: первый советский фильм ужасов: видео // Мир 24: YouTube-канал. 2019. 27 мая. 23:58 мин. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NVnRZkNtrcY&ab_channel=%D0%9C%D0%B8%D1%8024 (дата обращения: 20.12.2021).

ка писали сценарий, в котором пионеры что-то говорят о Хоме и говорят о том, что он был пьяницей», — вспоминает Г. Кропачев[14]. В случае одобрения этого плана все фантастические события фильма подверглись бы серьезному сомнению. Лишь благодаря настойчивости исполнителя главной роли, Леонида Куравлева, Птушко удалось переубедить.

В работе О. Степченко ключевой становится еще одна фигура — отца Паисия. Авторы также были вдохновлены ранним фрагментом из повести, когда в церковь является священнослужитель. Сценарист А. Карпов так комментирует этот момент: «Священник был из другого селения. То есть не местный, которого все знали, а некий пришлый человек»[15]. Паисий и является главным антагонистом всей картины, убийцей панночки. В финале он утверждает, что перед этим дочь сотника искусила и соблазнила его, однако в такое развитие событий верится с трудом, учитывая, что до этого он оглушил Хому прямо на глазах у девушки. Любопытно, что своим именованием этот персонаж отсылает (возможно, неумышленно) к фривольной поэме «Отец Паисий», зачастую приписываемой И. Баркову[16] [см.: 19, с. 222–228]. Заглавный герой этого незамысловатого текста настолько погряз в блуде и пороке, что паства решилась написать на него жалобу.

В финале большой крест сорвался с цепи и пробил пол прямо в том месте, где находился Паисий. Таким образом, его, великого грешника, настигла Божья кара, в отличие от Айвана из «Ведьмы», который, напротив, обратился к вере и сумел спастись.

В ленте немало вызывающих удивление технологий, которыми пользуются персонажи: невероятные оптические эффекты, создаваемые Паисием для устрашения толпы; самоходная карета Грина и причудливое колесо-курвиметр, описать принцип работы которых крайне сложно. Жанровая трансформация предполагает и переформатирование фольклорной фантастики в фантастику научную, ведь оборотническим бунтам противостоят достижения иной революционности — британской промышленной.

---

[14] Чубейка Н. Неизвестная версия. Вий: видео // Мой мир (my.mail.ru): сайт. 2016. 3 ноября. 45:31 мин. URL: https://my.mail.ru/mail/nata.platonova.ivanova/video/404/8984.html (дата обращения: 20.10.2021).

[15] «Вий»: фильм о фильме, 2007–2008 гг.: видео // YouTube. 15:44 мин. URL: https://www.youtube.com/watch?v=S8KlUQ9c4U0/ (дата обращения: 21.12.2021)

[16] В самом издании данный текст помещен в раздел «Барковиана», где напечатаны сочинения, по-видимому, не принадлежащие перу именитого автора. В более авторитетном собрании предыдущая книга характеризуется не самым лестным образом: «В издании, к сожалению, отсутствуют указания на источники публикуемых текстов и какие-либо иные текстологические пояснения» [см.: 20, с. 547].

Последнее воплощение «Вия» на данный момент можно наблюдать в сериале «Гоголь», имеющем единый сквозной сюжет, который связан с расследованием будущим писателем мистических событий в Диканьке и поиском так называемого «темного всадника». В связи с этим существенно переработаны события повести, изменена история и мотивация персонажей. Так, Хома Брут в данной версии превращен в профессионального охотника на ведьм, экзорциста, чья цель — провести в церкви особый обряд, в процессе которого убитая им колдунья должна очнуться и призвать Вия, а его как раз и хочет истребить герой.

Данный Хома постоянно цитирует Священное Писание, а также умеет читать на так называемой «темной латыни» — «языке заклинаний», как он сам поясняет. В этом моменте довольно хорошо обыгрывается поведение книжного Брута, который также применял в своей практике различные ритуалы: «начал читать молитвы и произносить заклинания, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов» [15, II, с. 208]. Но если он совершал все это в страхе, а под конец и вовсе твердил молитвы «как попало», то Хома из сериала, напротив, — целеустремленный, обученный боец. С другой стороны, с Вием ему, по собственному признанию, уже приходилось иметь дело ранее, так что спокойствие отчасти объяснимо. Возможно, в прошлом Брута могли иметь место события, близкие к тем, о которых известно из истории его книжного прототипа. На это намекает и его выверенный план — использовать ведьму как приманку. Так или иначе, охотник жертвует собой.

В результате столкнуться с Вием и уничтожить его приходится уже самому Николаю Васильевичу. Подземный демон, который дает силу различной нечисти, изображен оригинально: это буквально ожившая гора с деревьями и ландшафтом, которая приняла антропоморфный вид и неведомо как оказалась около церкви. Существо настолько огромное, что может заглянуть внутрь лишь одним глазом. Роль век при этом выполняют многочисленные корни, которые, расходясь, напоминают ресницы. И земля, и корни — значимые атрибуты оригинального Вия — обыграны довольно эффектно. Несколько огорчает, что подробно рассмотреть создание попросту не успеваешь, однако нужно помнить, что и у Гоголя соответствующая сцена развивалась стремительно, буквально за несколько предложений.

Создателям фильма необходимо было связать историю главного героя, основанную отчасти на биографии реального писателя, с персонажами произведений этого автора — обитателями Диканьки. В мифологизированном мире сериала именно личный опыт вдохновил Гоголя на дальнейшее творчество, равно как и встречи с «прототипами»

будущих героев. В рамках подобных условностей кажется закономерной и его личная встреча с Вием. Однако перед сценаристами стояла задача грамотно обосновать эту встречу и саму возможность победы молодого писаря над древним потусторонним ужасом. Указанный момент тесно связан с основным действием всего сериала, в частности — с линией о «темных» чертах личности Гоголя, которая раскрывается и объясняется постепенно, от фильма «Начало» к «Страшной мести».

## ГОГОЛЕВЕДЕНИЕ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ЛИБЕРТИНАЖ. «СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ» ЯРОСЛАВА ЧЕВАЖЕВСКОГО

Вольное воплощение самой знаменитой фантастической повести Гоголя в 2010-м не просто обозначило границы нового социального либертинажа, лишенного жестких моральных императивов, но и стало своего рода итогом нового витка литературоведческих исследований. Смещение истории «Носа» в область низового юмора вполне в духе интереса русской культуры поздне- и постсоветской эпохи к раблезианским мотивам, отмеченным М.М. Бахтиным в статье «Рабле и Гоголь», где актуализирована связь повести с игровой стернианской традицией [21], а также к сочетанию у Гоголя стернианства с «непосредственным влиянием народной комики» [21, с. 488]. Хотя здесь необходимо заметить, что такого рода взаимосвязь еще в 1922 г. обозначал в своих исследованиях И.Д. Ермаков [22]. Рубеж 1990-х–2000-х гг. отметился возвращением в исследовательскую парадигму модернистских трактовок гоголевского творчества, переизданием и легитимацией психоаналитических, фрейдистских на грани вульгарности[17], а также психиатрических трактовок тем и мотивов его художественных и публицистических текстов[18] и интересом к низовым мотивам мифопоэтики, восходящим к народной культуре [24], [25]. Тогда литературоведы все смелее стали делать предположения о том, что́ за короткое крепкое словцо прилагалось к слову «заплатанный» в прозвище Плюшкина, в чем скрыты следы сексуальных комплексов героев «Петербургских повестей» или каковы фрейдистские коннотации в самой номинации Вия.

[17] Интерпретация Ермаковым «Шинели» через эдипов комплекс великого писателя и фаллическую символику самого образа шинели, а образности «Носа» как «эмансипирование фаллического символа» [18, с. 279] и, в целом, как проявление комплекса кастрации [22, с. 262–295].

[18] См. переиздание исследования 1904 г. профессора В.Ф. Чижа «Болезнь Гоголя» [23, а также 22, с. 161–195].

Предельно откровенный пересказ классического сюжета под взглядом современника, которому Фрейд заменил Маркса. В ситуации полной свободы нравов новой эпохи в сюжетной структуре «Счастливого конца» Я. Чеважевский подвел итог и зарифмовал свободу интеллектуальных трактовок с уровнями свободы социальной.

Вольный фильм по Гоголю становится не просто лакмусовой бумажкой толерантности общества к уровню свободы обращения с классикой — при всей нарочитой реалистичности гротеска «Счастливого конца», отражающего дух сценической европейской постдрамы, — но еще и итогом долгой и причудливой истории критических и исследовательских трактовок. Причем такая свобода вполне укладывается в либертинаж собственно модернистский — и предреволюционный, и постреволюционный, а не исключительно постмодернистский — она отражает именно дух революционности начала XX века, в полной мере оценившего страх Гоголя перед демонизмом неведомого, скрытого за человеком. В фильме Ярослава Чеважевского комическое превращение уходит в бытовой план — герои сами отказываются от фантастическим образом данных им свободной эпохой ролей, обозначая при этом сформулированный Ермаковым в 1922 г. применительно к «Носу» феномен эмансипации, отъединенности от мужского начала в ситуации бегства органа от своего владельца. Это демонстрирует явный мировоззренческий переход от либертинажа 1990-х к традиционализму 2000-х. Эпоха Мережковского, Гиппиус, Белого и Мейерхольда к этому моменту не просто эстетически реабилитировалась после советского периода, а прекрасно рифмовалась с эстетикой рубежа XX–XXI вв. Дух преобразования мира отвечал этим интенциям.

В «Миргороде» Гоголь вел своего читателя по галерее образов — от величественного свободного прошлого Сечи («Тарас Бульба») через зависимость от женского начала и утрату части мужского в «Старосветских помещиках» и «Вие» к полному измельчанию мужской природы в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». А петербургские повести демонстрировали уже полную беззащитность человека перед миром демонического. «Счастливый конец» — не просто наивный хеппи-энд о воссоединении части и целого. В мировоззренческом ментальном плане имперского российского проекта это действительно можно трактовать как наступление эпохи 2010-х — как времени окончательного устранения угрозы распада федеративного государства, которая была постоянной повесткой дня 1990-х, эпохи небывалого/беспрецедентного для Европы XX века либертинажа. «Части тела» Марии Кравченко (2009) — один из ключевых документальных фильмов этого времени.

В одном из эпизодов фильма «Счастливый конец» герой Юра (в исполнении Юрия Колокольникова), олицетворяющий обретший самостоятельность орган, находит своего старшего собрата в библиотеке и при возвращении статус-кво — к владельцу — оговаривает себе право периодических походов в читальный зал.

Встреча старого «члена» с молодым как итоговая версия современной проекции гоголевской поэтики на постсоветскую реальность может трактоваться в нескольких плоскостях: как обуздание энергии бесшабашных 90-х, как удерживание позиций литературоцентризма в ситуации вызовов цифровой эпохи (героев тянет в библиотеку), как неизбежное возвращение традиционализма на новом витке национальной истории. При этом многозначность номинации главного героя словно бы отражает ситуацию перехода из перестроечного периода ко времени духовных скреп, когда член общества с явно старым партийным членством в исполнении Александра Филиппенко и молодой, преклоняясь перед несгибаемостью старика в новых условиях постсоветской реальности, сам действует по мотивам самоотречения. Логику добровольного возвращения «блудного» к исправившемуся хозяину (в стартовой точке тоже блудного — что и повлекло завязку сюжета) Юра мотивирует опытом судьбы старшего товарища — видимо, своим бегством лишившего силы обладателя мужского суперэго позднесоветской эпохи. Он словно становится наследником старой «партийной» логики соцреалистического сюжета — с ее классическим торжеством разума над чувствами — и с посещением библиотеки сам становится членом тайной (пенсионерской) партии. Здесь неизбежное обуздание свободы 90-х демонстрирует поворотную точку, когда брутальный герой «Брата-2» или «Чистилища» уже не мыслится как образ тотального самоутверждения.

В интерьере библиотеки психиатрической клиники, куда первоначально помещают «обособившегося» Юру, четко расставлены смысловые фигуры режиссерской концепции. Портрет Вольтера на первом плане — как перекличка образа героя фильма с «Простодушным» и спор с идеалом естественного человека, открытое проявление природных инстинктов которого не затмевает нравственных императивов личности. В противоположной Вольтеру части кадра видны портреты Ленина и Маркса с элементами фарсового клоунского коллажа — знак полного поражения коммунистического проекта. Между ними два гоголевских изображения — бюст и хрестоматийный портрет на стене — как отражение постоянно меняющегося в зависимости от эпохи мифа о двух Гоголях, двух отличных друг от друга биографических личностях (в духе идеи раздвоенности сюжета фильма и исходной гоголевской повес-

ти) — великом мастере слова и сухом дидактике, смелом реалисте-критике власти и публицисте-реакционере, духовном мыслителе-подвижнике и певце мистически-чувственного. Бюст классика в паутине — и создатели фильма знают, как ее смахнуть. При этом герой, уткнувшись носом, пытается страстно читать.

Рис. 4. Кадр из фильма «Счастливый конец». 2010. Юрий Колокольников в роли Юры

*Fig. 4. A still from **Happy Ending**. 2010. Yuri Kolokolnikov as Yura*[19]

При всей странной (местами излишне детально проговариваемой) логике фильма — где фабульная канва уходит не в гоголевские подробности, а в попытку нащупать гэги около классического сюжета — Чеважевскому удается по-настоящему актуализировать классику, совместить натурализм заново открытого фрейдизма и финал постмодерна 90-х с его пьянящим духом крушения крупнейшей империи, — наступление времени, когда игровой опыт эпохи «Мамы, не горюй!» уже не воспроизвести ни в каком сиквеле.

Фильм демонстрирует в определенном роде предельные варианты бесшабашной постмодернистской киноактуализиции классики, принципиальной для 90-х, вернее, даже ритуальной в преодолении нормативности советской киноэстетики. «Счастливый конец» демонстрирует завершенность и необратимость этого проекта (если не его поражение).

Созданная на основе новой научной методологии изучения творчества Гоголя в контексте общеэстетического либертинажа лента прекрасно иллюстрирует общекультурную ситуацию как кино, так и всего

[19] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://hd.kinopoisk.ru/film/467935af540c1cc58f270cc51fefe093?from_block=kp-button-online&watch= (16.09.2021).

постсоветского искусства в целом. Итоговость проекта 90-х в этой ленте может быть более развернуто осмыслена в рамках современных культурологических концепций Аугусто Дель Ноче. Отечественная литературная классика с середины и до конца XX века в рамках коммунистического проекта была частью незыблемой системы, в которой «идеологический нарратив совпадает с рациональным дискурсом и тем самым исключает априори все формы критики» [26, p. 324]. Выходя из этой ситуации, она оказалась под неожиданным для себя огнем переоценки с оттенком осуждения. Дель Ноче, по мнению Карло Ланчелотти, обнаружил близость между рациональным дискурсом тоталитаризма и отрицающей его контркультурой 1960-х как «повторное проявление этого процесса у сторонников сексуальной революции — через тенденцию к отрицанию рациональности своих противников, характеризуя позицию оппонентов моральной или психологической ограниченностью, такой как «подавленная психология», «фанатизм», «ненависть», «предубеждение» [26, p. 324]. Этот процесс, по Дель Ноче, связан с политизацией разума от имени престижных после Второй мировой гуманитарных наук — психологии, антропологии, социологии и психоанализа. «Последняя в вульгаризированной форме подкрепляла программу сексуального освобождения, рассматриваемую как “борьба с репрессиями” и “нарушение табу”» [26, p. 324]. Сам опыт освоения литературной классики в низовых категориях на новом этапе истории рассматривается как преодоление ее хрестоматийного смыслового ядра, олицетворяющего имперские ценности (единые в образовательном пространстве союзных республик СССР, что стало крайне проблематичным после 1991 года). По Дель Ноче, в режиссерской концепции можно увидеть констатацию нового тоталитаризма с его ограничением свободы до удовлетворения инстинкта, а также критику этого «тоталитаризма технической деятельности, [при котором] вся человеческая деятельность интерпретируется как абсолютное стремление к трансформации и обладанию» [27, p. 12].

Еще более в киноистории о предельной маскулинности и ее укрощении можно обнаружить отражение концепции Аугусто дель Ноче о кризисности «массового либертинизма», и его же мысли о наибольшем разрушительном воздействии либертинизма для тех пространств, где произошел решительный отказ от утопического социализма. В значительной мере фильм показал, насколько фигура Гоголя в рамках нормативной эстетики оказывается заложником идеологии.

Заглавный персонаж не помешает Колокольникову, исполнителю самой откровенной роли отечественного кино в этой экранизации Гоголя, сыграть главных героев в семейных фильмах, в частности, в очень

популярной мелодраматической комедии Марии Кравченко «Завтрак у папы». При этом повадки героя в начале фильма отсылают к незабываемому образу гипертрофированной маскулинности «Счастливого конца», которому постепенно необходимо — как в классическом романе воспитания — пройти круги инициации ради обретения отеческого статуса (крайне удачное название фильма, отсылающее к разным ассоциативным пластам от «Завтрака у предводителя» И.С. Тургенева и «Завтрака у Тиффани» Б. Эдвардса или как минимум двум «Завтракам на траве» до гоголевского Хлестакова, который упоминанием о завтраке принимающих его чиновников в четвертом действии «Ревизора» разрушает представление зрителя о (единстве) времени великой пьесы).

«Счастливый конец» построен на бенефисных мужских ролях, предполагающих как эксцентрику в духе биомеханики Мейерхольда (Юра в исполнении Ю. Колокольникова), так и балансирование на грани между клоунадой и психологическим рисунком соцреалистического плана в ситуации перековки маскулинного героя в персонаж, тонко чувствующий и ответственный. Героине Анны Тараторкиной Алёне достается в фильме рисунок роли, сравнимый только с ролью воспитательницы Татьяны Кирилловны из популярной детской телепередачи «АБВГДейка» — уравновешенного и снисходительного социально обеспеченного взрослого среди впадающих в детство клоунов (играющий пенсионера Александр Филиппенко — как раз из первого состава этой легендарной передачи, и играть ему приходится именно в знакомом с юности стиле, ощущение продолжения «АБВГДейки» создает и сохранение настоящих имен исполнителей главных ролей у их героев). Таким образом, гоголевский «Нос» становится поводом создать русский вариант синтетической комедии о войне полов и мужском искуплении грехов маскулинности — в XXI веке, когда гендерные роли причудливо перераспределяются.

## ВОЗМОЖНОСТЬ ЭПОСА

В 2009 году на экраны вышла киноэпопея «Тарас Бульба» — высокобюджетная историческая костюмная картина Владимира Бортко, во многом следующая букве Гоголя, но допускающая важные отступления от оригинала (например, в ленте Тарас лишается жены, которую убивают поляки (что служит дополнительной мотивацией для дальнейших действий); возлюбленная Андрия рожает сына, в результате

чего род старого казака не прерывается). Важно, что экранизацию делал именно Бортко, автор нового русского петербургского кинотекста и киноэксперт по булгаковской мистике, режиссер с последовательным представлением о возможностях киноэпики на современном российском экране, что последовательно отразилось в образцовой для своего времени эпической криминальной телесаге с элементами вестерна «Бандитский Петербург. Адвокат». При этом сама титаническая фигура Тараса Бульбы, идеально воссозданная Богданом Ступкой, отвечала актуальному социально-политическому запросу — демонстрации многовекового исторического единства братских народов. «Бортко удалось передать важный для Гоголя смысл повести: мы все, люди и народы, должны не разделяться, а, наоборот, объединяться перед лицом общего врага — Зла. Зло в самом человеке» [28, с. 207]. С. Яровой, детально проанализировав концепцию экранизации на фоне мировой истории экранизаций повести, обнаруживает в ней бережное отношение режиссера к постоянно присутствующим в прозе Гоголя элементам театральности — «многие эпические произведения несут на себе печать драматургического мастерства (...), несомненно, многие эпизоды своих произведений Гоголь видел именно как театральные сцены» — «великий мастер живописал: строил художественное изображение по законам прежде всего зрительного восприятия: мы видим образы, как будто смотрим фильм» [28, с. 204]. Режиссерское мышление Гоголя-писателя соотносится с его стремлением к изображению сцен, выстроенных по законам внутрикадрового монтажа. Молли Брансон определяет важнейшую роль глубинной перспективы в описательности гоголевской прозы — именно она пространственно репрезентирует самому широкому читателю национальную картину мира. «В надежде увидеть всю Россию — со строгих проспектов Санкт-Петербурга или возвышенных холмов Рима — Гоголь осознает способность линейной перспективы передать все — западное или незападное, кажущееся важным или, наоборот, тривиальным — доступное для зрения и художественной репрезентации» [29, p. 380]. Перспектива устраняет хаотичное и архаичное из впечатления о предмете. «Перспектива позволяет Гоголю структурировать отношения с неуправляемой при ином подходе сельской и провинциальной Россией, и такая установка раскрывает литературную жизнеспособность национальной образности, а в целом — культурную легитимность русской литературы» [29, p. 380]. Эта лента из всех гоголевских киноинтерпретаций XXI в. изучена литературоведами наиболее последовательно, но детальный и одновременно целостный ее анализ в контексте поисков современных ценностных координат идеального

прошлого после утраты такого в советском хронотопе Гражданской войны — требует отдельного рассмотрения.

Развивая эту мысль, стоит вспомнить, что Гоголь соотносил эпическую описательность «Тараса Бульбы» с пушкинским «Борисом Годуновым», в параллельной работе над повестью экспериментируя с драматическими формами, в частности, с широкими изобразительными возможности жанра хроники в незаконченной драме «Альфред».

Фильм В. Бортко стал примером исторической экранизации, где реалистичность не предполагала вольностей с художественной мифопоэтикой, характерной для Гоголя-мистика. Однако самим Гоголем «Тарас Бульба» публиковался как часть цикла «Миргород», наряду со «Старосветскими помещиками», поэтому в XXI веке экранизация может быть оценена в контексте близких ей постановок. Заглавная роль Ступки может восприниматься полноценно и в театральной проекции — за несколько лет до Тараса он сыграл на сцене в другой гоголевской повести из первой части «Миргорода», в спектакле Валерия Фокина «Старосветские помещики» по пьесе Николая Коляды. Для Фокина, выдающегося театрального интерпретатора Гоголя рубежа XX–XXI в., в этом идиллическом на первый взгляд сюжете сошлись, по точному замечанию Григория Заславского, две важнейшие линии творчества: интерес к «другому Гоголю» и тема любви к смерти [30]. Развивая эту мысль, хочется отметить вагнерианский размах фокинского прочтения — для 1990-х вагнеровский трагизм с ощущением заката эпохи и крушением пантеона богов составлял такую же доминанту, как и для поэтов времен революции 1917-го, поэтому liebestod старосветских супругов в метамузыкальной атмосфере, отсылающей к «Тристану и Изольде», был именно гимном такой любви героев, прощающихся с новым неведомым веком. «Развертывание гоголевской горькой “тоски по человеку” и “человеческому” в сопрягающийся с главной сюжетной линией пласт действия режиссер очевидно и считал одной из своих принципиальных задач» [31, с 122]. В итоговой инсценировке «драматизм и даже трагизм открывается не прямым противодействием персонажей, а открытием и проявлением их истинных природных свойств в свете подспудно существующей, растворенной, заслоненной повседневностью устойчивой и неотвратимой экзистенциальной трагичности человеческого бытия» [31, с. 125]. Мистическая трактовка повести демонстрировала зрителю 2000-х масштаб уходящей натуры — в молодости соприродный Бульбе, герой обречен доживать свой славный, полный сражений и побед век в герметичном раю глубокой провинции. Эти две роли Богдана Ступки образовали отчетливую, в духе гоголевской циклической поэтики, композицию.

## НАСТОЯЩИЙ РЕВИЗОР-2014

«День дурака» Александра Баранова (2014) оказался попыткой жестко актуализировать «Ревизора» в реалиях России первой четверти XXI века. Создатели фильма исходили из здравой идеи — раз великая комедия была острейшей сатирой на современное ей общество, то она потенциально нацелена на такого рода воздействие на зрителя любого времени. Однако здесь, в отличие от остальных постсоветских экранизаций Гоголя, мистические контексты вынесены за скобки. Принятие скрывающегося от коллекторов Ивана Александровича Иванова за высокопоставленного чиновника администрации президента основывалось на фейковых фотографиях и необъяснимо появившейся у героя машины с солидными номерами.

Фильм стал попыткой перенести хрестоматийный сюжет в форму чистой комедии положений, где нарочито игнорируется многовековой пласт театральной традиции режиссерских диалогов с автором. Выбранный жанр дал возможность представить в художественной комической форме реальные проблемы общества, контрастирующие с вселенной российских телесериалов о «справедливых ментах», — пытки в правоохранительных учреждениях, коллекторский беспредел, тотальная коррупция — рудименты 1990-х. Обновленная история Хлестакова — история нового маленького человека, лишенного возможности встроиться в предельно структурированную социальную иерархию.

Идея неизбежного возмездия для представителей власти со стороны Следственного комитета трансформировала гоголевский тип комедии-трагедии в сюжет мольеровского типа, когда герои не выходят за пределы данных им масок и не демонстрируют сложность характера. Несмотря на название, фильму не удается удержать повествование в пределах классических суток, как это обозначено в самой гоголевской комедии. Однако связь с театральной традицией — в данном случае оперных трактовок «Ревизора» — сюжет «Дня дурака» обнаруживает[20]. Она проявляется в решении линии Хлестакова и дочери местного «городничего» — молодых героев связывает вспыхнувшее романтическое чувство, которое не завершится в момент разоблачения и откроет им путь к новой жизни. Созданные незадолго до этого оперные спектакли «Ревизор. После комедии» Романа Львовича (2006) и «Возвращение Хлестакова» Гизелера Клебе (2008) успешно демонстрируют, как по законам классической драмы, но в рамках оперной формы оправдывается неразрывная эмоциональная связь между Марьей Антоновной

[20] Подробнее о вариативности актуализированных финалов великой гоголевской комедии в мировой опере XXI века см.: [32].

и Хлестаковым, героями-олицетворениями пороков и надежд нового поколения.

Создатели «Дня дурака» изначально признают невозможность вызвать у современного зрителя эмоциональное потрясение в «немой сцене», на которое рассчитывал Гоголь. В момент игры в гольф Городничего парализует — здесь есть попытка комически представить непреодолимый страх перед мнимым ревизором, но при этом намекнуть зрителю, что взамен немой сцены современная кинокомедия не может позволить себе большего. В «Дне дурака» попытка решить финальную сцену в духе трактовок самого Гоголя как «последнюю минуту жизни» героев («Развязка Ревизора») оказалась в стороне от остального гипертрофированного бытовизма шаржировано представленных режиссером характеров. Изобличаемый собственной дочерью Махов/Городничий пытается застрелиться из табельного оружия, вспоминая о чести офицера-десантника. Надвигающееся падение неотремонтированного, а потому закрытого моста через реку, на котором в момент финального выяснения отношений оказываются все герои, призвано олицетворять движение от старой России к новой или от несовершенной к идеальной в духе гоголевских комментариев о «душевном городе» (хотя эта локация так и не становится порталом двух миров).

Последние эпизоды фильма заставляют вспомнить сюжетные линии уже иного, неавторского варианта сиквела к «Ревизору» — «Настоящего Ревизора» князя Д.А. Цицианова, поставленного в столичных императорских театрах после премьерного отъезда Гоголя из Петербурга: в ней настоящий ревизор Проводов вершит справедливый суд над героями комедии, отправляя Землянику на скамью подсудимых, Хлестакова — в армейский гарнизон, а при этом Марью Антоновну столичный чиновник берет себе в невесты. В «Дне дурака» потрясенные произошедшим современные Иванов/Хлестаков и Маша Махова проходят собеседование на поступление в Академию Следственного комитета, явно успешное, и демонстрируют готовность к полной общественно полезной деятельности жизни.

При всей легкомысленности жанра авторам удается воссоздать в картине атмосферу, аутентичную премьере «Ревизора» 1836 г., — откровенная критика социальных пороков при запросе общества на торжество справедливости. Такая излишне прямая мысль содержит скрытый сатирический вопрос. Упомянутые имперские детали в кинотрактовке комедии совпадают с принципиальными для Николая I идейными доминантами пьесы в премьерные дни. Самодержец «дал добро» и на первую постановку осуждающей пороки крамольной комедии,

и на появление дилетантского нравоучительного сиквела Цицианова. И если перекличка трактовок двух эпох так близка, как ни в одно другое десятилетие истории отечественного искусства, — то понятно, какой именно социально-политический контекст подразумевает сценарная разработка гоголевской комедии в 2014-м.

## ПРИВАТИЗАЦИЯ ПАМЯТИ

«Мертвые души» Григория Константинопольского (2020) в значительной мере опираются на линию кинотрактовок Гоголя в предшествующее десятилетие. Высокобюджетный стриминговый телесериал, вышедший в разгар пандемии коронавируса, предельно актуализировал гоголевские мотивы, при этом вписав его в современный эстетический контекст. В нем можно обнаружить скрытый диалог с полимпсестом «Дела о Мертвых душах» Павла Лунгина по сценарию Юрия Арабова. Но Константинопольский подводит промежуточные итоги десятилетия жесткой актуализации гоголевской классики на экране[21].

В знаменитом спектакле Миндаугаса Карбаускиса «ПОХОЖДЕНИЕ, составленное *по поэме Н.В. Гоголя "Мертвые души"» (Московский театр п/р О. Табакова,* 2005, телеверсия — 2007) центральной была тема Чичикова-Арлекина (в исполнении самого популярного артиста десятилетия Сергея Безрукова), ловкость которого не помогала ему вырваться «из грязи в князи». Перемещаясь из поместья в поместье, Чичиков двигал по сцене стену декорации с обветшавшей штукатуркой и обнажившейся дранкой, а за ней сидел очередной цепкий и непредсказуемый чудак, готовый выжать все до предела из выхваченного, приватизированного им куска ветшающего мира. Все они месят грязь, вязнут в этой густой грязи, залившей авансцену, но из нее не выйдет глины для ремонта стен общего дома.

Memento mori в «Мертвых душах» времен коронавируса обозначили движение дальше — стремление новых хозяев жизни к при-

[21] Большое внимание продюсеров многосерийных телефильмов к экранизациям классики связано с сохраняющимся интересом публики к этому формату — как к вершинным явлениям, так и попыткам обновления канона. Так, по наблюдениям А.В. Шарикова, в десятку самых часто демонстрируемых на центральных отечественных телеканалах художественных фильмов в 2018–2019 гг. (а значит — и самых популярных, по мнению создателей телеконтента) входят три экранизации — «Двенадцать стульев» Л. Гайдая по И. Ильфу и Е. Петрову (5 место) и две киноверсии пьес А.Н. Островского — «Женитьба Бальзаминова» К. Воинова (6 место) и «Жестокий романс» Э. Рязанова (9 место) [33, с. 106–107].

ватизации памяти. Эта идея — актуализация одного из посылов фильма: он обыгрывает приватизацию смыслов традиционной культуры современными интерпретаторами. Чичиков у Константинопольского предлагает богатейшим чиновникам города самые почетные места для захоронений — в том числе рядом со знаменитыми деятелями отечественной истории и культуры. Авторы сценария не опускаются до анекдотической трактовки — подобно «Дню дурака» — здесь нет следов знаменитого мема про Чичикова, скупающего мертвые аккаунты в социальных сетях ради приобретения миллионных подписок и славы, или анекдота о диалоге первого лица страны с министрами и губернаторами: «Вы уже все поделили. Не пора ли подумать о людях?» — «Мы подумали, душ по двести-триста на каждого не помешает». Трансформация образа скупаемых мертвых душ идеально отвечает гоголевскому горькому социальному взгляду на действительность. Вместо торговли мертвыми душами бесхозяйственных помещиков — приобретение места упокоения, что должно обозначить как минимум смену приоритетов самоутверждения. Мистическое соединяется с социальным. Страха «последней минуты жизни» как момента ответа за свои поступки, как мига окончательного и Страшного суда в судьбе каждого, о котором Гоголь обстоятельно размышлял в комментариях к «Ревизору», герои современных «Мертвых душ» лишены. Чичиков оценивает их страсти идеей последней минуты жизни, но она раскрывает лишь предельные границы их честолюбия, заменившего совесть. Трансформация символики мертвых душ в современной постмодернистской культуре, как убедительно доказывает Елена Боллинджер, демонстрирует устойчивые дискурсивые модели коллективной памяти [34], поэтому в своем постмодернистском полимпсесте Константинопольский пытается выйти на более высокий уровень диалога с автором. Публикация «Мертвых душ» в 1842 г. для Гоголя была не только социальным жестом в духе «Ревизора», но и отчаянной попыткой сопротивления омертвению культуры — за время создания поэмы погибли Пушкин и Лермонтов, почти на руках Гоголя скончался талантливый Иосиф Виельгорский. Для Константинопольского великая гоголевская поэма — повод для ревизии кино в ситуации смены в современном обществе литературоцентрической модели миропонимания на киноцентрическую. Маскируя свой сериал под формы актуальных тележанров детектива или похождений порочного столичного человека в провинции с финальным перевоспитанием (что делал в свое время и сам Гоголь), режиссер размышляет о природе отечественного искусства, не сумевшего полноценно развить свободную эстетику 1990-х и выстроить из этой мифологии свою

новую законченную систему. И Константинопольский стремится восполнить этот ущерб.

Герои подменяют привычную систему представлений и ценностей иными ценностями — от похорон рядом с эстрадной суперзвездой до упокоения у Кремлевской стены. Атеизм советской эпохи — стремление попасть в полуязыческий пантеон, оказаться ближе к мавзолею (и с этим словно бы уверовать в свое бессмертие). При этом каждый из героев фильма Константинопольского демонстрирует трансформацию, омертвение части системы. Манилов, министр культуры, мечтающий лишь о чувственных удовольствиях, тантрическом сексе и непрерывности счастливого наркотического дурмана — остросатирическая картина трансформаций в системе культуры, опирающейся на инстинкты массового человека и эксплуатирующей их. Собакевич — хозяйственник с бандитскими замашками, способный из любого события и человека извлечь выгоду. Коробочка — взбалмошная наследница одного из денежных потоков, живущая по причудливой жизненной логике. Ноздрев — живое воплощение хаоса национальной идеи, забродившей в отдельно взятом сознании.

Как и в самой гоголевской поэме, в постмодернистской трактовке сюжета Константинопольского ключевой становится фигура Плюшкина. Авторы так же, как и Гоголь, наделяют его развернутой биографией и предысторией. Плюшкин заведует библиотекой — хранит напластования памяти о разных этапах истории российской цивилизации. Как подлинный позднесоветский интеллигент чтит фильмы Тарковского — духовный обертон эпохи. Этот герой — простор для режиссерской самоиронии в духе самой великой поэмы. В лирическом отступлении шестой главы Гоголь приводит сравнение впечатлений Чичикова от осмотра деревни Манилова со своим юношеским взглядом на действительность, печально обнаруживая в себе симптомы духовной энтропии, утраты интереса к жизни и, возможно, измены идеалам молодости. Константинопольский вуалирует в монологе Плюшкина, желающего быть похороненным рядом с Федором Бондарчуком, свои, созвучные гоголевской главе мотивы. «О моя юность! О моя свежесть!». Киноман Плюшкин, несостоявшийся кинорежиссер, хочет быть похороненным не рядом с Андреем Тарковским, Сергеем Бондарчуком или Василием Шукшиным, а поблизости от Федора Бондарчука. Константинопольского и Бондарчука-младшего объединяет многое в общем кинематографическом старте смутных 90-х. Оба были символами пришедшего кинопоколения, формирующего новые принципы киноязыка — свободного в игре постмодернистских сюжетов, как, например, в «За 8 ½ долларов»

или «Даун Хаусе». Но не все открытия обновленного киноязыка оказались нужными в новую эпоху. Соотнесенность центральной трагикомической фигуры Плюшкина с самой успешной фигурой в современной отечественной режиссуре ставит вопрос о верности «идеалам юности» и критериях успешности в современной российской культуре (рис. 5).

Рис. 5 Кадр из фильма «Мертвые души». 2020. Плюшкин — Алексей Серебряков

*Fig. 5. A still from **Dead Souls**. 2020. Aleksei Serebryakov as Plyushkin*[22]

Одна из важных тем, вырастающая из новых «Мертвых душ» — уход советской элиты. Покидают этот мир последние «священные чудовища», титаны советской индустрии и искусства, влиявшие на ход мировой истории, в чьих судьбах отголоски имперских очертаний сохранились только в распределении последних благ — номенклатурного места на кладбище. «Мертвые души» Константинопольского — торжество номенклатурного советского мышления, сохранившегося в глубинах сознания до сих пор. Оно распространяется на все сферы быта, культуры, распределения благ. То, что не могло позволить себе советское искусство времен расцвета государства — приходилось прибегать к эзопову языку даже при обращении к классике, — смог сформулировать фильм 2020 г. Константинопольский прочел подаренный Гоголю сюжет «Мертвых душ» как творение страстного последователя пушкинской поэтики. Если герои не в состоянии надеть на себя маски вожделенных звездных персонажей, но страстно хотят вписать себя в историю — их смыслом жизни становится желание хотя бы упокоиться где-то рядом с великими и в таковом контексте войти в пантеон памяти потомков.

[22] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.kinopoisk.ru/series/1445188/ (16.09.2021).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В экранизациях постсоветской эпохи режиссеры и сценаристы ищут новые эстетические опоры в образности Гоголя. По мере изменения общественных приоритетов, возникновения «новой этики», «новой искренности» экранные интерпретации все больше тяготеют к социально-политической трактовке, перекликающейся с такого рода потенциалом гоголевских текстов. Это во многом диссонирует с мировоззрением самого Гоголя, которому гораздо важнее идея личной ответственности каждого человека за свои поступки — перед самим собой и высшей силой, позволяющая всему обществу через преодоление недостатков «душевного города» думать о создании на земле Града Божьего.

От чистой сатиры с обличением дореволюционной общественной системы режиссеры приходят к абсурдистскому гротеску. Значительную роль при этом играют открытия гуманитарных наук 1990-х–2000-х и актуализация неприемлемых для советского литературоведения трактовок творчества Гоголя в XIX–XX вв. Самодостаточность традиции кинообращений к текстам Гоголя, связанная с зарождением кинофантастики и хоррор-фильма в раннем отечественном кинематографе В. Старевича и ряда других российских кинорежиссеров, развивается на фоне большого влияния театральной истории интерпретации произведений. Широкий диапазон трактовок «Ревизора» от натуралистического до эсхатологического, заложенный самим автором в многочисленных комментариях, открыл сначала театру, а потом и кино возможность метатекстовых режиссерских решений в рамках его целостной поэтики, что оказалось чрезвычайно востребовано отечественным кинематографом постсоветской эпохи. Влияние сценической работы актеров и режиссеров с Гоголем проступает при создании экранизаций текстов классика.

Тема ревизии как Страшного суда — в мейерхольдовской трактовке «Ревизора» воспринимавшаяся как пророческое предостережение современникам, чьи потомки ответят за грехи отцов в горниле революции, — в XXI в. трансформировалась в сюжет наподобие полицейского детектива. Большинство героев связано с полицией/спецслужбами, следствием, расследованием. Следователь Шиллер в «Деле о Мертвых душах» П. Лунгина, фейковый чиновник администрации президента, а в финале курсант Академии Следственного комитета, новый «Хлестаков» — Ванька из «Дня дурака» А. Баранова, Павел в «Счастливом конце» Чеважевского — современный майор Ковалев — помощник милицейских кинологов; в трехчастном «Вие» Е. Баранова молодой чиновник Гоголь — помощник следователя Гуро с множеством аллюзий на эстетику фандоринского цикла Бориса Акунина. В постсоветских трактовках идея

суда, существующая для Гоголя в моральной плоскости, связывается с проблемой земного возмездия, причем возмездия предельно конкретного, рассчитанного на зрителя однотипных криминальных сериалов.

В поле разнородных метатекстовых экранизаций Гоголя выделяется эпическая версия «Тараса Бульбы» В. Бортко, которая в киноистории трактовок классика выполняет функцию, схожую с ролью повести в структуре «Миргорода»: киноэпос обозначает возможность эстетических границ нового национального «абсолютного прошлого» в ситуации утраты прежних доминантных событий национальной культурной памяти, отражающих нравственные императивы (Киевская Русь, Первая русская революция, Гражданская война).

На эпическом фоне обращение режиссеров и драматургов к глубинной мифопоэтике «Вия» может восприниматься как бережная интерпретация целостной поэтики классика в современном искусстве. Сложный итоговый для писателя фольклорный мифологизм «Вия» — как и вся вторая часть «Миргорода» у самого Гоголя — в постсоветском искусстве олицетворяли поражение героя-современника перед вмешательством в мир темных сил, а также утрату некогда сильного положения мужчины на границе фронтира постоянно расширяющейся имперской культуры. Кризисность мужской природы, разрывающейся между криминальной маскулинностью и капитуляцией перед женским (юношеским пацифизмом), последовательно раскрывалась в лентах 2010-х. Давший старт такого рода интерпретациям «Счастливый конец» прямолинейно обытовляет гоголевскую «нефантастическую фантастику», но при этом развивает идеи не столько самого «Носа», сколько «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — сюжета о двух не желающих взрослеть мужчинах, не способных взять на себя ответственные отеческие функции. Хэппи-энд «Счастливого конца» указывает на неизбежное завершение эпохи сексуальной свободы и необходимость поиска полноценной мужской роли в изменившихся отечественных реалиях, о которой у героя нет пока никакого представления. Герой-человек, как и герой-орган, при всей своей сверхсексуальности не столько обладают властью над женщинами, сколько оказываются игрушками женских желаний.

На этом фоне итоговая для десятилетия кинопрочтений экранизация «Мертвых душ» Константинопольского репрезентирует Чичикова в образе высокопоставленного федерального чиновника, выполняющего ответственное задание под прикрытием, аккумулируя и травестируя предшествующую традицию гоголевских детективных сюжетов.

Фильм актуализирует вопрос о положительном герое, проблеме трансформации и приватизации памяти, а также ответственности кино перед обществом в период утраты литературоцентризма.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2010. 343 с.

2. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 50-72.

3. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): дис. … д-ра филол.: 10.01.08 / Абрамовских Е.В; Российский государственный гуманитарный ун-т (РГГУ).Москва, 2007. 453 с.

4. Левченко Я. Между куклой и чертом: Владислав Старевич и экранизация гоголевской фантастики // Новое литературное обозрение. 2003. № 3 (61). С. 164-178.

5. Евсевицкий В. Игровые фильмы Владислава Старевича // Дрессировщик жуков. Владислав Старевич создает анимацию / ред.-сост. С. Дединский. М.: Издательство Дединского, 2021. С. 214–353.

6. Кухта Е.А. Ревизор» Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Таршис. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2002. С. 82–130.

7. Bojanowska E.M. Writing the Russian Reader into the Text: Gogol, Turgenev, and their Audiences // Reading in Russia: Practices of Reading and Literary Communication, 1760–1930 / ed. by D. Rebecchini, R. Vassena. Milano: Ledizioni, 2014. P. 129–142. DOI: 10.4000/books.edizioni.260

8. Колганова А.А. Инсценировки и ремейки как форма интерпретации произведений Н.В. Гоголя // Девятые Гоголевские чтения: Н.В. Гоголь и русская литература: к 200-летию со дня рождения великого писателя: материалы Международной научной конференции (Москва, 1-5 апреля 2009 г.) / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Фестпартнер, 2010. С. 308–315.

9. Кривуля Н.Г. Интерпретация гоголевского текста в фильме А. Алексеева «Нос» // Девятые Гоголевские чтения: Н.В. Гоголь и русская литература: к 200-летию со дня рождения великого писателя: материалы

Международной научной конференции (Москва, 1–5 апреля 2009 г.) / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка, Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Фестпартнер, 2010. С. 402–413.

10. Гоголевский кинословарь: аннотированный каталог фильмов: 1909–2009 / Госфильмофонд России; сост.: Е. Барыкин. М.: Парадиз, 2009. 437 с.

11. Янушявичюс П.В. Особенности экранизации и сценического воплощения пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Медийные процессы в современном гуманитарном производстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы V научно-практической конференции (Москва, 18 мая 2019 г.) / Московский педагогический государственный ун-т; под ред. Я.В. Солдаткиной, А.А. Роговского, И.Б. Чернявского. М.: Спутник +, 2020. С. 128–132.

12. Селиверстов К.Л. 12 с половиной, или Моя жизнь в искусстве // Волга. 2011. № 7–8. С. 172–235.

13. Кауфман С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя // Филология и человек. 2010. № 3. С. 183–189.

14. Денисов В.Д. Славянские и европейские корни «Вия» // Пятнадцатые гоголевские чтения: Творчество Гоголя и европейская культура: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции (Москва, Вена, 23–27 марта 2015 года) / Дом Н.В. Гоголя — мемориальный музей и науч. б-ка; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2016. С. 284–291.

15. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / гл. ред. чл.-кор. АН СССР Н.Л. Мещеряков; Академия наук СССР, Ин-т литературы (Пушкинский дом). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952.

16. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки русской литературы, 1999-. Т. 3: Баллады. 2008. 452 с.

17. Мещанский А.Ю. Художественная интерпретация гоголевских образов в творчестве Н. Садур // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 1. С. 56–60.

18. Гладильщиков Ю. Гоголь-моголь // Московские новости: сайт. 2014. 31 января. URL: https://www.mn.ru/blogs/blog_cinemagladil/89165 (дата обращения: 12.12.2021).

19. Барков И.С. Собрание сочинений. Петрозаводск: Зеркало, 1992. 336 с.

20. Барков И.С. Полное собрание стихотворений / ред.-сост. В. Сажин. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 624 с.

21. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 484–495.

22. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / вступ. ст. А. Эткинда и М.И. Давыдовой. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 511 с.

23. Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя // Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя: Записки психиатра. М.: Терра, 2009. С. 3–203.

24. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.

25. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти: к вопросу о культурно-исторических основах подсознательного. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2000. 186 с.

26. Lancelotti C. Augusto Del Noce on the “new totalitarianism” // Communio: International Catholic Review. 2017. Vol. 44 (2), pp. 323–333.

27. Del Noce A. The age of secularization. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen’s University Press, 2017. 270 p.

28. Яровой С.А. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя: опыты экранизаций // Stephanos. 2017. № 6 (26). С. 203–210.

29. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective // Comparative Literature. 2017. Vol. 69. Issue 4. P. 370–393. DOI: https://doi.org/10.1215/00104124-4260418

30. Заславский Г. Любви нет // Независимая газета. 2000. 4 февр.

31. Чепуров А.А. Пляска смерти // Чепуров А.А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. С. 117–131.

32. Зорин А.Н. Вариативность музыкально-драматических интерпретаций “Ревизора” Н.В. Гоголя в XXI веке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 82–95.

33. Шариков А.В. Трансляции и просмотры художественных фильмов на российском телевидении: тенденции 2018–2019 годов // Наука телевидения. 2020. № 16.1. С. 81–160. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160

34. Bollinger E. Dead Souls Symbology as Discursive Construction of Memory in Gogol and Barnes // Slavonica. 2021. Vol. 26. Issue 2. P. 155-163. DOI: https://doi.org/10.1080/13617427.2021.1996163

**REFERENCES**

1. Skorokhod N.S. *Kak instsenirovat’ prozu: Proza na russkoy stsene—istoriya, teoriya, praktika* [How to stage prose: Prose on the Russian stage—history, theory, practice]. Saint Petersburg: Peterburgskiy teatral’nyy zhurnal, 2010. 344 p.

2. Weinstein O. Derrida i Platon: dekonstruktsiya logosa [Derrida and Plato: Deconstruction of the Logos]. *Arbor Mundi*. 1992. (1), pp. 50–73.

3. Abramovskikh E.V. Kreativnaya retseptsiya nezakonchennykh proizvedeniy kak literaturovedcheskaya problema: Na materiale dopisyvaniy nezakonchennykh otryvkov A.S. Pushkina [Creative reception of unfinished works as a literary problem: Based on additions to unfinished passages of A.S. Pushkin] [Doctoral dissertation]. Moscow, 2007. 453 p.

4. Levchenko Ya. Mezhdu kukloy i chertom: Vladislav Starevich i ekranizatsiya gogolevskoy fantastiki [Between the puppet and the devil: Vladislav Starevich and screen adaptation of Gogol's fantasy]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2003. (30), pp. 195–245.

5. Jewsiewicki W. Igrovye fil'my Vladislava Starevicha [Fiction films by Vladislav Starevich]. In S. Dedinskiy (Ed.), *Dressirovshchik Zhukov: Vladislav Starevich sozdaet animatsiyu* [The bug trainer: Vladislav Starevich creates animation] (pp. 214–353). Moscow: Dedinskiy Publishing House, 2021.

6. Kukhta E.A. "Revizor" Meyerkhol'da: K voprosu o teatral'noy dramaturgii spektaklya ["The Government Inspector" by Meyerhold: On the theatrical dramaturgy of the play]. In N.A. Tarshis (Ed.), *"Revizor" v teatre imeni Vs. Meyerkhol'da* ["The Government Inspector" in the Meyerhold Theatre] (pp. 82–130). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 2002.

7. Bojanowska E.M. Writing the Russian reader into the text: Gogol, Turgenev, and their audiences. In D. Rebecchini, R. Vassena (Eds.), *Reading in Russia: Practices of reading and literary communication, 1760–1930* (pp. 129–142). Milano: Ledizioni, 2014. https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.260

8. Kolganova A.A. Instsenirovki i remeyki kak forma interpretatsii proizvedeniy N.V. Gogolya [Staging and remakes as a form of interpretation of Gogol's works]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Devyatye Gogolevskie chteniya: N.V. Gogol' i russkaya literatura, Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 1–5 aprelya 2009 g.* [Ninth Gogol Readings: N.V. Gogol and Russian Literature, Proceedings of the International Scientific Conference in Moscow, April 1–5, 2009] (pp. 308–315). Moscow: ANO FestpartneR, 2010.

9. Krivulya N.G. Interpretatsiya gogolevskogo teksta v fil'me A. Alekseeva "Nos" [Interpretation of Gogol's text in the film "The Nose" by A. Alexeieff]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Devyatye Gogolevskie chteniya: N.V. Gogol' i russkaya literatura, Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 1–5 aprelya 2009 g.* [Ninth Gogol Readings: N.V. Gogol and Russian Literature, Proceedings of the International Scientific Conference in Moscow, April 1–5, 2009] (pp. 402–413). Moscow: ANO FestpartneR, 2010.

10. Barykin E. (Ed.). *Gogolevskiy kinoslovar': Annotirovannyy katalog fil'mov, 1909–2009* [Gogol film dictionary: An annotated catalog of films, 1909–2009]. Moscow: Paradise, 2009. 437 p.

11. Yanushevicius P. V. Osobennosti ekranizatsii i stsenicheskogo voploshcheniya p'esy N. V. Gogolya "Igroki" [Features of the screen adaptation and stage performance of Gogol's play "The Gamblers"]. In Ya.V. Soldatkina, A.A. Rogovskiy, & I.B. Chernyavskiy (Eds.), *Mediynye protsessy v sovremennom gumanitarnom proizvodstve: Materialy V nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 18 maya 2019 g.* [Media processes in modern humanitarian production: Materials of the V Scientific and Practical Conference, Moscow, May 18, 2019] (pp. 128–132). Moscow: Sputnik+, 2020.

12. Seliverstov K. 12 s polovinoy, ili Moya zhizn' v iskusstve [12 and a half, or My life in art]. *Volga.* 2011. (7–8), pp. 172–235.

13. Kaufman S.N. “Okno-glaz” v vizual’no-zerkal’noy simvolike povestey N.V. Gogolya [“Window-eye” in the visual-mirror symbolism of N.V. Gogol]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2010. (3), pp. 183–189.

14. Denisov V.D. Slavyanskie i evropeyskie korni “Viya” [Slavic and European roots of “Viy”]. In V.P. Vikulova (Ed.), *Pyatnadtsatye gogolevskie chteniya: Tvorchestvo Gogolya i evropeyskaya kul’tura, sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, Vena, 23–27 marta 2015 goda* 47. [Fifteenth Gogol Readings: Gogol’s work and European culture: Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, Vienna, March 23–27, 2015].

15. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy* [Collected works]. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publishing House, 1937–1952.

16. Zhukovsky V.A. P*olnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete works and letters] (Vol. 3). Moscow: Yazyki slavyanskikh kul’tur, 2008. 456 p.

17. Meshchansky A.Yu. Khudozhestvennaya interpretatsiya gogolevskikh obrazov v tvorchestve N. Sadur [Artistic interpretation of Gogol’s images in the work of N. Sadur]. *Vestnik Pomorskogo universiteta: Gumanitarnye i sotsial’nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University: Humanities and Social Sciences]. 2010. (1), pp. 56–60.

18. Gladilshchikov Yu. Gogol’-mogol’ [Kogel mogel]. *Moskovskiye Novosti* [The Moscow News]. 2014. January 31. https://www.mn.ru/blogs/blog_cinemagladil/89165 (accessed 12.10.2021)

19. Barkov I.S. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Petrozavodsk: Zerkalo, 1992. 336 p.

20. Barkov I.S. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Saint Petersburg: Akademicheskiy proekt, 2005. 624 p.

21. Bakhtin M.M. Rable i Gogol’: Iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kul’tura [Rabelais and Gogol: The art of discourse and the popular culture of laughter]. In M.M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics] (pp. 484–495). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975.

22. Ermakov I.D. *Psikhoanaliz literatury: Pushkin, Gogol’, Dostoevskiy* [Psychoanalysis of literature: Pushkin, Gogol, Dostoevsky]. Moscow: New Literary Observer, 1999. 512 p.

23. Chizh V.F. Bolezn’ N.V. Gogolya [N.V. Gogol’s disease] In V.F. Chizh, *Bolezn’ N.V. Gogolya: Zapiski psikhiatra* [N.V. Gogol’s disease: Notes of a psychiatrist] (pp. 34–203). M.: Terra, 2009.

24. Weisskopf M. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya, ideologiya, kontekst* [Gogol’s plot; Morphology, ideology, context]. Moscow: Radiks, 1993. 590 p.

25. Ivanitsky A.I. *Gogol’: Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol: Morphology of land and power]. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2000. 186 p.

26. Lancelotti C. Augusto Del Noce on the “new totalitarianism”. *Communio: International Catholic Review.* 2017. *44* (2), pp. 323–333.

27. Del Noce A. *The age of secularization*. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. 270 p.

28. Yarovoy S.A. "Taras Bul'ba" N. V. Gogolya: Opyty ekranizatsiy [Gogol's "Taras Bulba": Experiments of film adaptations]. *Stephanos*. 2017. Issue 6 (26), pp. 203–210.

29. Brunson M. Gogol country: Russia and Russian literature in perspective. *Comparative Literature*. 2017. *69* (4), pp. 370–393. https://doi.org/10.1215/00104124-4260418

30. Zaslavskiy G. Lyubvi net [There is no love]. *Nezavisimaya Gazeta*. 2000. 4 Feb.

31. Chepurov A.A. Plyaska smerti [Dance of death]. In A.A. Chepurov, *Gogolevskie syuzhety Valeriya Fokina* [Valery Fokin and Gogol stories] (pp. 117–131). Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2010.

32. Zorin A. N. Variativnost' muzykal'no-dramaticheskikh interpretatsiy "Revizora" N.V. Gogolya v XXI veke [The variety of opera interpretations of "The Government Inspector" by N.V. Gogol in the XXI century]. *Teatr, Zhivopis', Kino, Muzyka* [Theatre, Fine Arts, Cinema, Music]. 2018. (4), pp 82–95.

33. Sharikov A.V. Translyatsii i prosmotry khudozhestvennykh fil'mov na rossiyskom televidenii: Tendentsii 2018–2019 godov [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.

34. Bollinger E. "Dead Souls" symbology as discursive construction of memory in Gogol and Barnes. *Slavonica*. 2021. *26* (2), pp. 155–163. https://doi.org/10.1080/13617427.2021.1996163

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АРТЕМ НИКОЛАЕВИЧ ЗОРИН**
доктор филологических наук, профессор кафедры
общего литературоведения и журналистики,
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11,
профессор кафедры мастерства актера,
Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
410028, Россия, г. Саратов, ул. Рабочая, д. 23.
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

**ДАНИИЛ ЛЕОНИДОВИЧ РЯСОВ**
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека,
119019, Россия, г. Москва, Никитский бульвар, д. 7А
Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: ryasovdaniil@yandex.ru

**ВИЖДАН АДНАН МОХАММЕД**
ассистент кафедры кино и театра Университета Дияла,
32001, Ирак, Дияла, г. Баакуба, ул. Мурадия
аспирант кафедры общего литературоведения
и журналистики, Саратовский национальный
исследовательский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского,
410012, Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

## ABOUT THE AUTHORS

**ARTEM N. ZORIN**
D.Sc. (Philology),
Professor at the Department of Literary Studies and Journalism,
Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia;
Professor at the Department of Acting Skills,
Saratov State Conservatory,
Rabochaya, 23, 410028, Saratov, Russia
Researcher ID: D-3015-2017
ORCID: 0000-0002-2342-4039
e-mail: art-zorin@yandex.ru

**DANIIL L. RIASOV**
Cand.Sci. (Philology), Senior researcher,
Gogol's House — Memorial Museum and Research Library,
Nikitsky Boulevard, 7A, 119019, Moscow, Russia
Researcher ID: AAD-3898-2022
ORCID: 0000-0003-0453-8097
e-mail: ryasovdaniil@yandex.ru

**WIJDAN A. MOHAMMED**
Teaching Assistant at the Department of Cinema and Theater,
University of Diyala,
Al-Mouradia, Baqubah, 32001, Diyala, Iraq;
Postgraduate student in the Department
of Literary Studies and Journalism,
Saratov State University,
Astrakhanskaya, 83, korp. 11, 410012, Saratov, Russia
Researcher ID: AAD-4124-2022
ORCID: 0000-0003-1481-7057
e-mail: wejdan_8484@yahoo.com

**Авторский вклад**

А.Н. Зорин — разработка проблемы исследования и общее руководство; А.Н. Зорин, В.А. Мохаммед — подготовка обзора, сбор данных и исследование связи экранизаций Гоголя и театральной культуры; Д.Л. Рясов, А.Н. Зорин — проведение исследования и сбор данных по экранизациям прозы Гоголя.

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследовательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

**Authors' contributions**

Artem N. Zorin designed the theoretical framework and directed the project, Artem N. Zorin and Wijdan A. Mohammed wrote the overview, collected the data and studied the connection between theatrical culture and screen adaptations of Gogol's works.

Daniil L. Riasov and Artem N. Zorin conducted the research and collected the data on screen adaptations of Gogol's prose.

All authors discussed the results and contributed to the final version of the manuscript.

# РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

# SCREEN REPRESENTATION OF A CONTEMPORARY HERO

УДК 7.097+396

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-111-140

Статья получена 05.01.2021, отредактирована 22.12.2021, принята 29.12.2021

**Сергей Николаевич Ильченко**

Санкт-Петербургский государственный университет,
199004, Россия, Санкт-Петербург,
1-я линия Васильевского острова, д. 26
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru

*Для цитирования*

Ильченко С.Н. 53. Трансформация гендерной доминанты в российском телеконтенте 2000-х–2010-х гг. (на примере детективных сериалов) // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 111–140. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-111-140

# Трансформация гендерной доминанты в российском телеконтенте 2000-х–2010-х гг. (на примере детективных сериалов)

**Аннотация.** В статье рассматривается гендерная проблематика современного российского телеконтента на примере сериального сегмента отечественного телевещания последних 20 лет. Данное обстоятельство и предопределяет актуальность предлагаемой научной работы. В фокусе исследования находятся сериалы, тяготеющие к наиболее массовым и популярным формам решения эстетических задач — мелодрама, комедия, детектив. На примере привлеченных к анализу российских сериалов формулируется вывод о существенной трансформации прежней гендерной доминанты, характерной для предыдущего этапа развития отечественного телевещания.

Подобная тенденция обозначается усилением значения женских персонажей в отечественных детективных сериалах 2000-х–2010-х гг. Причем процесс характеризуется как количественными, так и качественными маркерами, в том числе и с точки зрения обращения к различным историческим периодам, которые находят отражение в сериальных сюжетах. При этом производители, включая продюсерские группы каналов-вещателей, активно используют зарубежный

© Наука телевидения

опыт, создавая отечественные версии успешных и популярных детективных сериалов, снятых в различных странах.
Подобные обстоятельства производства эфирного контента объяснимы сочетанием как объективных (социальных, психологических) факторов, так и субъективными причинами (составом потенциальной зрительской аудитории), а это в совокупности и порождает комплексы сюжетных и персонифицированных ожиданий зрителей от просмотра сериалов. Такая ситуация вынуждает создателей и инициаторов новых сериалов отходить от привычных форматов и креативных приемов, используя фактор гендерной доминанты. Последняя, по мнению автора статьи, способствует трансформации привычных для предыдущего этапа развития отечественного телевещания структуры и наполнения нарратива создаваемого экранного продукта в формате сериала. Можно констатировать, что для современного телевидения характерно «выравнивание» доли и роли мужских и женских персонажей в сюжетных конструкциях выпускаемых в эфир сериалов. А это, в свою очередь, предопределяет их тематическую и жанровую вариативность, отражая нацеленность создателей отечественной сериальной продукции на расширение потенциальной зрительской телеаудитории.
**Ключевые слова:** гендер, телевидение, сериалы, жанры, феминное/маскулинное, контент

UDC 7.097+396

Received 05.01.2021, revised 22.12.2021, accepted 29.12.2021

**Sergei N. Ilchenko**

Saint Petersburg State University,
VO, 1 Line, 26, 199004, Saint Petersburg, Russia
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru

*For citation*
Ilchenko S.N. Transformation of Gender Dominance in Russian TV Content in 2000s and 2010s: Based on Detective Series. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 111–140. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-111-140

# Transformation of Gender Dominance in Russian TV Content in 2000s and 2010s: Based on Detective Series

**Abstract.** The article covers the gender issues of modern Russian television content on the example of a serial segment of Russian broadcast over the past 20 years. This aspect predetermines the relevance of the proposed research. The work focuses on the series that tend toward the most mass and popular forms of solving aesthetic problems—melodrama, comedy, and detective. The examples of the series, involved in the analysis, suggest that the gender dominance, characteristic of the previous stage of TV broadcasting development in Russia, has transformed significantly.

This trend is indicated by the increasing importance of female characters in Russian detective series of the 2000s and 2010s. Notably, the process is instantiated by both quantitative and qualitative markers, including in terms of appeal to different historical periods which are reflected in the plots. At the same time, producers, including production teams of broadcasters, make active use of foreign experience, creating domestic versions of popular detective series filmed in other countries.

Such circumstances of on-air content production can be explained by a combination of both objective (social, psychological) factors and subjective reasons (potential audience composition). Such aspects, taken together, generate complexes of plot and personified viewers' expectations from watching the series. This situation forces the filmmakers and originators of new TV series to budge from traditional formats and creative techniques and take the factor of gender dominance into consideration. The latter, according to the author of the article, contributes to the transformation of the structure and content of the narrative of serial screen products that were standard for the previous stage of Russian TV broadcasting development. It can be stated that in modern television, the shares and roles of male and female characters in the plot constructions are "equalizing". This, in turn, predetermines the thematic and genre variability of series, reflecting the orientation of Russian serial filmmakers on expanding the potential TV audience.

**Keywords:** gender, television, series, genres, feminine/masculine, content

## ВВЕДЕНИЕ

Взаимоотношения двух полов в человеческой цивилизации, как известно, — предмет исследования различных научных дисциплин. В данном исследовании мы попытаемся проанализировать отражение их социального бытия в том, что в теории журналистики принято именовать «информационной средой». Объектом анализа, является определенный сегмент телевизионного отечественного контента, который принято определять как сериалы. Их обилие в эфирной практике как отечественного, так и мирового телевещания является обстоятельством, требующим отдельного анализа, что предопределяет актуальность нынешней нашей работы, с учетом опоры на эмпирический материал контента, ориентированного на гендерную проблематику. При этом не исключено и обращение к тем форматам, реализация которых широко и постоянно осуществляется в практике организации российского телевизионного вещания. Предметом рассмотрения в статье станут жанровые и тематические особенности конкретного сериального продукта.

Теоретики медиа неоднократно обращались к теме сексуализации эфирного контента. В силу объективных причин в этом сегменте лидируют западные исследователи, которые достаточно успешно и полновесно смогли выявить коннотацию сексуальной идентичности аудитории и ее отражение (выражение) в структуре экранной культуры и прежде всего в практике современного телевизионного вещания. При этом некоторые исследователи уделяют достаточное внимание культурологическим аспектам популярных тем: удовольствия [1], увлечения, пристрастия и т.п., с точки зрения отражения сексуальной проблематики [2]. Иные серьезные научные исследования, посвященные изучению доминирующей проблематике в СМИ, носят комплексный характер с выделением в отдельную главу темы «Гендер» [3, с. 381–395]. Показательным является и то, что серьезные академические научные исследования, посвященные анализу темы гендера в практике западных СМИ, были вдохновлены и организовывались в виде завершенных изданий исключительно такими исследовательницами теории современных медиа, как Каролин Байерли и Карен Росс [4, 5], а также Синтия Картер [6]. Доминирующим форматом в этом случае становился научный сборник. Наиболее важным и полным исследованием темы сексуализации медийного контента является, на наш взгляд, монография Роджера Стрейтматтера «Секс продается!» [7]. Эмпирическую базу его анализа составляет по преимуществу западный, англоязычный медийный и экранный контент, но методология анализа и теоретические выводы ученого можно экстраполировать и на современную российскую ситуа-

цию, которая в общих чертах (правда, с обратным хронологическим гандикапом в 30 лет) повторяет линию развития гендерной проблематики в отечественном медиапространстве. Например, анализируя известный американский сериал про интимные приключения четырех жительниц Нью-Йорка, Р. Стрейматтер замечает: «Четыре персонажа “Секса...” не только показали, как женщины могут избежать нежелательной беременности, используя противозачаточные таблетки, но также сообщали о том, что женщинам и мужчинам стоит предпринимать дополнительные усилия для защиты от опрометчивых интимных решений» [7, p. 203]. И абсолютно универсальным выглядит один из заключительных тезисов: «Материалы этой книги отчетливо демонстрируют, что сексуальный контент в американских СМИ постоянно увеличивается за последние 50 лет» [7, p. 234]. Очевидно, что национальная специфика сексуальности в американском медийном дискурсе выходит далеко за географические границы США. Большое значение имел выход зарубежной антологии, посвященной анализу темы феминизма на телевидении [8]. Упомянем также ключевой текст Кэролл Дж. Кловер «Ее тело, он сам» [9].

В современной российской науке тему гендера успешно разрабатывает ряд ученых. Отметим работы Е. Здравомысловой и А. Темкиной [см.: 10, 11], в которых всесторонне рассматриваются вопросы социологии гендера. Других ученых интересуют иные аспекты данной проблематики. Так, И. Алихаджиева подвергает анализу сексуальную эксплуатацию человека в аспекте гендера [12]. Е. Вартанова и О. Смирнова [13] предлагают ретроспективное исследование гендерной тематики в СМИ в течение последнего десятилетия. А И. Глазков рассматривает гендер в контексте культуры постмодерна [14]. Исследователи В. Лисичко и Л. Бенелли выявляют психологическую основу современных гендерных стереотипов [15]. Компаритивистский подход предложен О. Цветковой при изучении гендера как объекта медийного дискурса в российских и американских СМИ [16].

Отечественные теоретики критически анализируют сексуализацию контента в медиакритике и научных статьях, обращенных к различным аспектам взаимодействия полов в медиапространстве. Гораздо больше внимания в этом исследовательском сегменте уделяется социально-демографическим аспектам присутствия гендера в структуре эфирного контента. Например, в работе Станиславы Одоевцевой «Секс и мыло», анализирующей популярные в России американские сериалы «Секс в большом городе» и «Отчаянные домохозяйки», происходит их сравнение с отечественными аналогами («Бальзаковский возраст, или

Все мужики сво...») [17], которое опирается на известные аудиторные предпочтения зрительской аудитории.

Ранее нами рассматривалась проблематика, связанная с присутствием мужчин и женщин на телеэкране [18, 19]. Однако сегодня приходится констатировать, что многоаспектность отношений между полами на современном телеэкране не исчерпывается гендерной проблематикой. Все чаще она получает специфические формы творческой реализации в соответствующем эфирном продукте. В самом начале нынешнего столетия появление подобных единиц эфирного контента носило спорадический характер и было призвано привлечь внимание потенциальной аудитории к конкретному вещателю. По прошествии всего лишь одного десятка лет ситуация изменилась кардинально. Гендерная доминанта стала определять не только формат конкретного эфирного продукта (его тематику, периодичность, хронометраж, демографические характеристики состава актеров и ведущих и т.п.), но и оказывать влияние на содержательный аспект формируемого контента.

Прояснение особенностей происходящих в практике отечественного телевидения гендерных процессов является **целью** настоящей работы.

## ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ

В традиционных телеформатах, укоренившихся в практике российского телевидения с началом постсоветского периода вещания, распределение ролей по оси «мужское – женское» в общих чертах сохранило свою креативную логику, отчасти позаимствованную из предыдущего периода развития отечественного телевидения.

Изменение социально-политической модели отношений и ролей между полами в российском обществе происходило постепенно. Ключевым периодом здесь были 1990-е, когда в силу общеизвестных экономических и социальных причин в нашей стране начал отчетливо формироваться слой домохозяек, что явилось очевидным следствием сегментирования социума на различные группы со вполне конкретными эстетическими ориентирами и вкусовыми запросами. Трансформация состава потенциальной аудитории повлияла на организацию национального медиапространства, в особенности в сфере телевещания. Наряду с привычными «старыми» каналами и утвердившимися «новы-

ми» стали возникать так называемые «нишевые» каналы, опирающиеся в своей эфирной политике на запросы вполне конкретных зрительских групп[1]. И социально-демографическое доминирование женщин в структуре общей зрительской аудитории должно было раньше или позже дать свои плоды.

Эмпирический материал, привлеченный для рассмотрения и осмысления заявленной проблематики, не представляет собою что-либо сверхъестественное и невероятное с точки зрения форм и жанров телевещания. Это тот эфирный продукт, который российский зритель видит практически ежедневно. Но он интересен хотя бы уже тем, что иллюстрирует те процессы трансформации гендерной доминанты, которые мы можем наблюдать и анализировать в процессе формирования отечественного телеконтента. Нас в подобной исследовательской ситуации прежде всего интересует корреляция происходящего с приоритетными жанровыми и тематическими предпочтениями сериального сегмента телевещания.

По нашему мнению, опыт российского телевещания в подобном контексте всего лишь отражает то влияние гендерной парадигмы, которым сопровождается переход нынешней цивилизации в лоно информационного дигитализированного общества. Норвежский исследователь Т. Х. Эриксен справедливо утверждает: «Значение понятия “пол” относительно стабильно, но никто не знает, какие роли будут играть через некоторое время мужчина и женщина, — их роли меняются быстрее, чем мы успеваем заметить» [20, с. 41]. При этом надо понимать, что конкретный контент, формирующийся в четко обозначенных геополитических границах, зависит от комплекса объективных и субъективных факторов. Например, очевиден патерналистский характер русской цивилизации с выявлявшейся в разные периоды истории маскулинностью как лидеров нации (Александр Невский, Иоанн Грозный, Петр Первый, Александр Третий, Борис Ельцин), так и преобладавших типажей в политических элитах и массовом сознании. Как справедливо замечал западный исследователь: «Наши предки жили в мире без телевидения, кино или фотографии, поэтому они видели только реальных людей, и их психические механизмы выполняли работу, для которой были предназначены. Теперь же эти механизмы разрушены» [21, с. 93].

[1] Показательным в этом смысле было образование телеканала «Домашний», который начал вещание 7 октября 2004 года. Его руководители не скрывали того обстоятельства, что их целевая аудитория — женщины в возрасте от 29 до 59 лет. В профессиональной и зрительской среде он получил наименование «телеканала для домохозяек».

В немалой степени в XX веке на этот процесс повлияло развитие системы традиционных медиа (печать, радио, телевидение). Из поля нашего рассмотрения мы исключаем интернет, так как его контент интересующей нас тематики весьма значителен и требует отдельного изучения и не соответствует заявленной нами теме исследования.

Обозначение гендерной доминанты в большинстве программ отечественного телевидения было очевидно в начале XXI века. И если на мужском полюсе был очевидный лидер — это Кирилл Набутов со своей новой версией «Одного дня», то несомненный лидер женского телевидения в этот период — Оксана Пушкина с ее эмоциональным «Женским взглядом». Речь здесь именно об оригинальных авторских журналистских проектах. Тогда как в тот период, который обозначается хронологическими рамками нашего анализа, интересующая нас проблематика будет массово проявляться в совершенно иных форматах и жанрах единиц эфирного контента.

## ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ ПРОБЛЕМЫ

Здесь мы можем довольно точно определить тот период, когда производство отечественных сериалов стало тем инструментом, с помощью которого произошла перегруппировка структуры вещания, что и привело к изменению наполнения контента, как по форматам, так и по жанрам. Приведем для наглядности таблицу, характеризующую подобные изменения.

**Таблица 1. Количество сериалов в эфире отечественного телевидения [18, с. 92]**

***Table 1. Number of TV Series on Air in Russia [18, p. 92]***

| **Страна происхождения Country** | **1997** | **2005** |
|---|---|---|
| СССР/Россия *USSR/Russia* | 103 | 538 |
| Европа *Europe* | 111 | 101 |

| | | |
|---|---|---|
| США<br>*USA* | 87 | 153 |
| Прочие страны<br>*Other countries* | 38 | 7 |

Очевиден количественный прорыв в наполнении российского эфира сериальной продукцией отечественного производства. И если в 1990-е гг. появление российского сериала на телеэкранах носило характер эстетической сенсации («Петербургские тайны»), то уже в 2000-х годах подобные прецеденты стали приобретать более частый характер. С точки зрения гендерного распределения персонажей в структуре сюжета этот тематический прорыв был в указанный период более нагляден.

В 2003 году канал СТС представляет отечественному зрителю историческую мелодраму «Бедная Настя» продолжительностью 127 серий. Зрительский успех был настолько велик, что медиаизмерения зафиксировали отток аудитории от главной тройки федеральных вещателей (1-й канал, канал «Россия-1», НТВ) в направлении контента СТС. Любопытным обстоятельством производства «Бедной Насти» является абсолютная сюжетная оригинальность в отличие от «Петербургских тайн» (1994, 1998, 60 серий), в основу которого были положены персонажи и фабула романа Всеволода Крестовского «Петербургские трущобы».

Принципиальным для нас отличием от опыта «Петербургских тайн» было перераспределение нарратива в пользу главной героини Анастасии Долгорукой, сыгранной Еленой Кориковой. Тогда как в вольной версии «Петербургских трущоб» фабульное присутствие мужских и женских персонажей было примерно в равных долях экранного времени, а главное — в определении вектора развития повествования.

Логика трансформации запросов зрительской аудитории, ожидавшей долгоиграющей «женской» истории требовала развития. Так, вслед за псевдоисторической мелодрамой «Бедная Настя» канал СТС вывел на экран современную героиню в сериале «Моя прекрасная няня» (2004–2006, 2008, 173 серии). Так была продолжена трансформация контента канала путем прямого заимствования и формата, и сюжета. В первом случае следует отметить, что отношения Виктории Прутковской (Анастасия Заворотнюк) с семьей продюсера Шаталина были оформлены в формате ситкома (ситуационная комедия)[2], что означает создание эпизодов как набора скетчей, реприз, вставных номеров,

[2] В теории драматургии такой формат более привычно именуется «комедия положений».

организуемых за счет наличия и перехода из одной сценки в другую стабильного набора персонажей. Во втором случае фабульная «калька» была позаимствована у американского сериала «Няня» (1993–1999). Что, в свою очередь, предопределило драматургию конфликтов между представителями разных полов по линии «женское — мужское». Гендерная доминанта сыграла здесь организующую роль в комедийном обострении отношений центрального дуэта Вика–Шаталин.

Окончательное закрепление результатов трансформации произошло в следующем эфирном проекте канал СТС — сериале «Не родись красивой» (2000–2006, 200 серий). В этом случае налицо было заимствование идеи и персонажей у колумбийского сериала «Я — Бетти, дурнушка» (1999–2001). Однако жанр российской версии был более погружен в современные реалии, связанные напрямую с индустрией моды. Социальные мотивы еще более усиливал заявленный конфликт между главной героиней Катей Пушкаревой (Нелли Уварова) и окружающими. Можно сказать, что гендерная доминанта ее противников была удвоена. Над героиней иронизировали не только мужчины, но и дамы из ее служебного окружения. Мотив же карьерного роста фабульно рифмовался с раскрытием внутренних душевных качеств, что приводило к внешнему преображению экс-дурнушки в симпатичную и умную девушку, обретающую деловое и личное счастье.

Подобный концепт гендерного реванша вполне архетипичен для отечественной экранной культуры. Можно вспомнить его комедийную версию («Служебный роман»), или мелодраматический вариант (сериал «Ольга Сергеевна»). А если проследить более ранний генезис подобного нарратива, то это приведет нас к литературной сказочной классике разных стран и разных авторов — «Царевна-лягушка», «Гадкий утенок», «Золушка». Отечественное кино предлагало различные модификации сюжета о Золушке, включая одноименный фильм, и комедии о «советской Золушке» — «Веселые ребята» (1934) и «Светлый путь» (1940).

Подобный эстетический фундамент истории преображения главной героини в условиях современной российской действительности позволял авторам сериала «Не родись красивой» достаточно вольно решать вопросы жанровой организации сюжета на стыке комедии и драмы, обозначаемого термином «драмеди». Далее он будет применяться для анализа того сериального контента, который каждый канал станет усиленно продвигать в собственном эфире. Но это заслуживает отдельного и обстоятельного анализа. Однако наше внимание сосредоточено на анализе контента как с точки усиления экспликации гендерной доминанты внутри различных единиц эфирного контента, так

и очевидных креативных последствий обозначенного процесса. А это, в свою очередь, не могло не привести к диффузии жанров и тем.

Выявляемый нами процесс есть отклик производителей сериального контента на ожидания аудитории и, соответственно, на не всегда артикулируемые запросы. И в то же время вполне выявляемые жанровые признаки в сочетании с темами сериалов позволяют проводить конкретную эфирную политику по формированию контента, который для этой самой аудитории (по мысли организаторов процесса производства и продвижения сериального продукта) становится более привлекательным. Здесь уместно вспомнить мнение А.С. Пушкина, выказанное без малого 200 лет тому назад в статье про народную драму и драму «Марфа Посадница»: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [22, с. 360]. Жанровый расклад в соответствии с качеством и смыслом человеческих эмоций, определенных классиком, есть, по сути, психологическая основа трех групп жанров, наиболее популярных у аудитории: комедия, мелодрама, детектив.

В определенном смысле различные сочетания данных жанровых проекций реальности в большинстве своем и определяют своеобразие нынешнего момента развития российского сериала, когда синергия темы и жанра усиливается за счет попадания в резонанс с ожиданиями аудитории, с одной стороны, а, с другой, сериал как формат эфирного контента получает мощный креативный импульс, обостряя гендерные противоречия как в структуре самого эфирного продукта, так и в его восприятии. Как точно отмечал Юрий Богомолов: «Успешные “мыльные оперы” потому и успешны, что вытаскивают наружу подсознательные комплексы толпы, а вовсе не потому, что оригинальны и хорошо сделаны» [23, с. 217].

Вряд ли можно достоверно утверждать, что упомянутые выше сериалы переориентировали кардинальным образом вектор развития отечественного сериального производства в части гендерных предпочтений как непосредственных участников креативного процесса, так и с точки зрения удовлетворения потребностей зрительской аудитории. Очевидно, что роль канала СТС, который в течение трех сезонов сумел вырваться в лидеры сериального показа, здесь нельзя никак преуменьшать.

Опыт его был критически воспринят другими вещателями и программопроизводящими субъектами телевизионной деятельности, сумевшими в короткий срок скорректировать свою эфирную политику и оптимизировать изготовление и продвижение такой крупной единицы эфирного контента, как сериал. Буквально на волне феминизации

сериального контента свой репертуарный ход совершает канал НТВ, никогда ранее не замеченный в проявлении гендерной проблематики в своем сериальном вещании[3]. Здесь жанровой доминантой был как раз то самый «ужас» (по версии Пушкина), который реализовывался в многочисленных и калькированных сериалах на тему драматических конфликтов представителей криминала с представителями закона.

Сериал «Бальзаковский возраст, или Все мужики сво...» (2004–2013, режиссер — Дмитрий Фикс, 34 серии) практически сломал доминирующий тематический тренд канала НТВ. Но в то же время продемонстрировал устойчивую тенденцию зависимости на тот момент российской сериальной продукции от западных образцов. В случае «Бальзаковского возраста» оригинальная творческая матрица была очевидна — американский сериал «Секс в большом городе» (1998–2004), который предопределил и жанровое решение отечественной вариации об интимных приключениях четверых подруг, жительниц московского мегаполиса. Формат его известен — драмеди.

Обращает на себя внимание принципиально иное форматное решение нарратива как американского сериала, так и его российского аналога — увеличение количества главных женских персонажей до четырех. В принципе для отечественной экранной традиции подобное фабульное решение было узнаваемо. Достаточно вспомнить советский оскаровский кинохит «Москва слезам не верит» (1980). В дальнейшем подобный структурный принцип организации драматургического материала в сериале будет абсолютизироваться. Что можно наблюдать в сериале Валерии Гай-Германики «Краткий курс счастливой жизни» (2012, 1-й канал, 16 серий). Количество главных женских персонажей — четверо — отчетливо указывает на фабульный первоисточник, уже упоминавшийся нами ранее.

Не менее показателен в этом аспекте и опыт сериала «Шифр» (2019, 2020, 1-й канал, 24 серии), который поставила режиссер Вера Сторожева. Эта продукция — российский вариант британского сериала «Код убийства» (2012). Однако время действия отечественной версии (как и британской — в 1952 г.) перенесено в советское прошлое (события начинаются в 1956 году). Количество центральных героинь — 4. Здесь мы обнаруживаем проявление принципа ретроотсылки главного сюжета, что станет одним из форматообразующих элементов в практике создания отечественных сериалов, где гендерная доминанта со стороны женщин будет реализовываться на жанровом стыке мелодрамы и детектива.

[3] Исключение здесь составляют программа «Про это» (1997–2000) и шоу «Империя страсти» (1997–1998).

Обращает на себя внимание то, что оба упомянутых сериала поставлены известными женщинами-режиссерами, что предполагает априорно иной образный взгляд на реальность, очевидно отличный от мужского. Приведем здесь мнение одной из известных исследовательниц женской сексуальности Лу Саломе, высказанное еще в ту пору, когда о телевидении, как о массовом СМИ, не могло быть и речи: «Но как редко воспевали женщины себя, то ли непосредственно, то ли опосредованно через женское повествование о мужчине, или о мире, каким он им предстает. Имеющиеся попытки столь малочисленны, и в этом немного опять-таки выпячено столько злободневного в защиту или опровержение мужских мнений и предначертаний, а значит, все это пребывает не на уровне искусства. Несмотря на то, что искусство мужчины на деле рассматривало женщину — даже в высоких шедеврах — то очень традиционно, то однобоко, с определенными предрассудками, нам придется и сегодня прислушиваться к произведениям его искусства, если мы хотим встретить самое глубокое и прелестное, самое простое и самое сильное, что живет в женщине» [24, с. 33].

Нам подобная провидческая точка зрения кажется весьма существенной для понимания причин столь стремительной и массированной активизации женского гендера в сегменте отечественного сериального производства. Качественные изменения, определяемые медиакритиками и исследователями, возникли отнюдь не спонтанно. Мы уже отмечали выше очевидный для нас переход из ситуации редкого появления женской доминанты в сюжетосложении сериалов в середине нулевых годов нового века в ситуацию постоянного присутствия акцентируемой гендерной проблематики.

Вторая линия феминизации экранного дискурса в эфире отечественного телевидения была дискретной, но хронологически продолжительной, и связана, в первую очередь, с криминализацией сериальных сюжетов. Данная ситуация была обозначена присутствием в российском телеэфире двух циклов о женщинах-следователях. В 1999 году на Первом канале стартовал сериал «Каменская» по мотивам соответствующего цикла детективных романов Александры Марининой. Всего он продержался до 2011 года, а его 84 серии показывали также в эфире НТВ, на РТР, Пятом канале.

Принцип присутствия главной героини Анастасии Каменской (Елена Яковлева) в каждой серии был закреплен в практике отечественного сериального производства как признак формата подобного «именного» цикла. Аналогичный прием сюжетосложения был воспроизведен в сериале «Тайны следствия» (канал «Россия-1», 2000 – по насто-

ящее время, 20 сезонов, 186 серий), где сотрудницу прокуратуры Марию Швецову сыграла Анна Ковальчук. Оба сериальных феминных детектива можно рассматривать как скрытый профессиональный реванш авторов литературной основы, экс-сотрудниц силовых структур: МВД в случае Марининой, и прокуратуры — в варианте с Еленой Топильской, написавшей сценарий первых восьми сезонов «Тайн следствия».

Неслучайно вскоре за двумя представительницами следственных органов в российском телеэфире появилась руководительница целой выдуманной службы — ФЭС[4]. Это произошло в связи с запуском сериала «След»[5] в 2007 году. Полковника ФЭС Галину Рогозину сыграла Ольга Копосова. Таким образом, отечественное сериальное пространство было подготовлено к намечавшейся трансформации жанровой структуры посредством влияния гендерной доминанты на господствующие в отечественном телеэфире жанровые формы сериальной продукции.

## ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. АКТУАЛИЗАЦИЯ ГЕНДЕРНОЙ ДОМИНАНТЫ И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Если попытаться определить «точку перехода» гендерной доминанты из фазы пассивного наличия в некоторых сегментах отечественной сериальной продукции в фазу более активного влияния на структуру жанровых предпочтений экранного контента, то можно выявить подобный символический момент. В результате проведенного нами выше первичного анализа парадигмы феминной тематики в российской сериальной продукции мы обращаем внимание на 2009 год, когда в эфире канала СТС состоялась премьера сериала «Маргоша»[6] (2009–2011, 3 сезона, 240 серий). Сюжет его принципиально обозначал гендерную сюжетную метаморфозу в истории отечественной сериальной продукции: главный герой, редактор модного журнала, мистическим образом трансформируется... в женщину. И уже далее подобного экранного трансгендера сыграла актриса Мария Берсенева. В очередной раз мы констатируем в данном случае два обстоятельства: опора на зарубежный формат драмеди и заимствование соответствующего сюжета.

Таким образом, можно с некоторой долей вероятности утверж-

[4] Федеральная экспертная служба.

[5] 2007–2011 — Первый канал, с 2011 года — Пятый канал, 26 сезонов, 2496 серий. Первоисточник — американский сериал «CIS: Место преступления — Нью-Йорк».

[6] Первоисточник — аргентинский сериал «Лалола».

дать, что к началу 2010-х годов в отечественном сериальном производстве в результате тематического и форматного расширения снимаемого эфирного контента были сформированы все практические предпосылки для трансформации гендерной доминанты со сменой полюсов «маскулинное» и «феминное» с точки зрения сюжетной востребованности. Здесь следует отметить существенное обстоятельство, относящееся к содержательному наполнению медиапространства в целом. Еще в начале 2000-х годов западные исследователи отмечали: «Образ женщины, таким образом, конструируется как пассивный (быть, являться), а мужчины — как активный (иметь, обладать). Разумеется, в этой системе отношений не все однозначно, в ней можно выделить по крайней мере три подсистемы отношений:

- Женщина активна в своем взгляде на других женщин.
- Женщина активна в своем взгляде на мужчин.
- Женщина конструирует себя не только как объект, но и как субъект взгляда»[7] [3, с. 387].

В нашем случае важна вся парадигма ролей женщины, активирующих не только собственное интимное/личное бытие, но и социальный статус, который имеет прямую корреляцию со статусом профессиональным, в интересующем нас ракурсе рассмотрения, определяемым борьбой с преступными проявлениями в конкретном историко-типологическом хронотопе.

Дальнейшая зависимость очевидна: эмпирическая действительность (либо прямые ссылки на нее) призвана удостоверить степень адекватности создаваемого экранного зрелища тому, что известно потенциальному зрителю о той сфере, с которой связаны соответствующие решительные персонажи женского пола. Именно в подобном контексте мы и фиксируем смену гендерных ролей в столь популярном жанре как детектив. Сериальный сегмент трансформирует массовые представления о том, что есть «сильный» и «слабый» пол. Нельзя утверждать, что это результат сознательной тематической и жанровой политики как производителей сериалов, так и продюсеров телеканалов. Но объективные эфирные результаты налицо. Никогда сюжетно-содержательная структура отечественных сериалов, тяготеющих к детективному жанру, не была столь феминизирована, словно вбирая в себя доминирующие гендерные проблемы и стереотипы, как в последние несколько лет.

[7] Здесь и далее, употребляя понятие «взгляд», авторы [Ирина Костера Мейре и Лисбет ван Зунен] вкладывают в него весьма широкий культурологический смысл, близкий к нашим понятиям «отношение», «позиция». — Прим. перев.

Среди причин подобного эстетического феномена — успехи шоу-цивилизации в том, что массовая аудитория впечатляется не столько вербально, сколько визуально. Хотя еще в прошлом веке теоретики и практики медиа предупреждали об усилении влияния на публику как раз эмоционально-образной составляющей любой информации, распространяемой через каналы массовой коммуникации. Характерна в данном случае позиция Сюзен Сонтаг. Она писала: «Наоборот, новый век неверия укрепил привязанность к образам. Доверие, которого лишились реалии, понимаемые в *форме* образов, было оказано реалиям, понимаемым как *сами* образы, иллюзии. В предисловии ко второму изданию (1843) "Сущности христианства" Фейербах отмечает, что "наше время предпочитает образ самой вещи, копию — оригиналу, представление — действительности, видимость — сущности", причем сознательно. В XX веке его предостережение превратилось в популярный диагноз, согласно которому общество становится "современным", когда одно из главных его занятий — производство и потребление изображений, когда изображения, обладающие исключительной способностью определять наши требования к реальности и сами ставшие желанной заменой непосредственного опыта, жизненно необходимы для здоровья экономики, политической стабильности и стремления к счастью» [25, с. 200].

На наш взгляд, очевидно выявляемая в структуре отечественного сериального контента трансформация гендерной доминанты, демонстрирующей приоритет женщин над мужчинами, есть обратная сторона социальных изменений, происходящих с самосознанием современной российской женщины в обществе. В отечественном политическом и медийном дискурсе мы можем наблюдать перманентную констатацию важности роли женщин во всех бытовых, профессиональных и общественных сферах действительности. И нельзя отрицать, что подобные явления в современных условиях имеют тенденцию к развитию. Но их можно охарактеризовать, скорее, как эволюционные, чем революционно-радикальные.

Идея гендерного равноправия и ее социальная реальность — вот смысл конфликта, когда мечтаемое не имеет объективных предпосылок к внедрению в практику повседневной жизни. Ожидаемое психологическое состояние достигнутого триумфа у представительниц прекрасного пола откладывается, но это вовсе не означает его ментальное изъятие из комплекса предвкушаемых рационально-чувственных удовольствий. «Если удовольствие и желание вступают в конфликт (а бывает и так), — замечал исследователь сферы удовольствий современно-

го человека, — то чаще побеждает желание — система желаний легче “включается”. В обычной жизни система желаний может включиться и совсем слабым стимулом, который не принесет удовольствия сам по себе. Поэтому мы и желаем того, что приносит очень слабое и кратковременное удовольствие, в особенности в сравнении с затраченными усилиями» [2, с. 45]. Просмотр телесериалов в комфортных (как правило, домашних) условиях и есть на сегодня один из очевидных вариантов осуществляемого с непосредственным участием медиа желания социально-психологического реванша.

Отметим еще одну, не менее важную, деталь, характеризующую выявленное нами влияние тех изменений, которые несет трансформация гендерной доминанты в структуре сериального сегмента отечественного телеконтента. Мы бы определили его условно как фактор «хозяина положения». Это означает, что даже в тех сериалах, где центральный персонаж — мужчина, рядом непременно оказывается женщина. И непременно на позиции его непосредственного начальника. Подобную гендерную фабулу мы наблюдаем в сериале «Мажор» (2014, 2016, 2017; Первый канал, 40 серий), где история адаптации избалованного сына олигарха Соколовского (Павел Прилучный) разыгрывается в отделе, которым руководит Виктория Родионова (Карина Разумовская). Синонимичная сюжетная ситуация разыгрывается в сериале «Метод Фрейда» (2013–2016, Первый канал, 24 серии), где психологический уникум Роман Фрейдин трудится над расследованием преступлений под руководством Анны Кораблиной, сыгранной Натальей Антоновой. Можно вспомнить и российскую адаптацию скандинавского сериала «Мост» (2018–2020) где демонстрируется гендерная гармония.

В этих случаях перед нами — опробованная в практике сериального производства нарративная модель смешения жанров, когда фабула профессиональных отношений персонажей смешивается с проблемой личных отношений между представителями разных полов. С точки зрения жанрообразования — налицо попытка соединения в рамках одного, сквозного повествования элементов любовной мелодрамы с элементами жесткой криминальной драмы с явным детективным дискурсом. Фактор «хозяина положения», которое де юре занимает женщина, как раз и является источником дополнительных коллизий, так как де факто двигателем детективного сюжета является именно представитель противоположного (мужского) пола.

Отечественная эфирная практика сериального показа в последние годы предоставила зрительской аудитории завершенный результат происходящей трансформации гендерной доминанты в сериальном

сегменте экранной продукции. Речь идет о сериале «Ищейка», одном из очевидных фаворитов в сетке вещания Первого канала.

Его показ стартовал в 2016 году и продолжается пятый сезон подряд. За это время зрители увидели 80 эпизодов (по 16 за сезон). Первоначальное восприятие российского сериала было невольно скорректировано ввиду того обстоятельства, что «Ищейка» — очередная отечественная версия зарубежного телепродукта. Одноименный американский сериал существовал в эфире семь сезонов (2005–2012 гг.). Главную роль женщины-полицейского сыграла актриса Кира Седивик.

Сегодня очевидно: авторы российской версии «Ищейки» вступали на вполне освоенную сюжетную и тематическую экранную территорию. Конфликтность состояния центральной героини привносила в сюжет дополнительные эмоциональные краски: подполковник Александра Кушнир (Анна Банщикова) по невнятным мотивам была переведена из столицы в региональное МВД на берегу Черного моря. Дополнительные краски образу Кушнир (по замыслу авторов) придавала ее неистребимая страсть ко всему сладкому, что и довершало портрет героини с пистолетом в руке и добрым сердцем внутри.

Показательно, что описанная нами сюжетная конструкция «Ищейки» была параллельно реализована на канале «Россия-1» в сериале «Московская борзая» (2015, 2018, 36 серий), где женщину-следовательницу с аналогичной, «нелегкой» судьбой сыграла Ольга Красько. Однако вторичность данного сериала привела к тому, что стали изобретаться фабульные модели замены исполнительницы главной роли. Были задействованы мистические мотивы, основанные на психологическом внутреннем разладе главной героини. Жанровая структура сериального детектива оказалась полностью разбалансированной, что и привело к закрытию проекта.

Отметим еще один фактор, влияющий на успех сериала у зрительской аудитории: продолжительность и регулярность его демонстрации в эфире. Здесь срабатывает закон психологической адаптации: чем дольше ты видишь героев на экране, тем они становятся тебе ближе, понятнее и очевиднее с плюсами и минусами своих характеров. Это правило было наглядно продемонстрировано еще в конце XX века[8], когда американский сериал «Санта-Барбара» демонстрировался на канале РТР со 2 января 1992 года по 17 апреля 2002 года. Всего было показано

[8] Первым подобным опытом, связанным с западной телесериальной продукции, стал показ в 1971 году по Центральному телевидению сериала «Сага о Форсайтах» (BBC2). Экранизация знаменитого цикла роман Дж. Голсуорси «уложилась» в 26 серий.

1824 серии[9]. Принцип узнаваемости персонажей и психологического привыкания в указанный период обеспечивал и популярность латиноамериканских сериалов у российской аудитории[10].

Подобная модель показа сериалов в отечественной практике телевещания скорее характерна для семейно-бытовых ситкомов («Папины дочки», «Счастливы вместе», «СашаТаня», «Моя прекрасная няня» и т.п.). Жанровая особенность детектива как формы организации сюжета заключается в том, что фабула его конечна: преступление должно быть раскрыто, преступник должен быть изобличен и, желательно, пойман. Но это никак не является препятствием для возникновения в нарративном потоке мотивов, связанных с личными (чаще всего, любовными) переживаниями центрального персонажа. Понятно, что именно интимная рефлексия преимущественно является характерным признаком женских характеров. И это как раз тот фактор коррекции традиционных жанровых моделей, которые коррелируются с детективно-криминальной парадигмой формата.

Любовные мелодраматические вкрапления в сериале «Ищейка» влияют не только на судьбу самой Кушнир. Они порождают традиционный конфликт между долгом и чувством, порою приводящий человека в погонах к тому, чтобы переступить закон. В этом смысле «Ищейка» — сериал поучительный и наглядный, хотя и канонически выстроенный. Каждая серия касается одного преступления (как правило, связанного с убийством), но и каждая серия продолжает сквозную линию под названием «подполковник Кушнир, ее друзья и коллеги».

По сути, «Ищейка» — это пример синергии различных жанровых элементов, хотя по форматным признакам — это детективный сериал. Элементы драмеди между тем настолько очевидны, что мы можем фиксировать наличие жанрового микста, обогащающего вероятность расширительного эмоционального восприятия сериала зрительской аудиторией. На это же направлена и такая особенность сериального детектива как смена условного хронотопа на конкретное место действия: офис, село, городские дворы.

В первом варианте мы имеем дело с сериалом «Секретарша» (2017, Первый канал, 8 серий), в котором сюжетная тяжесть неофициальных

[9] При том, что российским зрителям не были показаны первые эпизоды сериала и заключительные.

[10] В этом ряду имеет смысл вспомнить сериалы «Рабыня Изаура» (Бразилия, 1976), «Просто Мария» (Мексика, 1989), «Моя вторая мама» (Мексика, 1989), «Дикий ангел» (Аргентина, 1998) и другие сериалы, демонстрация которых в эфире отечественного телевидения происходила с конца 1980-х.

расследований падает на помощницу начальника следственного отдела Екатерину Морозову (Ксения Лаврова-Глинка). Следующий вариант — сельская любительница расследования мелких преступлений и недоразумений Лора, которую сыграла Елена Панова в сериале «Мама Лора» (2017, Первый канал, 16 серий). Данный эфирный продукт его авторы номинировали как «ироничный детектив», что, по сути дела, выводит подобные единицы эфирного контента за пределы анализа с точки зрения диффузии жанровых признаков. Криминальная составляющая в данном случае есть лишь некий внешний атрибут сюжетосложения.

И, наконец, в сериале «А у нас во дворе» (2017, 2019, Первый канал, 20 серий) мы можем наблюдать как бытовой очерк ассимилируется с темой национально-гендерных стереотипов. Но главной движущей силой нарратива остается раскрытие различных криминальных ситуаций, связанных с жизнью мегаполиса. Характерно, что центральный дуэт образуют фактические городские маргиналы: узбечка-дворник Мавлюда (Равшана Куркова) и экс-следователь Каленый (Сергей Пускепалис). Именно они совместными усилиями разоблачают преступников, но фактор вмешательства в их отношения «love story» придает всей конструкции иронично-драматический оттенок.

Заметим, что все три вышеприведенных примера имеют одну общую бытовую особенность: героини занимаются расследованиями в свободное от основной своей работы время, то есть на досуге. В этом же ряду могут быть упомянуты и некоторые сериалы по книгам Т. Устиновой и Д. Донцовой.

На наш взгляд, в некотором смысле это становится сюжетным трендом для многих детективных сериалов с «женским лицом». В этот же драматургический сериальный тренд вписывается и уже упоминавшийся нами «Шифр».

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что «Шифр» снят в формате ретродетектива, что позволяет авторам сериала увеличить долю условности на экране. Тем более, когда речь о создании визуальных образов женщин в кадре. Феминизация данного формата в отечественной сериальной практике подарила аудитории несколько ярких детективных сериалов, действие которых перенесено в дореволюционные времена. В этом ряду — ретродетективы (см. таблицу 2).

**Таблица 2. Премьеры российских ретродетективов**[11]
***Table 2. Premieres of Russian Retro Detectives***

| **Название сериала**<br>***Series name*** | **Год премьеры**<br>***Premiere year*** | **Канал премьерного показа**<br>***Premiere channel*** | **Количество сезонов**<br>***Number of seasons*** | **Количество серий**<br>***Number of episodes*** | **Литературная основа**<br>***Literary basis*** |
|---|---|---|---|---|---|
| «Пелагия и белый бульдог»<br>*Pelagiya i belyy bul'dog [Pelagia and White Bulldog]* | 2009 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 8 | Роман Б. Акунина<br>*A novel by Boris Akunin* |
| «Анна- детективъ»<br>*Anna detektiv [Anna the Detective]* | 2016 | ТВ-3<br>*TV-3* | 2 | 96 | — |
| «Агата и сыск»<br>*Agata i sysk [Agatha and Criminal Investigation]* | 2019 | ТВЦ<br>*TV Center* | 2 | 8 | По мотивам романов А. Чижа<br>*Based on novels by Anton Chizh* |
| «Тайны госпожи Кирсановой»<br>*Tayny gospozhi Kirsanovoy [Secrets of Madame Kirsanova]* | 2019 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 50 | — |

Тему «советского ретро» мы, помимо «Шифра» (действие происходит в 1956–1957 годах), обнаруживаем также в сериалах «Комиссарша» (2017, Первый канал, 8 серий), «Отличница» (2017, Первый канал, 8 серий) и «Заступники» (2020, Первый канал, 8 серий), «Мур-Мур» (2021, «Россия-1», 8 серий). Еще более наглядной иллюстрацией совершившегося психолого-зрительского разворота выглядит формат военного детектива, где центральные нарративные позиции отведены женщинам. Здесь гендерная доминанта торжествует окончательно (см. таблицу 3).

[11] Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

**Таблица 3. Премьеры российских военных детективов, в которых главные персонажи — женщины**[12]

***Table 3. Premieres of Russian Military Detective Series with Women as the Main Characters***

| Название сериала<br><br>*Series name* | Год премьеры<br><br>*Premiere year* | Канал премьерного показа<br>*Premiere channel* | Количество сезонов<br><br>*Number of seasons* | Количество серий<br><br>*Number of episodes* |
|---|---|---|---|---|
| «Разведчицы»<br>*Razvedchitsy*<br>*[Secret Service Women]* | 2013 | Первый<br>*Channel One* | 1 | 12 |
| «Не покидай меня»<br>*Ne pokiday menya*<br>*[Don't Leave Me]* | 2014 | Первый<br>*Channel One* | 1 | 4 |
| «Гетеры майора Соколова»<br>*Getery mayora Sokolova*<br>*[Major Sokolov's Hetaeras]* | 2014 | Первый<br>*Channel One* | 1 | 8 |
| «По законам военного времени»<br>*Po zakonam voennogo vremeni*<br>*[According to Wartime Laws]* | 2016 | Первый<br>*Channel One* | 5 | 44 |
| «Черное море»<br>*Chernoe more*<br>*[Black Sea]* | 2020 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 8 |

Мы не стали отдельно рассматривать те военные фильмы и сериалы о разведчиках, в которых присутствовали и женщины. Их список был бы достаточно убедителен. Но их также стоит принимать во внимание, так как периодически они демонстрируются на разных телеканалах[13]. Кроме того, мы оставляем за пределами нашего анализа такое явление, как советские фильмы о судьбе женщины на войне, так как они вполне вписываются в единую патриотическую парадигму советской экранной культуры, четко сформулированную в названии неоконченного романа Михаила Шолохова и его экранизации Сергеем Бондарчуком. Здесь мы

[12] Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

[13] В этом ряду телефильмы «Вызываем огонь на себя» (1965) и «Майор Вихрь» (1967), а также игровые картины «Их знали только в лицо» (1966), «По тонкому льду» (1966), «Марианна» (1967), «Риск» (1970), «Шел четвертый год войны» (1983).

видим целый ряд впечатляющих фильмов: от «Радуги» (1943) Марка Донского и «Она защищает Родину» (1943) Фридриха Эрмлера до шедевра Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» (1972).

Отдельно стоит отметить ряд экранизаций последнего времени некоторых биографий женщин во власти из исторического прошлого страны — на хронологической линии протяженностью в несколько веков (от века XVI до века XX). Однако это — тема дополнительного научного анализа.

Мы сегодня сосредоточены на том, как трансформация гендерных приоритетов тех, кто снимает российские сериалы, и тех, кто их смотрит, влияет на расширение их жанровых особенностей, формируя особую, мифолигизированную экранную телереальность.

«В то же время, — как указывал еще в 1984 году Нил Постман, — телевидение достигло статуса “мифа” в том смысле, как использовал этот термин Ролан Барт. Это означает, что миф есть путь познания мира, который не проблемен сам по себе, что он не осознаваем нами полностью, в полном смысле этого слова, и потому он нам кажется естественным. Миф — это способ мышления, который настолько укоренился в нашем сознании, что становится незаметным. Теперь это путь развития телевидения... В конце концов, телевидение стало нашей культурой. Среди всего прочего, мы редко говорим о самом телевидении, но говорим о том, что видели на телеэкране, то есть о его контенте. Его экология, которая включает не только физические характеристики и символические коды, но и те условия, которые нам позволяют наблюдать контент, воспринимаемый как устоявшееся и естественное явление» [26, p. 79]. Иными словами, телевидение как творец и транслятор мифологем массового сознания стало настолько естественной частью нашего мироощущения, что мы воспринимаем его исключительно как реальное «окно в мир». В том числе именно данная аксиологическая особенность телевидения как СМИ с высокой способностью к суггестии позволяет транслировать зрительской аудитории и те преобразованные гендерные доминанты, которые влияют на заполнение эфирного контента совершенно непривычными смыслами, в том числе и теми, которые касаются роли женщины в обществе. А происходит это, как мы убедились, посредством жанрового инструментария и его расширяющихся возможностей.

Вспомним афоризм французского писателя Анри де Ренье: «Женщины способны на все, мужчины — на все остальное». Сериальная телепродукция российского производства реально формирует в массовом сознании публики образ женщины-воительницы и защитницы. Впрочем, не лишенную исконно женских черт характера. Что, несомненно,

позитивно воспринимается доминирующей частью зрительской аудитории. Однако широко распространенный в массовой культуре мем «о горящих избах и скачущих конях» не позволяет до конца совершить разворот в направлении маскулинизации образа женщины. И потому гендерная доминанта сериального контента, сохраняя влияние на форматы и жанры описанных нами примеров, все же оставляет представительницам «слабого» пола возможности личных переживаний. Это принципиальное нарративное отличие феминизированных сериалов о современных женщинах-следователях (см. таблицу 4).

**Таблица 4. Премьеры российских сериалов, в которых главные действующие лица — современные женщины-следователи[14]**

***Table 4. Premieres of Russian TV Series with Present-Time Female Investigators as the Main Characters***

| **Название сериала**<br>***Series name*** | **Год премьеры**<br>***Premiere year*** | **Канал премьерного показа**<br>***Premiere channel*** | **Количество сезонов**<br>***Number of seasons*** | **Количество серий**<br>***Number of episodes*** | **Зарубежный аналог**<br>***Original series*** |
|---|---|---|---|---|---|
| «Мама-детектив»<br>*Mama-detektiv [Detective Mom]* | 2013 | Первый<br>*Channel One* | 1 | 12 | |
| «Родина»<br>*Rodina [Homeland]* | 2015 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 12 | «Родина» (США)<br>*Homeland*[15]<br>*(USA)* |
| «Своя чужая»<br>*Svoya chuzhaya [Own Strange]* | 2015 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 16 | |
| «Преступление»<br>*Prestuplenie [The Crime]* | 2016 | «Россия-1»<br>*Russia-1* | 1 | 20 | «Убийство» (Дания, Швеция, Норвегия)<br>*Forbrydelsen (Denmark, Sweden, Norway)* |

[14] Таблица составлена автором / The table was compiled by the author.

[15] Сюжет американского сериала основан на оригинальном израильском телесериале «Военнопленные» режиссера Гидеона Раффа / The plot of the American television series is based on the original Israeli series *Prisoners of War* directed by Gideon Raff.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| «Ворона»<br>*Vorona*<br>*[Raven]* | 2018 | НТВ<br>*NTV* | 1 | 12 | — |
| «Анатомия убийства»<br>*Anatomiya ubiystva*<br>*[Anatomy of a Murder]* | 2018 | ТВЦ<br>*TV Center* | 1 | 12 | «Следствие по телу» (США)<br>*Body of Proof (USA)* |
| «По ту сторону смерти»<br>*Po tu storonu smerti*<br>*[On the Other Side of Death]* | 2018 | НТВ<br>*NTV* | 1 | 16 | — |
| «Мост»<br>*Most*<br>*[The Bridge]* | 2018 | НТВ<br>*NTV* | 2 | 20 | «Мост» (Дания, Швеция)<br>*Bron / Broen (Denmark, Sweden)* |

Отметим, что формат подобных феминизированных детективов по большей части является адаптацией зарубежного телеконтента.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что трансформация гендерной доминанты в практике отечественного сериального производства в значительной степени способствует расширению выразительных возможностей транслируемого контента, расширяет его жанровые границы, и за счет синергии привлекаемых форматов и жанров усиливает эмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию (преимущественно женскую), в том числе с переориентацией вектора нарратива в отличном от привычных мужских экранных персонажей направлении. В современном телеэфире, в его сериальном сегменте женские персонажи успешно осваивают прежде исключительно «маскулинные» жанровые схемы и форматы экранных отношений. Прямым след-

ствием данной тенденции, на наш взгляд, становится расширение зрительской аудитории, весьма чуткой к наличию признаков полижанровости и тематического разнообразия эфирного телеконтента. Что видится реальным вариантом усиления потенциальной привлекательности «классического» телевещания в его конкуретном противостоянии сетевым каналам, наполняющим свой стрим аналогичной сериальной продукцией.

Эти выводы и определяют, по нашему мнению, теоретическую значимость проведенного исследования отечественного телеконтента за обозримый период времени. Что позволит, в свою очередь, предвидеть возможные векторы тематического и жанрового развития соответствующего сегмента сериального российского телепродукта.

Дальнейшее исследование результатов отечественного сериального производства с точки зрения заявленной нами проблематики позволит расширить эмпирическую базу, но это уже — следующий этап анализа.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бродерик Э. Секс, игра и шоколад. Удовольствия и пристрастия / пер. с англ. М. Жуковой. Санкт-Петербург: Страта, 2016. 270 с.

2. Канела В. Секс, водка, потанцуем? Природа удовольствий / пер. с англ. М. Жуковой. Санкт-Петербург: Страта, 2015. 276 с.

3. Медиа. Ведение / под ред. А. Бриггза, П. Кобли; пер. с англ. Ю.В. Никуличева. М.: Юнити-Дана, 2005. 550 с.

4. Women and Media: A critical introduction / ed. by C.M. Byerly, K. Ross. London: Blackwell Publishing, 2006. 293 p.

5. Women and Media International Perspectives / ed. by K. Ross, C.M. Byerly. Malden, MA: Blackwell, 2004. 219 p.

6. News, Gender and Power / ed. by C. Carter, G. Branston, S. Allan. London, New York: Routledge, 1998. 298 p.

7. Streitmatter R. Sex Sells! The Media Journey from Repression to Obsession. Boulder, CO: Westview Press, 2004. 283 p.

8. Feminist Television Criticism: A Reader. Oxford: Claredon Press; New York: Oxford University Press, 1997. 387 p.

9. Кловер К. Дж. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах // Логос. 2014. № 6 (102). С. 1–60.

10. Здравомыслова Е.А., Темкина А.А. 12 лекций по гендерной социологии. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2015. 767 с.

11. Труды Факультета политических наук и социологии / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2001. Вып. 12: Российский гендерный порядок: социологический подход / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. 2007. 306 с.

12. Алихаджиева И.С. Гендерные аспекты сексуальной эксплуатации человека // Социологические исследования. 2018. № 8 (412). С. 134–142. DOI: 10.31857/S013216250000791-3

13. Вартанова Е.Л., Смирнова О.В. Гендер и СМИ: 10 лет // Гендер и СМИ. 2017. № 8. С. 7–10.

14. Глазков И.Д. Гендерное бескультурье в контексте культуре постмодерна // Электронный научно-методический журнал Омского ГАУ. 2018. № 5. URL: journal.omgau.ru/images/issues/2018/S05/00534.pdf (дата обращения: 25.11.2021).

15. Лисичко В.В., Бенелли Л.Н. Психологические особенности гендерных стереотипов в современном обществе // Актуальные вопросы психологической практики: сб. науч. статей конференции (Москва, 19–20 мая 2020 г.) / Московский информационно-технологический университет — Московский архитектурно-строительный институт; ред. С.В. Жундрикова. М: МИТУ-МАСИ, 2020. С. 166–176.

16. Цветкова О.Д. Гендер как объект оценки в медийном дискурсе (на материале англоязычных и русскоязычных СМИ) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 4 (67). С. 250–254. DOI: https://doi.org/10.26456/vtfilol/2020.4.250

17. Одоевцева С. Секс и мыло. М.: Анаграмма, 2008. 336 с.

18. Ильченко С.Н. Отечественное телевещание постсоветского периода: история, проблемы, перспективы. Санкт-Петербург: СПбИВЭСЭП, 2008. 182 с.

19. Ильченко С.Н. Отечественное телевидение на рубеже столетий. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. 467 с.

20. Эриксен Т.Х. Тирания момента: Время в эпоху информации / пер. с норв. Е.С. Рачинской. М.: Весь мир, 2003. 208 с.

21. Мерскин Д. Сексуализация медиа. Как и почему мы это делаем / пер. с англ. Ю.С. Вовк; ред. О.В. Гритчина. Харьков: Гуманитарный центр, 2015. 380 с.

22. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» М.П. Погодина // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Д. Д. Благого. М.: Гослитиздат, 1959–1962. Т. 6: Критика и публицистика / примеч. Ю. Оксмана. 1962. С. 358–366.

23. Телевидение: режиссура реальности: сб. статей / сост. и отв. ред. Д. Дондурей. М.: Искусство кино, 2007. 359 с.

24. Лу С. Эротика / пер. с нем. Л. Гармаш, З. Венгеровой; сост. и предисл. Л. Гармаш. М.: Культурная революция, 2012. 424 с.

25. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

26. Postman N. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York: Penguin Books, 1985. 184 p.

**REFERENCES**

1. Broderick E. *Seks, igra i shokolad: Udovol'stviya i pristrastiya* [Pleasure and addiction] (M. Zhukova, Trans.). Saint Petersburg: Strata, 2016. 270 p.

2. Canela V. *Seks, vodka, potantsuem: Priroda udovol'stviy* [Sex and other pleasures] (M. Zhukova, Trans.). Saint Petersburg: Strata, 2015. 276 p.

3. Briggs A., & Cobley P. (Eds.). *Media: Vvedenie* [The media: An introduction] (Yu.V. Nikulichev, Trans., 2nd ed). Moscow: UNITY-DANA, 2005. 550 p.

4. Byerly C.M., & Ross K. (Eds.). *Women and media: A critical introduction*. London: Blackwell Publishing, 2006. 293 p.

5. Ross K., & Byerly C.M. (Eds.). *Women and media: International perspectives*. Malden, MA: Blackwell, 2004. 219 p.

6. Carter C., Branston G., & Allan S. (Eds.). *News, gender and power*. London, New York: Routledge, 1998. 298 p.

7. Streitmatter R. *Sex Sells: The media journey from repression to obsession*. Boulder, CO: Westview Press, 2004. 283 p.

8. Brunsdon C., D'Acci J., & Spigel L. (Eds.). *Feminist television criticism: A reader*. Oxford: Claredon Press; New York: Oxford University Press, 1997. 387 p.

9. Clover C.J. *Ee telo, on sam: Gender v slesherakh* [Her body, himself: Gender in the slasher film]. Logos. 2014. Issue 6 (102), pp. 1–60. https://logosjournal.ru/upload/iblock/dea/Logos_2014_6_1_1_Clover.pdf (accessed 15.12.2021)

10. Zdravomyslova E.A., & Temkina A.A. *12 lektsiy po gendernoy sotsiologii* [12 lectures on sociology of gender]. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 2015. 768 p.

11. Zdravomyslova E., & Temkina A. (Eds.). *Rossiyskiy gendernyy poryadok: Sotsiologicheskiy podkhod* [Russian gender order: A sociological approach]. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 2007. 306 p.

12. Alikhadzhieva I.S. Gendernye aspekty seksual'noy ekspluatatsii cheloveka [Gender aspects of sexual exploitation of human]. *Sotsiologicheskie Issledovaniya*. 2018. (8), pp. 134–142. https://doi.org/10.31857/S013216250000791-3

13. Vartanova E.L., & Smirnova O. V. Gender i SMI: 10 let [Gender and mass media: 10 years]. In E.L. Vartanova, & O. V. Smirnova (Eds.), *Gender i SMI [Gender and Mass Media]*. 2017. (8), pp. 7–10.

14. Glazkov I.D. Gendernoe beskul'tur'e v kontekste kul'ture postmoderna [Gender lack of culture in the context of postmodern culture]. *Elektronnyy*

*nauchno-metodicheskiy zhurnal Omskogo GAU* [Electronic journal of Omsk SAU]. 2018. Special issue 5. https://e-journal.omgau.ru/images/issues/2018/S05/00534.pdf (accessed 15.12.2021)

15. Lisichko V.V., Benelli L.N. Psikhologicheskie osobennosti gendernykh stereotipov v sovremennom obshchestve [Psychological features of gender stereotypes in modern society]. In S.V. Zhundrikova (Ed.), *Aktual'nye voprosy psikhologicheskoy praktiki: Sb. nauch. statey konferentsii, Moskva, 19–20 maya 2020 g.* [Topical issues of psychological practice: Proceedings of the Moscow conference, May 19–20, 2020] (pp. 166–176). Moscow: Moscow University of Information and Technology—Moscow Institute of Architecture and Civil Engineering, 2020.

16. Tsvetkova O.D. Gender kak ob"ekt otsenki v mediynom diskurse: Na materiale angloyazychnykh i russkoyazychnykh SMI [Gender as the object of evaluation in media discourse: On English and Russian mass media]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya* [Bulletin of the Tver State University: Philology]. 2020. (4), pp. 250–254. https://doi.org/10.26456/vtfilol/2020.4.250

17. Odoevtseva S. *Seks i mylo* [Sex and the soap]. Moscow: Anagramma, 2008. 336 p.

18. Ilchenko S. N. *Otechestvennoe televeshchanie postsovetskogo perioda: Istoriya, problemy, perspektivy* [Domestic television broadcasting in the post-Soviet period: History, problems, prospects]. Saint Petersburg: IVESEP, Znanie, 2008. 182 p.

19. Ilchenko S. N. *Otechestvennoe televidenie na rubezhe stoletiy* [Domestic television at the turn of the century]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University, 2009. 468 p.

20. Eriksen T. H. *Tiraniya momenta: Vremya v epokhu informatsii* [Tyranny of the moment: Fast and slow time in the information age] (E.S. Rachinskaya, Trans.). Moscow: Ves Mir, 2003. 208 p.

21. Merskin D. *Seksualizatsiya media: Kak i pochemu my eto delaem* [Sexing the media: How and why we do it] (Y.S. Vovk, Trans.). Kharkiv: Humanitarian Centre, 2015. 380 p.

22. Pushkin A. S. O narodnoy drame i drame "Marfa Posadnitsa" M.P. Pogodina [On the folk drama and drama "Martha Posadnitsa" by M.P. Pogodin]. In D. D. Blagoy (Ed.), *Pushkin A.S.: Sobranie sochineniy* [Pushkin A.S.: Collected works] (Vol. 6, pp. 358–366). Moscow: GIHL, 1959–1962.

23. Dondurei D. (Ed.). *Televidenie: Rezhissura real'nosti* [Television: Directing reality]. Moscow: Iskusstvo kino, 2007. 360 p.

24. Salomé, L. *Erotika* [Erotics] (L. Garmash, & Z. Vengerovoy, Trans.). Moscow: Cultural Revolution, 2012. 424 p.

25. Sontag, S. *O fotografii* [On photography] (V. Golyshev, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 272 p.

26. Postman N. *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business.* New York: Penguin Books, 1985. 184 p.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

**СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО**
доктор филологических наук,
профессор Института
«Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199004, Россия, Санкт-Петербург,
1-я линия Васильевского острова, д. 26
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru

**ABOUT THE AUTHOR**

**SERGEI N. ILCHENKO**
D.Sc. (Philology),
Professor at the School of Journalism and Mass Communication,
Saint Petersburg State University,
VO, 1 Line, 26, 199004, Saint Petersburg, Russia
Researcher ID: N-6467-2013
ORCID: 0000-0002-7301-3203
e-mail: tv_and_radio@mail.ru

# ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

# THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

УДК 78 + 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-143-172

Статья получена 07.07.2021, отредактирована 24.12.2021, принята 29.12.2021

**Наталия Геннадьевна Кононенко**

Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
Researcher ID: AAS-7697-2021
ORCID: 0000-0003-2060-2917
e-mail: tintinnio@yandex.ru

*Для цитирования*

Кононенко Н.Г. О феномене киномузыки Сергея Курехина: *от механики к аффекту* // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 143–172. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-143-172

# О феномене киномузыки Сергея Курехина: *от механики к аффекту*

**Аннотация.** Статья посвящена музыканту-концептуалисту эпохи перестройки С. Курехину и его опытам работы в сфере киномузыки. Два фильма — «Замок» (1994) А. Балабанова и «Три сестры» (1994) С. Соловьева — анализируются в тексте как показательные ситуации участия музыки в структурировании кинематографической формы. Именно музыкальной концепцией картины обусловлены особенности драматургической конструкции фильма «Замок». Она сочетает жанровую модель оперы-балета с композиционной схемой момент-формы — принципом свободного чередования самодостаточных структур, изобретенным К. Штокхаузеном. Образ музыкальной шкатулки — визуального лейтмотива, озвучиваемого «механической» музыкой С. Курехина, — становится в фильме абсурдистской метафорой общественного устройства.

В картине же «Три сестры» музыкальность кинематографической структуры проистекает из свойственной чеховскому первоисточнику связи художественного пространства с природным универсумом и внутренней интонационности словесной формы. Данным особенностям пьесы в фильме отвечают наполнение внутрикадрового пространства визуальной атрибутикой стихий (снег, туман, осенние листья), соотносимой с закадровыми звучаниями (звуки капающей воды, ветра, птиц),

© Наука телевидения

а также акустическая ауратизация пространства. Звуковой текст фильма демонстрирует работу с романтическими интонационными клише, инкрустируемыми в поток индивидуальной композиторской стилистики. Автор статьи показывает, как поиски С. Курехина, связанные с решением кинематографических задач, предвосхищают культурный дискурс метамодерна задолго до реализации последнего в качестве культурного тренда в 2010-е гг. Так, композиторские приемы преобразования барочных выразительных фигур (элементов орнаментики и интонаций lamento) в формулы репетитивности, а также нарочитое упрощение интонационного развития и синтаксиса музыкальных тем интерпретируются в тексте как поиски нового художественного аффекта в смысловом диапазоне от «новой простоты» до метамодернистской постиронии.
**Ключевые слова:** Курехин, музыка, кино, Балабанов, Соловьев, музыкальный аффект, постирония, метамодернизм

UDC 78 + 791.43

Received 07.07.2021, revised 24.12.2021, accepted 29.12.2021

**Natalia G. Kononenko**

State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow, Russia
Researcher ID: AAS-7697-2021
ORCID: 0000-0003-2060-2917
e-mail: tintinnio@yandex.ru

*For citation*
Kononenko N.G. On Sergey Kuryokhin's Film Music: from Mechanics to Affect. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 143-172. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-143-172

# On Sergey Kuryokhin's Film Music: from Mechanics to Affect

**Abstract.** The article is devoted to the Perestroika conceptual musician Sergey Kuryokhin and his experiments in the field of film music. Two films—*The Castle* (1994) by Aleksei Balabanov and *Three Sisters* (1994) by Sergei Solovyov—are analyzed as exemplary situations with music participating in the structuring of a cinematic form. The peculiarities of the dramaturgic construction of *The Castle* are largely determined by the film's musical concept. It combines the genre model of opera ballet with a compositional scheme of the moment-form—a principle of free sequence of self-sufficient

structures, invented by Karlheinz Stockhausen. The image of a music box—a visual leitmotif voiced by Kuryokhin's "mechanical" music—becomes an absurdist metaphor of the social order demonstrated in the film.
In *Three Sisters*, on the other hand, the musicality of the cinematic structure stems from the connection, characteristic of Chekhov's primary source, of artistic space with the natural universe and the inner intonation of the verbal form. This feature of the original play is answered in the film by filling the diegetic space with visual attributes of the elements (snow, fog, autumn leaves) correlated with the off-screen sounds (dripping water, wind, birds), as well as acoustic auratization of space. The sound text in *Three Sisters* demonstrates the work with romantic intonation clichés inlaid into the flow of the composer's individual style.
The author of the article shows how Kuryokhin's searches in the field of film music had anticipated the cultural discourse of the metamodern long before it became a cultural trend in the 2010s. For instance, his methods of transforming baroque expressive figures (ornamentation elements and lamento intonations) into repetitive formulas, as well as deliberate simplification of the intonational development and the musical syntax are interpreted in the text as a search for a new artistic affect in the semantic range from New Simplicity to metamodern post-irony.
**Keywords:** Kuryokhin, music, cinema, Balabanov, Solovyov, affect, post-irony, metamodernism

## ВВЕДЕНИЕ

Фигура Сергея Курехина — композитора-концептуалиста, исполнителя, дирижера, сценариста, создателя ряда скандально известных «Поп-механик», — сегодня становится объектом рефлексии не только в рамках посвященных музыканту мемуарно-монографических работ (А. Кушнир [1], А. Кан [2]), а также летописаний позднесоветской андеграундной культуры (Дж. Стингрей [3], [4]), но и в контексте искусствоведческих обращений к знаковым явлениям кинематографа эпохи перестройки. В последнем случае звукотворчество композитора[1], как правило, рассматривается как прямое воплощение постмодернистской парадигмы, традиционно подразумевающей свободу от бытийных суперосноваций и игровой тип выстраивания художественного про-

[1] С. Курехиным написана музыка к двадцати с лишним российским фильмам, снятым с 1987 по 1996 гг.

странства. В качестве аргумента подобного ви́дения выступает, в частности, применяемый Курехиным семиотический подход к озвучиванию визуального ряда посредством работы с жанровой структурой музыки: Л. Березовчук говорит о «тотальной семиотизации» звучаний в фильмах с участием музыканта, где «жанровые клише становятся эквивалентами понятий» [5, с. 140]. С другой стороны, акцентируется «горизонтальный», дискретно-игровой тип звукового мышления композитора: Ю. Михеева отмечает в импровизационной технологии Курехина признаки «высвобождения от давления “серьеза”», свойственного экзистенциально ориентированному академическому искусству [6, с. 136]. Исследователи осмысливают данную стратегию работы с материалом как поверхностно-интеллектуалистскую музыкальную технологию, предназначенную для трансляции политизированной картины мира. Постмодернистская модель прочитывается в социально ориентированных картинах — лубочно-гротесковом «Оно» (С. Овчаров, 1989), экспериментальных фильмах «Два капитана 2» (С. Дебижев, 1992), «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (М. Пежемский, 1990) и подтверждается многочисленными словесными апелляциями самого композитора к постмодернистской теории. «Информационный поток достиг такого уровня, что не быть постмодернистом практически невозможно», — так в своем программном тексте «Морфология популярной механики» Курехин откликается на тему «травматического» опыта эпохи информационного бума [7]. Нам же представляется важным обратить внимание на некоторые черты творчества музыканта, не укладывающиеся в рамки постмодернистского дискурса, и напротив, адресующиеся новому типу мировидения, обозначенному сегодня как метамодерн.

В качестве парадигмы общекультурного значения, приходящей на смену постмодерну[2], метамодерн впервые декларируется в 2010 году в работе Р. ван ден Аккера и Т. Вермюлена «Заметки о метамодернизме» [9]. Авторы видят суть нового «эвристического» концепта в фиксации принципа перманентного колебательного движения — «осцилляции»[3] между модернистским энтузиазмом и постмодернистской иронией [10, с. 36]. По мнению исследователей, подобная смысловая амбивалентность обнаруживает себя на всех уровнях современной культуры

[2] Критический анализ разных вариантов постпостмодернизма содержится в исследовании А. Павлова [8].

[3] Осцилляция — в физике — процесс периодического изменения состояния системы около точки равновесия, предполагающий превращение энергии из одной формы в другую и обратно, изучается теорией колебаний и волн.

от глобального художественного универсума до отдельного артефакта. Не случайно спустя десятилетие приверженцы новой парадигмы А. Ясон и С. Йозефсон провозглашают принцип «социальной онтологии процесса» как основу интерпретации постоянно меняющейся природы общества и культуры, наделяя метамодерн статусом всеобъемлющей системы гуманитарных наук, «способной проследить развертывание деэссенциализированных фундаментальных категорий во всей их сложности» [11, с. IX].

Намечая в 2017 г. один из магистральных дискурсов новой парадигмы, Э. Гиббонс говорит об «аффективном повороте», противопоставляя концепции «исчезновения аффекта» Ф. Джеймисона новую «аффективную модальность» современной культуры. При этом описанное знаменитым теоретиком постмодернизма «свободно парящее» состояние эйфории [12, с. 107] переосмысливается исследователем как «доличностная, незначимая, несубъективная интенсивность аффекта» [13, с. 222]. Одним из проявлений смысловой амбивалентности метамодернизма становится *постирония*[4] — метод репрезентации явлений, наследующий постмодернистскому ироническому дискурсу, однако совмещающий иронию с искренностью. Л. Константину разделяет постиронию содержания (апеллирующую к идеологическим конструктам) и постиронию формы (работающую со стилями, жанрами и способами презентации) [15, с. 232; см. также 16].

Музыкальная деятельность С. Курехина в рамках позднесоветского культурного пространства, на наш взгляд, парадоксальным образом оказывается уже в 1990-е годы провозвестником перечисленных метамодернистских дискурсов «возрождаемого аффекта» и «постиронии». При этом творческая биография музыканта демонстрирует оба вектора реализации постиронического мировосприятия — концептуальный и языковый. Отметив особую яркость деятельности композитора как культурного идеолога, мы сосредоточимся на втором аспекте, связанном с эстетикой и выразительными особенностями создаваемой музыкантом арт-продукции.

Специфику метамодернистской художественной рефлексии в ее российском варианте составляет опора на мощный языковый код, порожденный соцреализмом и самой советской действительностью. По наблюдению Н. Хрущевой, подробно отрефлексировавшей фе-

[4] Термин «постирония» утвердился в современном академическом пространстве в связи с работой немецкого нарратолога Л. Хоффмана «Постирония: Документальная литература Дэвида Фостера Уоллеса и Дэйва Эггерса» (2016), анализирующей эссеистику американских писателей с точки зрения выражения в ней чувства усталости от постмодернистской иронии [14].

номен музыкальной постсовременности в книге «Метамодерн в музыке и вокруг нее» (2020), «возникает ощущение, что музыкальный метамодерн зародился именно в Советском Союзе — в направлении «новая простота», где уже были заявлены важнейшие его свойства: *постирония, возвращение аффекта, преодоление постмодернизма*. Парадоксальным образом «отставание» советской музыкальной культуры от западноевропейской и американской в рамках постмодернизма (и второго авангарда) обернулось «опережением» ее с точки зрения метамодерна» [17, с. 149] [курсив наш. — Н.К.].

В качестве одного из характерных знаков новой парадигмы в культурном пространстве возникает фигура *трикстера*. Данное понятие, использованное К. Г. Юнгом для обозначения одного из архетипов коллективного бессознательного [18], сегодня актуализируется в образе персонажа-ниспровергателя традиций в социальной сфере Интернет-коммуникации. Как мифологический архетип, трикстер маркирует в культурном пространстве ситуацию разбалансирования и потери целостности и приобретает функцию механизма, формирующего новую картину мира[5].

Герой настоящего текста — культурный трикстер эпохи перестройки, вполне осознающий свою миссию. Для Курехина-музыканта проблемы языка искусства не существуют вне идеи общей культурной переходности. В 1990-е годы поглощенность композитора темой смены цивилизационных вех радикальна: «У меня такое ощущение, что Титаны поднялись на борьбу с Богами» [19, с. 37]. «Должна появиться какая-то другая цивилизация, на принципиально других основах, нежели та, что существовала все последнее время. Столпы нашей цивилизации, Шекспир, Данте, Гомер, уйдут как точки отсчета. Приходит другая цивилизация, которая назовет другие имена и будет базироваться на них» [19, с. 33].

Выдвигаемый и реализуемый музыкантом принцип поп-механики — полижанрового (и поливидового) представления, соединяющего музыку, балет, цирк, театр, живопись, декоративное искусство, — становится воплощением новой сверхрадикальной эстетики. Стилевой микст джаза, рока, классики и авангарда роднит курехинские перформансы с заокеанскими бриколажами Фрэнка Заппы[6], а эксцентрика взаимодействия с публикой — с феерическими шоу La Fura dels Baus. Не случайно композиторы-авангардисты откликаются

[5] Н. Хрущева рассуждает о феноменах русского юродства и трикстерства, актуализирующихся в рамках культуры метамодерна [17, с. 147–174].

[6] Фрэнк Заппа (1940–1993) — американский композитор, мультиинструменталист, руководитель

на курехинский эксперимент, прочитывая в нем постмодерновую идею оперирования музыкальной формой на сверхуровне культурного пространства[7]. При этом в качестве альтернативы «сложному» тексту, пронизанному внутренними смысловыми связями, композитор выдвигает в своем проекте стратегию соединения разнородных элементов без их структурно-семантического сопряжения. Такой подход, очевидно, отчасти обусловливается музыкально-стилистической разнородностью совмещаемых пластов — джаза, рока, классики и фольклора. «В “Поп-механике” мое дело — вносить в одно элементы другого. Это — чистая форма собственного представления, собственного мышления. Глубинной, морфологической связи между различными музыкальными культурами нет, но они уживаются, сосуществуют. Возникает в результате взаимодействия новая морфология» [7], — говорит музыкант в тексте «Морфология популярной механики». Чрезвычайно важным при этом становится уровень обобщенности стилистических адресатов и их статусов в иерархической системе культуры: «Мне не важно, что будет петь фольклорный ансамбль, значение имеет лишь четко выраженный символ, знак. (...) Не важно, русский это фольклор или тибетский, важно лишь создать само ощущение фольклора». «Нет разницы между высоким и низким, потому что это — совмещенные в едином временном пространстве разные участки эволюции». «Нет особой разницы между умением играть и неумением играть, и то, и другое — органично» [7].

Переход к подобной «простоте» мышления, видимо, обусловливается подсознательным противостоянием композитора-концептуалиста информационной и интеллектуальной избыточности собственного творческого процесса, — с этого и начинается, на наш взгляд, творческое расхождение музыканта с постмодернистской эстетикой. Пренебрегая в Поп-механике семантической и стилевой органикой, Курехин возводит в основной принцип композиции кинетику безостановочного движения. Такой подход к организации перформанса делает его метафорой стихийного культурного потока, а сам кинетизм — неким новым эмоциональным знаком, *аффектом*.

На музыкально-технологическом уровне данная интенция воплощается в репетитивности как основном принципе организации

---

группы “The Mothers of Invention”. Известен как экспериментатор в сфере смешения стилей, жанров и видов музыкального искусства — в своих композициях объединял рок, джаз, академическую и конкретную музыку.

[7] У А. Шнитке, например, в одном из интервью 1990 г. находим: «Элементы взаимодействия самых различных музыкальных пластов (...) появились в работах ленинградца Сергея Курехина. Это нечто, где контактируют музыка и совершенно иной уровень сознания. Мне кажется, здесь можно ждать много неожиданного и интересного» [20].

звуковых структур, который представляет собой разновидность минималистской техники музыкальной композиции[8]. Импровизация как основа творческого процесса определяет уникальность творческого акта исполнения такой музыки и в силу отсутствия нотной фиксации становится препятствием к ее неавторским воспроизведениям и исследовательским интерпретациям[9]. В случае С. Курехина кино становится формой творчества, обеспечивающей фиксацию музыкального текста и возможность интерпретации последнего через аудиовизуальные взаимодействия.

Кинематограф для музыканта становится одной из областей, где он сознательно «регулирует» протекающие в музыкальной культуре процессы, что определяет участие композитора в оригинальных проектах, где музыка изначально мыслится как ключевой фактор организации художественного пространства.

Две кинематографические ситуации, которые мы рассмотрим, демонстрируют разные варианты включения композитора в поиски экранной формы.

## «ЗАМОК». МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕХАНИКА

В фильме А. Балабанова «Замок» (1994) курехинская музыкальная механика стилей неожиданно, в духе абсурда, преобразуется в свое буквальное означаемое — механическую музыку, выполняющую роль метафоры общественного устройства. Следуя позднесоветскому канону восприятия кафкианского мира, режиссер трактует сюжет в абсурдистском ключе. Как замечает С. Добротворский, «очевидно, что

[8] Курехинский принцип буквального повтора мелодических структур представляет собой разновидность репетитивной техники музыкальной композиции, используемой музыкантами-минималистами. Прием многократного точного или слегка измененного повторения был заявлен Дж. Кейджем в качестве манифеста и воплощен на его же материале в «Лекции о ничто», прочитанной музыкантом в Нью-Йорке в 1949 г. Как метод музыкальной композиции, основанный на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений (patterns), сформировался в 1960-е в творчестве американцев Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филиппа Гласса (первым сочинением, последовательно созданным репетитивным методом, считается «In C» Т. Райли). См.: [21].

[9] О музыкальном минимализме как целостной сфере музыкального производства, подразумевающей «ненасильственную модель авторства», в которой приоритет отдается процессу музыкального сотворчества, записываемому на магнитную ленту, в противоположность созданию авторитарного документа (партитуры) для передачи другим исполнителям, см. статью П. Никлсона «Транскрипция, запись и авторитаризм в “классическом” минимализме» [22].

для тридцатипятилетнего режиссера, чье поколение возглашало на ночных кухнях людоедский лозунг “Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью!”, творчество писателя (квалифицируемое в мировой практике по самым разнообразным эстетическим позициям) раз и навсегда связалось с абсурдизмом. Абсурдизм же был для нас явлением по преимуществу общественным. Оттого и полные экзистенциальной тоски черные кафкианские притчи мы переадресовывали миру в узко взятом ракурсе социального устройства, в категориях личности и системы, принуждения и свободы» [23, с. 170].

Вероятно, исходя из того, что невербальный, не выраженный словесно запрет действует сильнее, чем вербализованный, авторы фильма наделяют гипнотической силой действие бессловесного инструмента — музыкальной шкатулки[10]. Навязчивость этого предмета не сравнима в фильме ни с каким другим: изображение разнообразных механических звуковых агрегатов появляется в картине по меньшей мере пятнадцать раз. В ней выстраивается система шкатулок разного масштаба. Сама деревня предстает неким механизмом, подобным барочной модели Вселенной[11], в котором характерное полицентрическое движение небесных тел, однако, происходит в соответствии с искаженным принципом — со смещенным целеполаганием. Человек становится здесь органическим продолжением, деталью механического устройства. Такой передаточной функцией наделяется Землемер (Николай Стоцкий), перемещающийся из одного пункта в другой (в общей сложности это происходит двенадцать раз). Малую шкатулку образует гостиница, по которой снуют мальчики, включающие музыкальные агрегаты в отдельных номерах постояльцев. Абсолютно все интерьеры содержат механические (в разной мере) инструменты, и во всех сценах есть звуковой компонент — звучание этих инструментов.

М. Дроздова, описывая реализуемый в картине эффект бюрократического гипноза, обращает внимание на действие «органических» механизмов: «аппарат [фонограф — Н.К.] формирует образ пространства, в котором клерки в сказочно накрахмаленных сюртуках выглядят его порхающими деталями, эдакими говорящими

[10] На гипнотическую роль механических инструментов в фильме обращают внимание В. Зусман, рассуждающий о важном для концептосферы картины «многосоставном (акустическом, вербальном, невербальном) концепте “музыка”» [24, с. 64–69] и А. Долин, сравнивающий музыкальный «механизм» фильма со средневековым Danse macabre [25].

[11] Отличительными особенностями коперниковской гелеоцентрической модели расширяющейся вселенной стали автономность движущихся тел и полицентричность небесных движений (см.: Горфункель А. Философия эпохи Возрождения: учебное пособие для философских факультетов и отделений университетов. М.: Высшая школа, 1980. С. 119–120).

пружинками и рычагами». И далее: «Одушевленные аппараты оказываются остроумной параллелью атрибутам шаманства. Их рычажки, каретки, свистки, шнуры и т. д. заклинают действовать некие силы, которые, в свою очередь, приводят в движение другие проводки, желобки, рычаги, висючки; работает хитрая конструкция, где один магический предмет заряжает другой своей энергией. Кафкова система знаков трансформируется в систему “тотемов” и таким образом модернизируется» [26].

Ключевым «тотемом» в этой системе становится валик музыкальной шкатулки как носитель запрограммированной на нем информации и одновременно — символ механически потребляющего эту информацию человека. Новые оттенки кафкианского сюжета возникают в контексте темы цивилизации, наращивающей механизмы взаимодействия человека и медиа. Как замечает интерпретатор теории М. Маклюэна Д. Галкин, «медиатизация приводит к антропологической реверсии: приспосабливаясь к новым техно-органам, человек сам становится сервисным механизмом, обслуживающим воспроизводство и развитие технологической машины» [27].

Жанр балабановского фильма близок музыкальному. Через год после выхода картины С. Курехин делится творческими планами: «Я в последнее время некую балето-оперу [пишу], такого странного жанра вещь, не совсем традиционную. Там много разных невероятных придумок» [19, с. 32]. Замысел подобной жанровой гибридизации, думается, возник не без влияния предшествующей работы в кино. В фильме «Замок» практически каждая сцена снабжается либо закадровой музыкой, «задающей» темпоритм действия, либо содержит внутрикадровое музыкальное действие — пение, танец, игру на музыкальных инструментах (в основном механических). В картине со всей очевидностью интертекстуально присутствует модель оперы-балета — в наличии сольные вокальные и инструментальные номера, вокальные ансамбли, хоры, хореографические сцены.

В соответствии с абсурдистским принципом работы механизма «большой» шкатулки действие само по себе не имеет смысла, потому весьма уместен и алеаторический принцип выстраивания фабулы как череды бессмысленных перемещений Землемера между несколькими локусами деревни. Объекты проходов включают постоялый двор, дома Варнавы, Брунсвика, Старосты, Гостиницу, замок Валабене и школу. В этой коммуникативной схеме ключевой точкой оказывается постоялый двор, а собственно замок становится невидимым центром, который возникает лишь в видениях Землемера. Таким образом определяется

и музыкальная композиционная схема, близкая штокхаузеновской алеаторической момент-форме с характерным для нее принципом свободного чередования взаимозаменяемых блоков[12]. Мотив же многократного навязчивого сновидения Землемера, не имеющего в визуальном пространстве фильма объективно существующего прототипа, вводит в художественный мир интерсубъективную составляющую, развивающуюся по своим законам и воплощающую некие попытки витального начала самоутвердиться в контексте подавляющей работы общественного механизма. Обозначенные свойства драматургии картины формируют в ней коллажный тип композиции и особый нелинейный тип художественного хроноса.

Внеличная механика событий реализуется в фильме в примечательном аудиовизуальном комплексе, который всякий раз сопутствует энергичным «проходам» Землемера между объектами деревни (а также его перемещениям в санной упряжке, карете). Сопровождающие эти «проходы» закадровые звучания имеют генетическую связь с барочным топосом *регулярного движения*, воспроизводящего идею многоуровневой организации коперниковской Вселенной[13]. Однако в данном случае к идее барочного вселенского круговращения приспосабливаются не только характерные мотивы-*motto*, основанные на пульсирующем и колебательном движениях, но и чужеродные для него «школьные» гаммы и арпеджио, исполняемые атрофированным тембром дешевого синтезатора, а также выразительные фигуры «высокого» стиля — назойливо повторяемые мотивы в духе барочной орнаментики (мордент у виолончелей) и утрированно скандируемые детским хором *плачевые* интонации. Будучи изъятыми из характерного для них контекста употребления и став элементами регулярного потока, «высокие» фигуры теряют свою выразительную силу и семантически переориентируются. Абсурдный интонационный сплав высокой культуры и школьных «прописей», подчиненный «дурной»

[12] Момент-форма (нем. — Momentform) — принцип организации музыкального произведения, основанный на свободном чередовании самодостаточных модулей-моментов. Изобретен и декларирован К. Штокхаузеном в 1960 г. в произведении «Контакты» ("Kontakte" для электроники). См. о новой форме музыкального мышления в тексте композитора «Момент-форма: новые отношения между временем исполнения, временем воздействия и моментом» [28].

[13] Музыка эпохи барокко отражает полицентричность движения тел коперниковской расширяющейся вселенной в многоплановой регулярности ритма, которая представляет собой равномерное распределение длительностей и акцентов на нескольких, пульсирующих одновременно масштабных уровнях (См.: Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург: Лань, 2006. С. 51).

механике повторности, предназначается для иллюстрирования гипнотического действия некоего безличного механизма и становится интонационным ядром и пружиной музыкальной композиции картины.

Звукозрительная синхронизация в фильме репетитирующих мотивов с шагами Землемера по принципу миккимаусинга дополнительно подчеркивает примитивно-кинетический аспект музыкальной выразительности, наделяя персонаж чертами марионетки. Квазибарочная вселенная работает по своим смещенным законам. По мере раскручивания фабулы «проходы» и «проезды» по деревне погружаются в темноту, суггестия музыки и движение героя ускоряются, музыкальные мотивы варьируются и полифонизируются (в сумеречных и ночных проходах Землемера включаются дополнительные виолончельные педали) — механизм ускоряет свою работу.

Музыка как реальных, так и «органических» механизмов, возникающих во внутрикадровом пространстве фильма, интонационно связана с главной «механической» темой. При этом собственно предметы механической коммуникации (телефон, телеграф и проч.) становятся частью музыкального ансамбля.

Наиболее ярко абсурд подобной машинерии явлен в двух сценах допроса Землемера. Первый происходит на постоялом дворе. Второй — в совершенно неожиданно преображенном при помощи осветительных приборов доме Брунсвика — во время тайного посещения Землемером жены изготовителя музыкальных валиков. В допросе механические устройства воспроизводят и фиксируют информацию, музыка и коммуникация причудливо обмениваются функциями. Фонограф записывает ответы допрашиваемого, телеграф куда-то их отправляет, две печатные машинки фиксируют сказанное и одновременно являются частью музыкального ансамбля, поддерживаемого фисгармонией: «Так значит, Кламм уехал?» — спрашивает Землемер. «Конечно! Вы перестали караулить его, вот он и уехал!» — отвечает Секретарь.

Вокальный ансамбль сцены состоит из весьма разнообразных по строю мелодизированных реплик секретаря Мома (от распевного говорка до крика), ответных — Землемера и партии хора мальчиков, воспроизводящей вариант механических интонаций motto. Речь Землемера явно предполагает только утвердительные интонации (ответы), отчего его вопрос о степени важности должности Секретаря по деревне совершенно разрушает течение процедуры, после чего удар гонга запускает ее заново.

Гостиница и постоялый двор оснащены в фильме местами увеселений — небольшими сценами, где в запланированное время

происходит некое хореографическое действо. Состав исполнителей в балетных сценах четко делит топографию фильма на гендерно-возрастные зоны: женскую (постоялый двор), мужскую (гостиница) и детскую (школа). Балетная пластика фильма извлекает механическое начало из реалий зрелищной культуры. Так, мужской балет представляет собой соединение циркового представления (имитация медвежьего танца) и пародии на тренинги советского Центрального института труда 1920-х с характерными движениями, имитирующими работу шахтеров (удары молотка). «У!–А!». Музыка синхронизирована с двумя типами движений — сгибанием (механические мотивы) и переворачиванием (хроматические подъемы и спуски).

Женский вариант использует в качестве прототипа канкан. Механические мотивы здесь синхронизируются с кружением и характерными взмахами ног исполнительниц.

Детский балет и хор в сцене в школе тематически связан с темой motto — начинается с тех же механически чередующихся мотивов терции и кварты. В кадре присутствуют два исполнителя-инструменталиста — девушка играет на небольшом клавицитериуме[14] (звучит фисгармония), мужчина крутит ручку шарманки. Девочки отрабатывают у станка прыжки, мальчики поют. Звучит плачущая «юродивая» интонация: «А-а, а-а, а-а, а-а». Хроматические «зацикленные» интонации и принцип антифонного противопоставления партии солиста и хора пародийно воспроизводят формулу мужского Хора “In taberna quando sumus” («И вот мы в Таверне») из «Кармины Бураны» Карла Орфа — музыка в абсурдистском ключе комментирует допрос, учиняемый учителем присутствующим, и средневековый сюжет телесных наказаний.

Лирические моно-высказывания («арии») так же не теряют связи с механическим motto. Таково ангельское пение мальчика в сцене в доме Брунсвика — квази-романтическая мелодия широкого дыхания с опорой на звуки трезвучия с хроматизмами, включающая все те же раскачивающиеся мотивы, — снова сопровождается механическими ходами фисгармонии (в кадре мальчик вращает ручку шарманки). Та же тема звучит во время встречи Землемера с Эрлангером в гостинице (мальчик включает шарманку с часами).

В сцене в доме деревенского Старосты (Болот Бейшеналиев) бессмысленность словесного диалога подчеркивается включением его в качестве одной из партий в воспроизводимый тут же музыкальный опус. Мицци (Ирина Соколова) исполняет песню-стилизацию в духе

[14] Клавицитериум (ср.-лат. clavicytherium — «клавишная кифара») — музыкальный инструмент эпохи барокко, разновидность клавесина с вертикальным расположением корпуса и струн.

романтической вокальной миниатюры в простой двухчастной форме. Героиня располагается в непосредственной близости от ведущих диалог Землемера и Старосты — на кровати, где последний и возлежит, так что диспозиция в пространстве образует треугольник, отчего вся коммуникация в контексте музицирования воспринимается как некий абсурдистский терцет. Пение Мицци и разговор Землемера и Старосты связаны между собой и синтаксически-пунктуационно (смысловые цезуры совпадают). После окончания первой части Староста и Мицци читают письмо от Кламма, свидетельствующее о том, что Землемер принят на работу (в это время звучит вокзальное объявление). После нелепого опровержения информации, данной в письме, Староста подключается к музицированию (садится за инструмент), чем доводит абсурд ситуации до апофеоза. Репризу второй части песни, основанную на механических интонациях motto, Мицци, Староста и двое помощников Землемера поют квартетом под аккомпанемент клавицитериума (звучат клавесин и фисгармония).

Особая роль навязчивых сновидений Землемера подчеркивается резко контрастным характером их озвучивания с применением специфической фактуры гула, которая становится знаком трансформации сознания персонажа. Герой шесть раз на протяжении фильма видит один и тот же сон: мрачную глыбу средневекового замка с частью окружающего его природного ландшафта. Переход на интроспективную реальность при этом, как правило, маркируется наездом камеры на спящего героя, а выход из нее — изображением его пробуждения, происходящего обычно по вине незнакомых ему людей.

Как и сюжет «механизированного» прохода героя между различными локусами деревни, сновидение имеет в фильме свою драматургию становления. Впервые Землемер видит сон, только прибыв на место и уснув на полу на постоялом дворе. В комбинированном кадре объединены изображение серого замка (на заднем плане, сквозь метель), черные скалы и снежный сугроб (на переднем). В дальнейших вариантах, по мере того как механический морок местного быта будет сгущаться, контраст противопоставления исчезнет, и замок будет составлять вместе со скалами единый черный силуэт. Передний же план выполнит роль «экрана», транслирующего некие события, происходящие в сознании героя.

Так, сон в доме Брунсвика, последовавший за одурманивающим пением ангелоподобного мальчика, отмечается появлением на снегу светящегося овального пятна. В следующем сновидении после поллюции на постоялом дворе возникает звук сирены, а снег

замещается булькающей пеной. В сновидческом плане в сцене в школе пена становится водоворотом, в который вливается поток. В кульминационном видении в доме Варнавы, которое посещает Землемера после употребления снотворного зелья Ольги, герой видит весь ландшафт в темно-сером ночном свете. Из качающейся и пузырящейся пены поднимается огромная птица. На протяжении плана чудище дважды кричит человеческим голосом, происходят две подмены — настоящая птица заменяется на актера в костюме, после чего возвращается прежний вид птицы. И, наконец, в последнем сновидении героя, уже сменившего сущность и имя (ставшего Брунсвиком), пена заменяется выплескивающимся потоком волн, а замок снова отделяется от скал туманным слоем клубящегося снега.

Таким образом, развитие визуального сюжета приобретает циклический характер. Отделение замка от переднего плана снежной завесой, очевидно, символизирует меньшую степень включенности Землемера в механизированный ход событий в деревне. Дальнейшие же трансформации кристаллической фактуры снега в текучую — с разной степенью подвижности, — возникновение птицы и присоединение звуковых фактур сирены и крика отражают некие процессы пробуждения в подсознании героя витального начала, сопротивляющегося механизированному абсурду жизни наяву.

Интересно, что персонаж, ответственный по сюжету картины за произошедший между Землемером и Брунсвиком обмен именами и сущностями — таинственная супруга Брунсвика (Юлия Соболевская), — получает музыкальную характеристику, в которой два обозначенные начала объединяются: погоню Землемера за каретой сопровождает механистически назойливый наигрыш у виолончелей, звучащий на фоне рожкового органного пункта, — восточный колорит темы определяет ее медитативный характер и таким способом вступает в диалог со сценами сновидений Землемера.

Постоянная двойственность ощущений, которую испытывает Землемер, реализуется в рифме монтажного стыка «прохода» по деревне со сновидением. Такое соединение сцен становится двухполюсным ядром-рефреном, вбирающим в себя механистическое и витальное начала и пронизывающим всю композиционную структуру фильма. Однако и само уподобление драматургии картины музыкальной форме рондо выявляет окончательное главенство дурного морока механистической повторности в кафкианской реальности. Об этом же свидетельствует и финальный обмен именами и сущностями, совершаемый персонажами. Таков абсурдистский итог развития

музыкально-механического универсума, находящегося в непростом диалоге с эпохой барокко.

## «ТРИ СЕСТРЫ». ЛИРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Работа с расхожими формулами музыкальной культуры продолжается в рамках создания саундтрека к фильму Сергея Соловьева «Три сестры» (1994).

Симптоматично, что музыка занимает центральное место в режиссерских поисках нового прочтения чеховского первоисточника. С. Соловьев ощущает в произведениях Чехова-драматурга внутреннюю музыкальную интонационность и структурность, а также особую роль в художественном пространстве пьесы природного универсума. Основой таких соощущений становится переживание «красоты» запечатляемого мгновения. Кинематографист замечает: «Делая и “Дядю Ваню” в Малом, и “Чайку” на Таганке, и “Три сестры” со своими студентами в реальном интерьере дворянского дома, единственное, чем я был по-настоящему озабочен, — это количеством обнаруженной и выраженной красоты на минуту времени и квадратный метр отпущенного судьбой пространства. Причем не важно, какой именно была эта красота, в чем она выражалась — в закатном ли свете, в стакане ли воды, вылитом в озеро, — но не красотой она быть не могла, в чеховских пьесах изначально не может быть уродливого» [29, с. 134].

Режиссер говорит о чеховских пьесах как о «едином выдающемся *музыкально-природном* построении, гениальном симфоническом цикле» [курсив наш. — Н.К.] [29, с. 131]. В такой художественной структуре смысловые уровни становятся взаимопроницаемыми, а коммуникативные функции выразительных рядов — словесно-понятийного, звукового и сценического, — смещаются. Целое драматической пьесы превращается в инструментальную «драматическую музыкальную партитуру», в которой слово теряет центральную смысловую роль: «по существу все это, все эти “сценки”, — инструментальные *дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты*... В чеховской драматургии нет слов и “мыслей”, только инструментальные музыкальные темы: исполнять их как даже вокальные или оперные не очень верно и уж совсем топорно — “по действию”, как драматические. Хотя бы потому, что слово в “сценках” на самом деле почти ни малейшего значения не имеет. Глубинный, общий смысл не только не выражается через логику слов,

но проявляет себя и существует всегда лишь вне их — слова нужны как своеобразный шум, тональный или атональный напор, музыкальный звук определенной силы и мелодичности» [курсив мой — *Н.К.*] [29, с. 132].

Подобная метафорическая музыкализация драматической структуры пьесы сказывается в особом градусе эстетизации аудиовизуального ряда картины. Так, предметное наполнение кадра в фильме говорит о стремлении режиссера ввести в дом Прозоровых элементы природного универсума — об этом свидетельствуют медленно стелющийся туман, идущий снег, шуршащие под ногами героев осенние листья, капающая в комнатах вода.

По ходу действия фильма происходит перманентное колебание между внутрикадровым и закадровым типами введения звучаний, что провоцирует постоянное контекстуальное переосмысление их семантической функции в художественном пространстве фильма. Музыка постоянно балансирует между зонами слышимого и воображаемого — мотивированного фабулой и мыслительным процессом, — причем субъект последнего часто «осциллирует» между автором и персонажем. Звучания, обусловленные актом внутрикадрового музицирования, работают как иммерсивный эффект, сближающий внутренние миры зрителя и персонажа, закадровые — символизируют отстраненную рефлексию некой неопределенной инстанции.

Впрочем, границы между разными типами репрезентации проницаемы. Даже становясь частью диегезиса, звучание музыки нередко подчеркнуто не соответствует внутрикадровому пространству своими акустическими свойствами. Так, часто не совпадают видимый и слышимый составы звучащих инструментов (видим только солиста, а слышим ансамбль), видимая и слышимая конфигурации пространства. Акустические параметры сонорного ряда, в частности, используемый в большинстве случаев густой слой реверберации, отсылает к храмовой акустике. Таким способом, с одной стороны, выявляется смысловая амбивалентность музыкального компонента, с другой — подчеркивается его «идеализирующая» функция, что вкупе с использованием природных звуковых знаков (звуков воды, ветра, птиц) способствует неоромантическому эффекту разомкнутости художественного пространства фильма в сферу природного универсума.

«Эпиграф» (включающий титры) — аудиовизуальное ядро картины — представляет собой довольно примечательное построение, где в концентрированном виде явлена музыкальность аудиовизуальной структуры. Здесь на фабульном уровне вводятся мотивы *природы* и *детства*: в первых кадрах мы видим московский пейзаж Новодевичьего

монастыря — мальчика, играющего на флейте, трех сестер–девочек, произносящих считалку «На златом крыльце сидели...», и огромное дерево (вертикальная панорама). Детство возникает в модальности воспоминания, что определяет и характер поисков нового аудиовизуального языка. Изображение смягчено «затуманивающим» края кадра (уводящим в нерезкость) фильтром, музыка дана с сильной реверберацией. Звучания представляют собой центральный элемент художественной структуры. Воспоминание о детстве музыкально в буквальном смысле — имеет вид «песни», которую исполняют (слышат?) персонажи: в первом кадре фильма Андрей-мальчик играет на флейте зачин, из которого прорастает романсовая тема струнных — появляясь в последующих кадрах уже в качестве взрослого персонажа (Михаил Крылов), герой продолжает играть тему на скрипке. Ему подпевает жена Наташа (Мария Сурова). Звучание музыки сопровождает и сцены взрослой жизни героев.

Какую же музыку слышат и воспроизводят герои картины? Показательна изложенная режиссером история поисков музыкального решения фильма:

«Когда я делал “Три сестры”, то в черновой монтаж поставил много разных замечательных музыкальных фрагментов — из квартета Шостаковича, из Баха, из какого-то современного немецкого модерниста. Мне не хватало лишь маленького кусочка вальсика в сцене, где на святки приезжают ряженые. Найти что-либо подходящее никак не удавалось, и я попросил Сережу написать этот кусочек вальсика, дурацкого, циничного, вполне пригодного для его поп-механик. Сережа попросил показать ему картину целиком. Мы посмотрели ее вместе со всей уже подложенной мной музыкой. Посмотрев, он сказал:

— Я понимаю, что вы хотите в принципе от музыки в этом фильме. Дело не в вальсике. Музыку вы подобрали замечательную, но коллаж из нее ужасающе груб, даже топорен. Давайте я вам попробую сделать все то же, только приведенное к некоторому единству.

— Как то же? То же, что у Баха, у Шостаковича?

— Да, то же, только единое» [29, с. 184].

Формируя целостный звуковой ряд фильма, С. Курехин работает с расхожими музыкальными формулами, клише. К музыкальной интертекстуальности подталкивает не только уже сформированная визуальная материя фильма и режиссерский музыкально-стилистический набросок, но и обсуждаемые соавторами особенности чеховского первоисточника. Не случайно С. Соловьев интерпретирует музыкальную эстетику чеховских пьес в русле модернизма малеровского

толка: «Если задуматься над этой грандиозной симфонической поэмой из пяти классических пьес Чехова, то на память прежде всего приходит Малер. И если уж что-то “программное” пытаться во всем этом зачем-нибудь обнаруживать, что само по себе, наверное, все-таки враждебно музыкальным сверхтоникам эфирных магических структур этих сочинений, то все в них, начиная с “Чайки”, — это, в сущности, прощание человека, одной ногой уже стоящего за гранью бытия, с уходящей жизнью. Воспоминания об этой жизни в некий сверхдлительный (протяженностью в жизнь) предсмертный момент» [29, с. 132].

Употребляя такую музыкальную метафору, С. Соловьев очень точно попадает в современный фильму музыкальный академический тренд *постлюдийности*, реализующий метафорический принцип на уровне музыкального языка и архитектоники. Не случайно В. Сильвестров, сознательно культивирующий в своем творчестве «метафорический» стиль, давая ему в 1990 году характеристику, говорит о «конце музыки (...), в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь»[15]. С. Соловьев весьма чутко улавливает в пространстве музыкальной культуры и исторический прототип музыкантского сознания, доводящего до предела работу с языковыми стереотипами — фигуру Густава Малера. Вспомним резюме Л. Бернстайна: «Он взял все (все!) основные элементы немецкой музыки, включая и ее штампы, и довел их до окончательных пределов... Малер — это немецкая музыка, помноженная на n» [31, с. 115].

Сергей Курехин работает на картине «Три сестры» с *ламентозным* музыкальным топосом. При этом древний интонационный архетип трактуется в русле «новой простоты». Главная музыкальная тема фильма представляет собой концентрированный романсовый код с аллюзией на музыку Чайковского и русскую вокальную лирику. При этом ключевая интонация восходящего минорного квартсекстаккорда, взятая за основу зачина темы, связывает ее мелодическую структуру с архетипическим *жертвенным* мотивом Баховских «Matthäuspassion» и отсылает к универсальному культурному топосу *мольбы*[16]. Однако расширение диапазона мотива до ундецимы последующим восходящим

[15] По замечанию В. Сильвестрова, «постлюдия — это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста, не входящего реально в данный текст, но с ним соединенного. Таким образом форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале.
Постлюдийность — это и нечто большее. В сущности, это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а конец музыки, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь» [Цит. по: 30].

движением и его завершение ниспадающей секундой трансформирует мольбу в сентиментальную *жалобу-стенание*.

Тема содержит типичные составляющие романтической романсовой лексики: секстовый ход, плачущие ниспадающие секунды, интонации вздоха, опевания, секвенционное прорастание вокальной мелодии, плагальные и эллиптические гармонические обороты, мажорно-минорные мерцания, красочные комплексы (нонаккорды). При этом в самой фактурной формуле (мелодия и аккомпанемент струнных) ощутима нарочитая элементарность. Изложение темы декларирует «детскость» стиля — чередование простых четырехтактовых структур, упрощенный сюжет интонационного развития, сводимый к игре в обращения. Второй и третий элементы темы представляют собой построения, обедняющие, упрощающие сентиментальный топос и замещающие его выразительность игрушечной простотой механического вращения. В первом случае, механически повторяясь, в отстраненно-вялое кружение преобразуется стенающий мотив нисходящего заполнения терции, во втором — наигрыш, основанный на хроматическом «перекрашивании» секундовых интонаций.

Наряду с движением к «новой простоте», осуществляемым посредством семантического, фактурного и синтаксического «облегчения» романтической музыкальной формулы, звуковой текст фильма демонстрирует принцип симбиоза клишированных интонаций с индивидуализированной авторской стилистикой[17]. В подобном ключе Курехиным сочиняется исповедальная лирическая скрипичная тема, фабульно связанная в картине с моментами углубленной рефлексии персонажей. Музыкальное построение объединяет набор типичных романтических клише и инструментальное рефлексирующее начало. Романтический топос здесь включает кусочки песенной мело-

---

[16] Имеется в виду тема арии альта «Erbarme dich» из «Matthäuspassion» И. С. Баха. На жертвенную смысловую нагрузку интонации восходящего минорного квартсекстаккорда в музыке немецкого композитора независимо друг от друга указывают сторонники исследовательской методики баховеда Б.Л. Яворского В.Б. Носина [32, с. 28] и Р.Э. Берченко [33, с. 285]. В данном амплуа мелодическая структура входит в состав общего интонационного фонда эпохи барокко.

[17] Прием плавного перетекания между разными интонационными планами, как и общая идея приведения к единому стилистическому знаменателю чернового коллажа С. Соловьева, вступает в диалог с пространством музыкальных сочинений, написанных в парадигме симбиотической полистилистики, где контрастные элементы сближаются за счет стилистических модуляций. Этот чрезвычайно обширный исторический пласт включает явления от поздних циклических произведений Д. Шостаковича до «неоромантических» опусов В. Сильвестрова и симфоний А. Шнитке, развивающих парадоксальную идею интонационного родства взаимоисключающих тем. См.: Чигарева Е. Полистилистика // Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 443.

дики, вопросительную интонацию-символ, секундовые плачущие мотивы (lamento). Выразительность романтических лексем абстрагируется за счет погружения в контекст широкой интервалики инструментального плана — мотивы-клише становятся частью уникального эмоционально-рефлексивного поля, балансирующего на границе между сентиментальной чувственностью и медитативным трансом. Ненавязчивый импровизационный характер развития этой «бесконечной» мелодии сближает ее со сферой дилетантизма и поэтикой *незначительного*, которая подразумевает нечто вроде склада хрупких элементов разъятой временем «красоты». Возникает своеобразный музыкальный аналог *лирического музея*, в котором незначительные, хотя и функциональные в прошлом вещи, приобретают новое «лирическое измерение»[18].

Четкое попадание «музея» курехинских интонаций в выразительные полюса фильма С. Соловьева предопределяет и возможность разноуровневой смысловой синхронизации визуального и аудиального рядов. Так одна из сцен в эпизоде прощания Вершинина с сестрами реализует «прощальный» мотив в метафорическом аудиовизуальном комплексе. Проход Вершинина (Отто Зандер) и Ольги (Ольга Беляева) сквозь анфиладу комнат дома в поисках прячущейся Маши (Ксения Качалина) сопровождается диегетически мотивированным звучанием фортепианного вальса (в предыдущих сценах герои музицировали). Трактовка вальсовой формулы — изломанная мелодика, перебивки с трехдольного метра на двухдольный, — становится воплощением особой распадающейся атмосферы и самой реальности уходящего в прошлое мира гостеприимного дворянского гнезда. Утрированное исполнительское rubato определяет ритм движения кадра и персонажей. Проход по комнатам реализует три степени субъективного видения пространства. Сначала съемка с точки зрения некой внеличной субстанции запечатлевает кружащийся (вальсирующий) потолок и ниспадающие ткани занавесей в залитых светом комнатах (съемка через смягчающий фильтр). Затем отъезжающая камера фиксирует ноги Вершинина и Ольги, шагающие по разбросанной по полу осенней листве. Далее следует полусубъективный план, запечатлевающий движение героев в нижнем ракурсе со спины. И, наконец, завершается

[18] «Лирический музей» — термин из «Проективного словаря гуманитарных наук» Михаила Эпштейна. Согласно концепции культуролога, «лирическая» ценность вещи зависит от ее смыслового раскрытия в духовном опыте владельца. См.: Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: НЛО, 2017. [Электронный ресурс]. URL: https://terme.ru/termin/liricheskii-muzei.html (дата обращения: 18.06.2021).

проход кадром, фиксирующим с обратной точки опустевшие комнаты и стелющийся по полу туман. В звуковой дорожке последнего плана возникает новый элемент — завывание ветра, — прочитывающийся как знак безграничного пространства за пределами реальности дома Прозоровых. Во второй фазе включается диалог, Ольга произносит: «Наш дом — как проходной двор. Через него и ходят, и ездят». Так на вербальном уровне проговаривается сюжетный мотив сцены и мысль об эфемерности и неустойчивости бытия. Можно заключить, что данное аудиовизуальное построение запечатлевает постепенный переход функции основного медиума происходящего от музыки (полное слияние, синхронизация темпоритма и характера развития звучания и изображения) — через персонажа — к пустоте пространства. В результате «проход» обретает символическую функцию путешествия сквозь границу реальности и ее растворение...

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показывают наши наблюдения, композиторские поиски С. Курехина, связанные с решением кинематографических задач, в некоторых своих существенных моментах расходятся с его же концептуалистскими манифестациями в русле постмодернизма и выражают подсознательное тяготение музыканта к новому дискурсу, который сегодня обозначается как *метамодернизм*. Симптоматично, что главным поводом размежевания упомянутых парадигм выступает тип смысловых связей, в соответствии с которым выстраивается художественный мир. Так, если для постмодернистских произведений ключевыми являются горизонтальный нарратив, «сложный» текст, насыщенный цитатами, аллюзиями и развитием материала, а также авторское ощущение значительности собственной миссии, то метамодернизм уже не удовлетворяется подобными связями в интеллектуальной плоскости. Характерные для последнего смысловые отношения предполагают работу с архетипическими формулами, простейшими и «усредненными» элементами языка, низведенными до статуса некой анонимной[19] аффективности, и как следствие — новую квази-дилетантскую эстетику, часто демонстративное самоуничтожение автора как интеллектуала и творца-индивидуума. «Постмодернист

[19] Композитор В. Сильвестров находит некую «анонимность» уже в творчестве романтика

все время говорит “чужой” речью, метамодернист уже полностью “присваивает” ее себе», — комментирует ситуацию композитор Н. Хрущева, замечая также, что как таковые «комментарии больше не нужны — текст освобождается от кавычек, соединяясь со своим первоначалом» [17, с. 81].

Такое осознание нового первоначала в принципе «вовлеченности в» (противоположном «привлечению к»)[20] в мире академической музыки происходит уже в 1970-е в связи с внезапно ощутившимся «ускользанием правды» из идеи линейного развертывания музыкальной композиции — та утверждалась в течение долгих столетий и привела к кризису самодовлеющего технологизма. Состояние поиска «новой простоты»[21] независимо друг от друга переживают в этот период композиторы разных национальных школ — польской (Х. Гурецкий), немецкой (В. Рим), английской (Дж. Тавенер, Х. П. Бёртуисл), датской (П. Нёргор), японской (Т. Такемицу), американской (М. Фелдман), советской (Г. Канчели, А. Пярт, В. Сильвестров). В 1970–80-е новая «подлинность» часто обретается художниками на пересечении серьезного и неакадемического дискурсов — как это можно наблюдать в творчестве В. Мартынова или представителей американского объединения «Bang on a can». При этом закономерно, что реализация метамодернизма как осознаваемой технологии и массового культурного тренда происходит лишь в 2010-е, в эпоху четвертой промышленной революции — Интернета вещей, роботизации и тотальной прозрачности культурных взаимодействий.

Одной из областей метамодернистской рефлексии становится кинематограф, непрерывно воспроизводящий актуальный культурный миф. Особая миссия, принадлежащая в этом плане российскому кино перестройки, обусловливается характерным для него социокультурным трендом «смены вех», предоставляющим разным формам «новой простоты» широкие возможности встраивания. Так, предваряющая эпоху притча Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) через tintinnabuli А. Пярта вводится в диалог с аурой новой музыкальной сакральности. В картине А. Черныха «Австрийское поле» (1991) радикальная идея молчания музыки как звукового феномена компенсируется музыкальностью

---

Шумана: «Типично шумановская стилистика ... существовала всегда. Шуман только открыл, проявил ее, воспользовавшись особенностями языка [34, с. 172].

[20] Т. Чередниченко определяет «вовлеченность в» и «отсутствие субъект-объектных отношений» как новую базовую настройку композиторского творчества в 1970-е [35, с. 469–470].

[21] Термин «новая простота» («Neue Einfachheit») по отношению к музыкальному искусству впервые использовал композитор А. Райман [36, s. 25].

изобразительной структуры. В творческой мастерской А. Сокурова (композитор С. Евтушенко, звукорежиссеры В. Персов и С. Мошков) через акустическое моделирование музыкальной ауры осуществляется поиск универсальных интонационных архетипов музыки («Мать и сын» (1996), «Робер. Счастливая жизнь» (1996), «Восточная элегия» (1996)). Картины С. Соловьева «Асса» (1987), «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1988) и «Дом под звездным небом» (1991) фиксируют поиски новых архетипических звуко-смыслов в музыкально-поэтическом творчестве рок-музыкантов (композиции «Аквариума», «Кино» и др.).

В этом полифоническом контексте курехинский игровой тип саундтрека прочитывается как персональный вариант реализации компилятивной стратегии, отражающей эстетические векторы перемен в звуковом пейзаже эпохи — легализацию андеграунда, смешение «высокого» и «низкого», академического и популярного уровней культуры. Вместе с тем, как мы старались показать в этой работе, весьма значимым для композитора оказывается сюжет смены мировоззренческих парадигм от постмодерна к метамодерну, ставший уже в 1970-е универсальной схемой творческой эволюции музыкантов. В итоге эстетический радикализм перформанса Поп-механики при работе в кино оборачивается своей противоположностью. Оперирование кинетизмом как ключевым эмоциональным ощущением в аудиовизуальном контексте порождает эффект, близкий композиторской настройке академистов: «как если бы созерцатель пейзажа не любовался рощей или рекой с пасторальным умилением горожанина, а непосредственно присутствовал в этом пейзаже, был в него включен — в том числе и своим сознанием» — так определяет новое «базовое переживание» композиторской субъектности Т. Чередниченко [35, с. 470][22]. Склонность к преобразованию барочных выразительных фигур в формулы самодовлеющего движения и нарочитому возвращению музыкальной структуре видимой простоты и *детскости* свидетельствуют о поиске нового художественного *аффекта*, попытке соприкоснуться с неким архаическим опытом времени. В этом смысле курехинская репетитивная формула становится одним из характерных для перестроечного кино терапевтических средств, противостоящих общему дискомфорту звукошумовой среды фильма. При этом обозначенные особенности музыки компози-

[22] Ср. с концепцией «перформатизма» Р. Эшельмана, согласно которой современное искусство вызывает у воспринимающего индивида осцилляцию между верой в «невозможное» и интеллектуально осознаваемой рамкой, заданной художественной стратегией [37].

тора становятся следствием подсознательного тяготения музыканта к метамодернистской парадигме творчества и осуществляются в дискурсе постиронии — дважды перевернутого прямого высказывания, которое и становится новым модусом правдивой рефлексии о мире.

**ЛИТЕРАТУРА**


1. Кушнир А.И. Сергей Курехин. Безумная механика русского рока. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. 224 с.

2. Кан А. Курехин. Шкипер о капитане. М.: АСТ, ОГИЗ, 2020. 351 с.

3. Stingray J., Stingray M. Red Wave: An American in the Soviet Music Underground. Los Angeles, California: DoppelHouse Press, 2020. 415 p.

4. Стингрей Дж. Подлинная история русского рока: фотографии, интервью, документы / пер. с англ. А. Кана. М.: АСТ, 2021. 208 с.

5. Березовчук Л.Н. О зайцах, концептах и киномузыке Сергея Курехина // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 133–147.

6. Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016. 240 с.

7. Курехин С.А. Морфология популярной механики // ОМ. 1997. № 1–2.

8. Павлов А.В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.13 / Павлов А.В.; ФГБУН Институт философии Российской академии наук. Москва, 2019. 447 с.

9. Akker R. van den, Vermeulen T. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. Issue 1. P. 1–14. DOI: https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677

10. Akker R. van den, Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies) / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 23–68.

11. Josephson-Storm J.A. Metamodernism: The Future of Theory. Chicago: The University of Chicago Press, 2021. 328 p.

12. Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso. 1991. 438 p.

13. Gibbons A. Metamodern Affect // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies) / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 83–86.

14. Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016. 210 p.

15. Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies) / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons and T. Vermeullen. London: New York: Rowman & Littlefield International, 2017. iBooks. P. 87-102.

16. Konstantinou L. Cool Characters: Irony and American Fiction. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016. 368 p.

17. Хрущева Н.А. Метамодерн в музыке и вокруг нее / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. М.: РИПОЛ классик, 2020. 303 с.

18. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. М.: Совершенство; Киев: Порт-Рояль, 1997. 383 с.

19. Курехин С.А. Философ — механик: интервью с С. Курехиным / / Медведь. 1995. № 8. С. 37.

20. Партия на три голоса: Шнитке, Губайдуллина, Денисов — с этими именами связывают наш музыкальный авангард: беседа / записал Д. Каданцев // Комсомольская правда. 1990. 16 февраля.

21. Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

22. Nickleson P. Transcription, Recording and Authority in 'Classic' Minimalism // Twentieth-Century Music. 2017. Vol. 14. Issue 3. P. 361–389. DOI: https://doi.org/10.1017/S1478572217000329

23. Добротворский С.Н. Узник замка К. // Добротворский С.Н. Кино на ощупь: сб. статей: 1988–1997 / ред.-сост. Л. Аркус. Санкт-Петербург: Сеанс, 2020. С. 170–172.

24. Зусман В.Г. Концептосфера фильма «Замок» режиссера Алексея Балабанова // Уайт Ф.Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Нижний Новгород: Деком, 2016. С. 64–69.

25. Долин А.В. «Замок»: в ожидании Кламма // Чапаев: сайт. URL: https://chapaev.media/articles/4552 (дата обращения: 18.06.2021).

26. Дроздова М.А. Чувство тревоги: о выразительности предметной среды // Чапаев: сайт. URL: https://chapaev.media/articles/4669 (дата обращения: 18.06.2021).

27. Галкин Д.В. Послесловие Д.В. Галкина о Маршалле Маклюэне и его книге // Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

28. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen Zwischen Aufführungsdauer, Wirkdauer und Moment // Stockhausen K. Texte zur Musik, Bd. 1. Köln: DuMont-Buchverlag, 1963. S. 189–210.

29. Соловьев С.А. Начало. То да сё... : записки конформиста / Санкт-Петербург: Амфора: Сеанс, 2008 - . Кн. 3: Слово за слово. 2008. 435 с.

30. Фрумкис Т.И. «Ландшафты для слуха» Валентина Сильвестрова // Музыка: экспресс-информация. М.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1990-1991. Вып. 4: Творчество современных композиторов. А. Караманов, В. Сильвестров, Ф. Гласс / сост. Е.В. Орлова. 1991. С. 2–16.

31. Бернстайн Л. Малер — его время пришло // Советская музыка. 1968. № 3. С. 113–115.

32. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 104 с.

33. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.

34. Сильвестров В.В. Музыка — это пение мира о самом себе: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. 145 с.

35. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: проблемы, портреты, случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 583 с.

36. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde // Neue Zeitschriftfür Musik 140. 1979. № 1. S. 25.

37. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora, Co: Davies Group Publishers, 2008. 270 p.

**REFERENCES**

1. Kushnir A. *Sergey Kuryokhin: Bezumnaya mekhanika russkogo roka* [Sergei Kuryokhin: The insane mechanics of Russian rock]. Moscow: Bertelsmann Media Moscow, 2013. 224 p.

2. Kan A. *Kuryokhin: Shkiper o kapitane* [Kuryokhin: What the skipper says about the captain]. Moscow: AST, OGIZ, 2020. 351 p.

3. Stingray J., & Stingray M. *Red Wave: An American in the Soviet music underground*. DoppelHouse Press, 2020. 416 p.

4. Stingray J. *Podlinnaya istoriya russkogo roka: Fotografii, interv'yu, dokumenty* [The true history of Russian rock: Photos, interviews, documents] (A. Kan, Trans.). Moscow: AST, 2021. 208 p.

5. Berezovchuk L.N. O zaytsakh, kontseptakh i kinomuzyke Sergeya Kuryokhina [About hares, concepts and film music by Sergei Kuryokhin]. *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Film Studies]. Moscow, 1994. (21), pp. 133–147.

6. Mikheeva Y.V. *Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe* [Aesthetics of sound in Soviet and post-Soviet cinema]. Moscow: VGIK, 2016. 241 p.

7. Kuryokhin S.A. Morfologiya populyarnoy mekhaniki [Morphology of popular mechanics]. *OM* [OM journal]. 1997. (1–2). https://kuryokhin.livejournal.com/155096.html (accessed 18.06.2021)

8. Pavlov A.V. *Filosofiya kul'tury v postpostmodernizme: Kriticheskiy analiz* [Philosophy of culture in post-postmodernism: Critical analysis] [Doctoral dissertation]. Moscow, 2019. 449 p.

9. Akker R. van den, & Vermeulen T. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. *2*, pp. 1–14. https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677

10. Akker R. van den, & Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, The emergence of metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeullen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 23–68). London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks.

11. Josephson Storm J.A. *Metamodernism: The future of theory*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2021. 328 p.

12. Jameson F. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. London: Verso. 1991. 449 p. (Original work published 1984.)

13. Gibbons A. Metamodern affect. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeullen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks. 605 p.

14. Hoffman L. *Postirony: The nonfictional literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript, 2016. 210 p.

15. Konstantinou L. Four faces of postirony. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeullen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. iBooks. 605 p.

16. Konstantinou L. *Cool characters: Irony and American fiction*. Harvard University Press, 2016. 368 p.

17. Khrushcheva N.A. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in music and around it]. Moscow: RIPOL Classic, 2020. 303 p.

18. Jung C.G. *Dusha i mif: Shest' arkhetipov* [Soul and myth: Six archetypes] (A. A. Yudin, Trans.). Moscow, Kiev: Sovershenstvo, Port-Royal, 1997. 384 p.

19. Filosof-mekhanik: Interv'yu s S. Kuryokhinym [Philosophist-mechanic: Interview with S. Kuryokhin]. *Medved'* [Bear]. 1995. (8), pp. 37.

20. Kadantsev D. Shnitke, Gubaydullina, Denisov: S etimi imenami svyazyvayut nash muzykal'nyy avangard [Schnittke, Gubaidulina, Denisov: These names are associated with our musical avant-garde]. *Komsomolskaya Pravda*. Moscow, February 16, 1990.

21. Pospelov P.G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: Sravnenie opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Minimalism and repetitive technique: A comparison of the experience of American and Soviet music]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1992. (4), pp. 74–82.

22. Nickleson P. Transcription, recording and authority in "Classic" minimalism. *Twentieth-Century Music*. 2018. *14* (3), pp. 361–389. https://doi.org/10.1017/S1478572217000329

23. Dobrotvorsky S.N. Uznik zamka K. [K.—the prisoner of the castle]. In S.N. Dobrotvorsky, *Kino na oshchup'* [Cinema to the touch] (pp. 170–172). Saint Petersburg: Seance, 2020.

24. Zusman V.G. Kontseptosfera fil'ma "Zamok" rezhissera Alekseya Balabanova [The concept of "The Castle" directed by Aleksei Balabanov]. In F.H. White, *Brikolazh rezhissyora Balabanova* [The bricolage of director Balabanov] (pp. 64–69). Nizhny Novgorod: Dekom, 2016.

25. Dolin A.V. "Zamok": V ozhidanii Klamma ["The Castle": Waiting for Klamm]. *Chapaev* [Web-site]. https://chapaev.media/articles/4552 (accessed 18.06.2021)

26. Drozdova M.A. Chuvstvo trevogi: O vyrazitel'nosti predmetnoy sredy [Anxiety: On the expressiveness of the subject environment. *Chapaev* [Web-site]. https://chapaev.media/articles/4669 (accessed 18.06.2021).

27. Galkin D.V. Posleslovie D.V. Galkina o Marshalle Maklyuene i ego knige [Afterword by D.V. Galkin about Marshall McLuhan and his book]. In H.M. McLuhan, *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man] (V.G. Nikolaev, Trans.). Moscow; Zhukovsky: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003.

28. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Wirkdauer und Moment. In K. Stockhausen, *Texte zur Musik* (Bd. 1, S. 189–210). Köln: DuMont-Buchverlag, 1963.

29. Solovyov S.A. *Slovo za slovo* [One word led to another]. Saint Petersburg: Amphora, Seance, 2008. 436 p.

30. Frumkis T.I. "Landshafty dlya slukha" Valentina Sil'vestrova ["Landscapes for hearing" by V. Silvestrov]. In E.V. Orlova (Ed.), *Muzyka—ekspress-informatsiya: Vyp. 4. Tvorchestvo sovremennykh kompozitorov—A. Karamanov, V. Sil'vestrov, F. Glass [Music—express-information:* Vol. 4. Works by contemporary composers—A. Karamanov, V. Silvestrov, F. Glass] (pp. 56–64). Moscow, 1991.

31. Bernstein L. Maler: Ego vremya prishlo [Mahler: His time has come]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. Moscow, 1968. (3), pp. 113–115.

32. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I. S. Bakha* [The symbolism of J.S. Bach's music]. Tambov, 1993. 104 p.

33. Berchenko R.E. *V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o "Khorosho temperirovannom klavire"* [In search of the lost meaning: Boleslav Yavorsky about "The Well-Tempered Clavier"]. Moscow: Classica-XXI, 2005. 372 p.

34. Silvestrov V.V. *Muzyka—eto penie mira o samom sebe: Besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the singing of the world about itself: Conversations, articles, letters]. Kiev, 2004. 264 p.

35. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e—Problemy, portrety, sluchai* [Musical storage: '70s—Problems, portraits, cases]. Moscow: NLO, 2002. 592 p.

36. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1979. (1), S. 25.

37. Eshelman R. *Performatism, or the End of postmodernism.* Aurora (CO): Davies Group, 2008. 234 p.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

**НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО**
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
Researcher ID: AAS-7697-2021
ORCID: 0000-0003-2060-2917
e-mail: tintinnio@yandex.ru

**ABOUT THE AUTHOR**

**NATALIA G. KONONENKO**
Cand.Sci. (Art History),
Senior Researcher at the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow, Russia
Researcher ID: AAS-7697-2021
ORCID: 0000-0003-2060-2917
e-mail: tintinnio@yandex.ru

# МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

# MEDIA EDUCATION

UDC 78 + 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-174-217

Received 01.11.2021, revised 19.12.2021, accepted 29.12.2021

**Aleksander S. Ryzhinskiy**

Gnesins Russian Academy of Music,
Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9558-0252
ResearcherID: ABG-4332-2021
e-mail: loring@list.ru

**Grigoriy R. Konson***

MIPT University,
Institutsky pereulok, 9, Dolgoprudny,
141701, Moscow Oblast, Russia;
HSE University,
Khitrovsky pereulok, 2/8, str. 5,
109028, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7400-5072
ResearcherID: L-7271-2017
e-mail: grkonson@gmail.com

*For citation*

Ryzhinskiy A.S., & Konson G.R. Alliance of Cinema and Music: The First KINOREX Film Music Festival in the Context of Interaction between Music and Cinema in the Early 21st Century. *The Art and Science of Television*. 2021. *17* (4), pp. 174-217. https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-174-217

© Наука телевидения

* Corresponding author.

УДК 78 + 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.4-174-217

Статья получена 01.11.2021, отредактирована 19.12.2021, принята 29.12.2021

**Александр Сергеевич Рыжинский**

Российская академия музыки имени Гнесиных,
121069, Россия, Москва, улица Поварская, 30–36
ORCID: 0000-0001-9558-0252
ResearcherID: ABG-4332-2021
e-mail: loring@list.ru

**Григорий Рафаэльевич Консон***

Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет),
141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,
Институтский переулок, 9;
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
109028, Россия, Москва, Хитровский переулок, 2/8, стр. 5
ORCID: 0000-0001-7400-5072
ResearcherID: L-7271-2017
e-mail: grkonson@gmail.com

*Для цитирования*

Рыжинский А.С., Консон Г.Р. Союз кино и музыки: О Первом киномузыкальном фестивале «KINOREX» в контексте проблемы взаимодействия музыки и кино начала XXI века // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 174–217. DOI: https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-174-217

# Alliance of Cinema and Music: the First KINOREX Film Music Festival in the Context of Interaction between Music and Cinema in the Early 21st Century**

**Abstract.** Professor of the Moscow Institute of Physics and Technology Grigoriy R. Konson interviews the rector of the Gnesins Russian Academy of

* Автор, ответственный за переписку.
** Translated by Anna P. Evstropova.

Music, professor Aleksander S. Ryzhinskiy. The interview focuses on how film directors and composers see the role of music in films, with music considered as a twofold phenomenon: film score as such and film scores presented at the First KINOREX Film Music Festival. In the preamble, the interlocutors review current trends in film music. In this vein, they touch upon the psychological concept of the French cinematography, interpretation of the Indian song tradition in endowing films with musicality, Baroque music and modern performance practices applied in the 20th century cinema dramaturgy, the Hollywood way of soundtrack composition as a dominating model in the world cinema, and studies devoted to the works of Alfred Schnittke and Thomas Newman. Based on these examples, the interlocutors come to the conclusion that at the heart of different approaches to the film music composition there must be an organic commonality of views of the film director and the composer. Beyond that, a binding force in the process is the reliance on classical traditions of their artistic interaction: expressing the very essence of a film's drama through music.
The discussion of the First KINOREX Film Music Festival, which was held by the Gnesins Russian Academy of Music in April 2021, naturally fits into this humanistic concept. Analyzing the winning project created by director Nadezhda Shibalova and composer Nikita Yamov, the authors of the interview come to the conclusion that *the musical fabric of the screen work reveals the fundamental role of music as an analogue of the film's ethical idea*, which increases the cognitive capacity of the content.
**Keywords:** KINOREX competition-festival, film music, director and composer, ethical concept, Gnesins Russian Academy of Music, Nadezhda Shibalova, Nikita Yamov

# Союз кино и музыки: о первом киномузыкальном фестивале «KINOREX» в контексте проблемы взаимодействия музыки и кино начала XXI века

**Аннотация.** Интервью профессора Московского физико-технического института (национального исследовательского университета) Г.Р. Консона с ректором Российской академии музыки имени Гнесиных, профессором А.Р. Рыжинским посвящено обсуждению одной из актуальных тем в современном массовом искусстве — отношению кинорежиссера и композитора к роли музыки в кино, которая рассматривается здесь в контексте двуединого феномена: киномузыки как таковой и Первого молодежного фестиваля в России «KINOREX».

В преамбуле обсуждения его участники проводят обзор актуальных трендов киномузыки. В этой связи они затрагивают психологическую концепцию во французском кинематографе, трактовку песенной традиции в омузыкаливании индийского кино, барочную музыку и ее современные перформанс-практики в кинодраматургии XX века, голливудский способ создания саундтрека как господствующей модели в мировом кинематографе, а также монографические исследования, посвященные творчеству Альфреда Шнитке и Томаса Ньюмана. Исходя из приведенных примеров, собеседники приходят к убеждению, что в основе разных подходов к созданию киномузыки должна лежать органичная общность взглядов кинорежиссера и композитора. При этом непосредственной скрепой здесь оказывается опора на классические традиции их творческого взаимодействия: выражение музыкой глубокого содержания кинодраматургии.

В эту гуманистическую концепцию естественно вписывается обсуждение Первого молодежного фестиваля «KINOREX», проведенного Российской академией музыки имени Гнесиных в апреле 2021 года. И, рассматривая проект победителей этого конкурса-фестиваля — режиссера Надежды Шибаловой и композитора Никиты Ямова, авторы интервью приходят к выводу, что *музыкальная ткань экранного произведения выявила принципиальную роль музыки как аналога этической концепции фильма,* в результате чего увеличилась когнитивная емкость содержания.

**Ключевые слова:** конкурс-фестиваль «KINOREX», киномузыка, режиссер и композитор, этическая концепция, РАМ имени Гнесиных, Надежда Шибалова, Никита Ямов

## INTRODUCTON

With the development of digital audio technologies, sound creation in cinema dramaturgy has received almost unlimited opportunities to implement any of directors' fancy ideas. This situation, according to Yulia Mikheeva's fair opinion, creates "a risk of too much enthusiasm for sound technologies to the detriment of the inner-sound component of the film work" [1, p. 4]. At the same time, in the best cinematic works, noise and sound design is a result of genuine creativity. Sometimes the musical score is completely replaced by the noise sonorism reflecting the content of the film. Marcel Martin, the French film theorist, noted how "the noises produced by man naturally have such expressive power that some films have abandoned

music altogether" [2, p. 129]. Among the examples, he named the films *A Man Walks in the City* by Marcello Pagliero, *Blood of the Beasts* by Georges Franju, *Diary of a Country Priest* by Robert Bresson, etc.

Nevertheless, despite the insightful judgments of respected film scholars, it is still premature to conclude that due to the dominance of sound aesthetics in cinema the need for film music is reduced (although in the modern film industry certain events[1] may provoke such thoughts). This is evidenced by a number of recent movies and films anticipated in 2022. In one of Christopher Nolan's best works, a historical war drama *Dunkirk*, 2017), created in collaboration with Hans Zimmer, the innovative composer of film score, music is born directly from noise explosions, as if taking over tensity of the battles themselves. In another Nolan's film, the 2020 science fiction action thriller *Tenet*, contrariwise, music created by Ludwig Göransson, conveying an image of endless obsession, is constantly interrupted by the rumble and warlike roar, definitizing the state of impending catastrophe.

In a trailer of the live-action animated film *Sonic the Hedgehog 2* (directed by Jeff Fowler), composer Junkie XL turns a symphony orchestra into a monolithic percussion cluster producing the effect of exploding shells. In *Ambulance*, an upcoming dramatic action-thriller directed by Michael Bay, Lorne Balfe utilizes music on a par with background sound clusters, sometimes as a continuation of their fearsome dynamics, and sometimes as a lightning rod, counteracting dynamics with poetic lyrics. And in the comedy Dog (directed by Reid Carolin and Channing Tatum, music by Thomas Newman), light and melodic music is organically "woven" into the sound effects. In the sci-fi picture *Moonfall* (directed by Roland Emmerich, music by composers Harald Kloser and Thomas Wander, also credited as Wanker), unforeknowable "cosmic" strata in harmony—"tertian skyscrapers" [Natalia Gulyanitskaya's term] and mysterious sounds of the universe growing in crescendo, interspersed with human heartbeat-like sounds—all these "voices" of space and human are manifested with the help of expressive musical means.

Thus, *along with the seeming decrease in the use of music in cinema, there is a diverse multiplication of its role functions.* The continuing importance of music in the history of cinema is confirmed by its recognition

[1] One of such indicators was, for example, the announcement of the commercial Hollywood post-apocalyptic motion picture Finch in October 2017. It was announced that Tom Hanks was cast for the title role; the names of the screenwriter, director and producers were listed as well. Several big studios were already bidding for the film rights (a few days later the project was bought by Steven Spielberg's Amblin Entertainment) [3]. But nobody ever mentioned the composer (though his name appeared in the credits later). This can hardly be called a coincidence: Santaolalla, a famous musician in question, is a two-time Oscar winner in Best Original Score and a BAFTA winner in Best Original Music.

at international film festivals. Starting from 1935, the Academy has been awarding prizes for Best Scoring (now—Best Original Score) and Best Original Song.[2]

The intense development of film music could not help but attract the attention of scholars and musicians. In 2014–2015, two of Russia's leading music universities—the Moscow State Tchaikovsky Conservatory and the Gnesins Russian Academy of Music—hosted international scientific conferences, partially or fully devoted to film music [4; 5: see Music in Film and Animation, pp. 415-477]. The fact that they were held almost at the same time in music universities rather than film institutions is very symptomatic. It indicates that studying film music in contemporary Russian musicology has become one of the characteristic trends. Among the recent events that confirm the increased attention to the interaction between music and cinema, was the KINOREX competition-festival organized by the Gnesins Russian Academy of Music. *This publication is devoted to this very event in the context of contemporary cinematography.*

## ALLIANCE OF CINEMA AND MUSIC: THE FIRST KINOREX YOUTH FILM MUSIC FESTIVAL

**Grigoriy Konson (henceforth—G.K.)**. *Aleksander Sergeevich, what is your vision of film music as a scientific challenge?*

**Aleksander Ryzhinskiy (henceforth—A.R.).** Among the other arts, this is one of the most discussed topics in our country and in the world. In recent

[2] As examples, let us mention the recent 91st and 92nd Academy Awards. In 2020, Elton John received the award for Best Original Song for *(I'm Gonna) Love Me Again* from the biopic *Rocketman* (directed by Dexter Fletcher, 2019), and cellist and composer Hildur Guðnadóttir was awarded Best Original Score for the psychological thriller *Joker* (2019) directed by Todd Phillips (see: Elton John won the Academy Award for Best Original Song. OSCAR 2020. 10 Feb. 2020. https://tass.ru/kultura/7722459, accessed 17.12.2021).

Among the prestigious composer awards in 2021, the computer-animated film *Soul* (directed by Pete Docter), in addition to Best Animated Feature, was marked for Best Original Score (see: Oscar–2021 for Best Original Score—List of Winners. *Fuzz music*. 28.04.2021. https://fuzzmusic.ru/oskar-2021-pobediteli-v-nominatsii-luchshaya-muzyka-k-filmu/, (accessed 08.12.2021). The soundtrack under the collective title Soul includes music by Trent Reznor and Atticus Ross, as well as songs by jazz composer John Batista (see: Soul: The Original Film Soundtrack. https://disney.ru/music/dusha-originalnyy-saundtrek-k-filmu, accessed 07.12.2021).

And *Judas and the Black Messiah* won Oscar–2021 Best Original Song with *Fight for You* created by a young American hip-hop singer H.E.R. (see: *Fuzz music*...). Other composition of this musician, I Can't Breathe, became Song of the Year at the Grammy Music Award in 2021 (see: Grammy–2021 Winners Announced. 15.03.2021. https://mcmag.ru/gremmi-2021-spisok-vseh-nominantov/, accessed 14.12.2021).

years alone, a considerable number of works have appeared, among which I may highlight the major ones. “Music in Contemporary French Cinema” by Phil Powrie is the first book-length study of the role of music in his nation’s film tradition. In it, music is examined from the perspective of a renowned film scholar, and in a characteristic gender concept that manifests itself in the relationship between music and gender [6]. And this is in many ways a breakthrough in the history of film music research, since previously it had been studied mainly on the basis of Hollywood cinema. But Powrie’s concept is nevertheless intriguing because it seeks to identify the musical concretization of a psychological shift in the melody (and hence in the characterization of the movie character), in the presence of which he calls the song “crystal”.

Another major work on film music is *Hindi Film Songs and the Cinema* by Anna Morcom [7]. The subject of her study is songs, which, despite being criticized for their standardization, eclecticism, and pursuit of commercial goals, are the leading genre of popular music in India and naturally exist in a cinematic context. A valuable quality here is the musical analysis combined with the visual one, carried out in a sequence of song within a film and against the backdrop of a wide ethnographic material.

Another work worth mentioning in this area is Donald Breig’s *Baroque music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style* [8]. His attention is focused on the analysis of styles and forms of the 18th century music and its revival in the context of the post-war period, including the music for the films of Robert Bresson and Pierre Pasolini. In the study of baroque music proper, the author also takes into account its modern performance practices, especially in the genre of biographical films.

Among Russian works on film music prevail monographs devoted to particular composers: *Alfred Schnittke’s Film Music: Research Experience* by Alfiya Miroshkina [9], Poetics of Thomas Newman’s Film Music by Alexander Tavrizyan [10]. Konstantin Rychkov in his study chose a generalizing perspective based on the analysis of the Hollywood way of soundtrack creation, which has become the dominant model in the world cinema [11]. Among the above studies, there stands out a major generalizing work by Mikheeva, which you have already mentioned—*Typology of Audiovisual Solutions in Cinematography.* She took the principles of author (director) aesthetics a basis for the new typology of audiovisual (including musical) solutions; and for the characterization of such solutions, inter alia, she introduced the concept of “author’s aesthetic localization” [1, pp. 30-31].

**G.K.** *This context reveals different angles for considering music in cinema: emotional-psychological, ethnical-entertaining, stylistic (relative to the film music of a specific composer or to an entire era), and commercial (based on the focus on financial profit). It seems to me that at the heart of the different approaches to the creation of film music is an organic commonality of views of the film director and the composer. What do you think?*

**A.R.** Yes, this is a complete fusion of their artistic aspirations, in which there is a unity of the director's intention and a musical interpretation that complements or even enhances it, that is, there is a perfect artistic organicity between them. Such is the outstanding duet of Sergei Eisenstein and Sergei Prokofiev, who created the classic Soviet films *Alexander Nevsky* and *Ivan the Terrible*.

**G.K.** *These are achievements of the last century. And what can be a binding force for them in our time?*

**A.R.** In many cases, there is a continuation of the classical traditions of creative interaction: the profound content of film dramaturgy is expressed in music. One of the examples is the soundtracks of the Icelandic composer Jóhann Jóhannsson for the films of Denis Villeneuve, whose collaboration began in 2013. They are meditative yet powerful, poignant compositions. Jóhannsson was convinced that in working with a director, whose desires he intuitively understands, the main thing is "to find the [inner] voice of the film."[3]

**G.K.** *This approach seems to be the implementation of the traditions introduced by Shostakovich, who masterly conveyed the person's psychological states—for which reason Grigori Kozintsev, up to his last film "King Lear", eagerly invited the former to work together. Kozintsev highly prized this quality of the composer, since his music expressed what people really felt, whereas "truth in public and even private conversations was scarce" [12, p. 150]. That is why, according to Tiffany Ann Conroy Moore, the director intended to make the music in Cordelia's scene a "voice of truth" [12, p. 150], which, in essence, was the "voice of the film." Over and beyond, Natalia Khomenko, examining Natella Lordkipanidze's analysis of the cinematic incarnations of "Hamlet", suggests that Kozintsev's film actually enabled the audience to comprehend features of the Stalin era encoded on the screen [see: 13].*

**A.R.** To support the idea about a composer with the skill of a psychologist, here is a story from Denis Villeneuve. When he began working on

[3] *Famous Tandems of Composers and Film Directors*. https://neoclassica.ru/composer-director/ , accessed 01.12.2021.

*Prisoners*, he was looking for a musician "with a special kind of sensitivity" who could convey "the melancholy of the first snowfall." Jóhannsson did just that, and did it perfectly, composing *Through Falling Snow*.[4]

**G.K.** *Let us assume the contrary: if we look at a poorly made film by a mediocre director, and with bad music, we can, too, speak of (I dare say) "perfect organicity," can't we?*

**A.R.** Such a result may depend on the tasks at hand. Perhaps the authors pursued commercial goals in the first instance and therefore were following proven patterns in order to have full houses and get a solid box office. So the problem here lies in the conflict between art and commerce. But even then, it may become a priority for the composer to go beyond the objective, even if this breakthrough impinges upon the financial success of the release. Such, for example, is the position of the composer Clint Mansell, which combined with the unconventional presentation of the ideas of his friend Darren Aronofsky, director, to jointly create films *The Fountain, The Wrestler,* and *Black Swan* (in which Mansell also reinterpreted Tchaikovsky's music).[5]

**G.K.** *Without manipulating borrowed music, how do you see the development of its role in the cinema?*

**A.R.** One of the noteworthy aspects in the musical composition of a film is adherence to the achievements of classical music of the 20th century. An elegant technique is combining individual motifs into an integral sound fabric (in the same way as, for example, the dramaturgy is built up in the Symphony No. 2 for strings and trumpet by Arthur Honegger, or in Rodion Shchedrin's Concerto No. 3 for piano with orchestra). Paradoxically, this line can be initiated by a director, as was the case with Luc Besson and Éric Serra, who began working together in 1981. The most famous of their films are *Léon: The Professional, Nikita, The Fifth Element and The Messenger: The Story of Joan of Arc.*

For all their integrity, Besson's films are perceived as mosaics "assembled from the multitude of colorful particles. And this, as in a mirror, is reflected in Éric's compositions, where live sound unites with electronic music, and elements of different musical styles are organically combined."[6]

But ultimately it is not about who was the initiator; the main thing is that the music should not fall into being an application to the film, but rather become a full-fledged participant in the film drama, a narrator, an empathizer—as it masterfully happens in the soundtracks created by John

---

[4] See: Famous Tandems of Composers and Film Directors …

[5] See: ibid.

[6] Ibid.

Williams for Steven Spielberg's *Jaws or Schindler's List*. And the greatest exponent here is a good old classical medium—melody, the embodiment of humanity, as opposed to noises, jittery dramaturgical "shakes", electro-acoustic effects that seek to replicate nothing but the dreadful aspects of reality.

**G.K.** *That is right, but the example of Gustavo Santaolalla, the neglected Argentine composer of "Finch", proves that not only melody can serve as a symbol of humaneness. In his soundtrack, emotional and psychological qualities of the character are naturally conveyed through a lyrical meditative sphere arising from the lingering harmonic background—a state from which a timbral "soloist" evinces. This is where the "voice of the film" comes in. On the other hand, the danger associated with natural disasters (storms, approaching tornados) or with nighttime pursuit by marauders is related to the image of humans, too. Powerful transitions of the same sound into growling signals, ominous ostinatos, thunderous cluster "avalanches" echoing in the deafening heartbeat—this all is a human world, after all, though of a different, condensed psychological nature. In addition, there are melodies of other composers in this film, which are used in an unusual way. Benny Goodman's famous jazz song "Sing, sing, sing," for example, is reproduced to characterize Jeff the robot in a scene when the song base is absorbed by mechanized swing.*

**A.R.** No argument there. I will even say that in Soul, which you have already mentioned, in that story about a school jazz teacher, who, after an accident, gets into an inter-world (which separates the real world from the other side), there are two types of music. One—the coolish, "transcendental"—is associated with the contemplation of the soul. It is recreated by the surreal sounds of electronic instruments, xylophone, as well as the high-register piano, accompanied by diverse academic orchestral timbres, which apparently convey the frozen march of time or its *flight*. Another type of music is the world of jazz and rap, lively, "warm," which in this witty comedy turns out to be a multifaceted description of the image of man. So music in the embodiment of images is extraordinarily plastic here.

**G.K.** *The main thing that summarizes these examples is that* ***the combination of music with the visuals in the perception of content generates new synaesthetic layers, giving meaning even greater significance.*** *The source for such an amplification of meaning can be attributed to the director's understanding of the role of music in cinema. Kozintsev, in particular, believed that "images appear not only 'visible', but also 'audible'", and music is "the flesh of cinematic imagery" [cit. ex: 14]. The role of music in cinema is not in the illustration of each frame, but in the*

*musical embodiment of the concept of the film as a whole and in a well-structured system of musical characteristics [see: 15, p. 166]. In this regard, let us turn to the KINOREX competition-festival held by the Gnesins Russian Academy of Music (RAM) in March 2021. How was the project conceived and how can you translate its name, given that its semantics has different meanings?*

**A.R.** Initially, the First Youth Festival was to be named Kinosaur (by analogy with Kinotavr), but since that definition was taken, we called it KINOREX; Rex as tyrannosaurus. The idea for it came from the students of our Modern Music Industry faculty. Two years ago, Nikita Brusin and Elizaveta Firulik came to me with the concept of a project for finding modern principles of interaction between composers and directors, and at such a level that a new work would emerge from the initial video and sound combination. I gladly approved the idea. Some time before, when I was talking with Vladimir Malyshev, the director of the Gerasimov Institute of Cinematography, we touched upon that subject: we both were thinking about a constant partnership between the film school and the music school, because they do not train composers, and every picture really needs synthesis with music. So after that meeting with the students, I remembered our conversation with Malyshev and thought that it might come to fruition. The main challenge for us was finding the money and selecting a jury of true professionals. Providing rooms and audiences for master classes was not a problem. But it was important to hold the Opening and Closing ceremonies with a proper level of connection of video and sound components. I entrusted the students to realize all that, because as producers they must have such competences a priori. The money came from a grant they won at the All-Russian Youth Project Competition held by the Tavrida Art Cluster. Naturally, the main financial burden fell on funds from this source. In addition, our students managed to attract Gazprombank and to obtain decent information support. There were also special prizes and good media coverage.

The opening ceremony was held at the Gnesins Academy Concert Hall and the closing ceremony—at the Izvestiya Hall, where the films of the finalists were presented on a high-power well-lit screen, that is, most spectacularly for the audience. And what was especially valuable is that the works were accompanied by live sound of the Gnesins Academy Symphony Orchestra, ensuring a high-class synchronous combination of visual and sound sequences.

Fig. 1. KINOREX closing ceremony at the Izvestiya Hall[7]

**G.K.** *How big was the grant that allowed the organizers to deploy on such a large scale?*

**A.R.** 1.3 million rubles.

**G.K.** *Was that enough?*

**A.R.** Not quite, because a substantial part of the funds is usually spent on renting a hall and paying for the orchestra and choir. But the Gnesins RAM took care of this aspect, in particular by playing Sergei Prokofiev's cantata *Alexander Nevsky* at the opening ceremony, which helped to upscale the presentation of the forum.[8] (By the way, as already mentioned, this cantata "came" from the film of the same name by Eisenstein, who fruitfully collaborated with Prokofiev.) In addition, as partly noted above, Gazprombank helped too by paying for prizes.

**G.K.** *And the students were in charge of the project, weren't they?*

**A.R.** Totally. This is a completely "adult" story, which served as the core of the concept of the festival.

**G.K.** *Who was in the jury?*

[7] Here and below, the images are provided by the Gnesins RAM Press Service. Photos by Elizaveta Firulik.

[8] The project involved the Academic Choir of the Gnesins RAM and the male Chamber Choir of the Gnesins Musical College (choirmasters—D. Morozov, O. Glazeva), and the Symphony Orchestra of the Gnesins RAM conducted by the Associate Professor Andrey Lebedev.

**A.R.** Rimas Tuminas, Russian and Lithuanian theater director, artistic director of the Vakhtangov State Academic Theater, was the chairman. The jury included Kuzma Bodrov, known as the author of academic music and film composer, now head of the composition department of the Gnesins Russian Academy of Music; film score composer Ilya Dukhovny; Lithuanian conductor, composer and pianist Aleksanderas Šimelis, curator of the musical part of the competition; director Boris Vasilyev, responsible for the cinema part; and pianist and conductor Mikhail Khokhlov, director of the Gnesins State Music College.

**G.K.** *A question suggests itself: every film, in one way or another, is synthetic, combining video and audio. What makes this project unique then, given that these phenomena have been originally fused in it?*

**A.R.** The peculiarity of KINOREX was the focus on the formation of unique duets of filmmakers and composers. A young director and a young composer knew nothing about each other before the forum. In fact, they met on the site when the directors' applications were already being reviewed (for no one offered any pairs). Participants chose partners themselves. There was a separate selection of directors, so that their future fellow musicians could find out what they were. And there was a separate selection of composers. A director, having won the chance to work on the film for the competition, had to find a composer for this, and the composer had to find a director.

**G.K.** *So there was a "detective principle" at the heart of the contest?*

**A.R.** Yes, after which the contestants reviewed the applications themselves.

**G.K.** *So basically, the participants were acting as investigators, being a jury themselves. What was next?*

**A.R.** Then there was work on the short cinema which had been proposed for consideration.

**G.K.** *The first "investigative view", so to say? And how long were the films supposed to be?*

**A.R.** Five to ten minutes.

**G.K.** *So a short film?*

**A.R.** Yes. Not a fragment of a film, but a finished work. I would like to say right away that the idea of KINOREX is different from that of the ArtMasters National Open Championship in creative competencies, which was held in Moscow in 2020 and was somewhat similar to ours. Media composition was included in its competition program for the first time as one of the competences (at the present time I am a member of the Guardian Council and one of the experts in the nomination). Our students approached me a year before the first competition, and the task of KINOREX was to give

each contestant a cut of thriller films (4–5 samples), and they were to create a layer of music that would be representative of the given video sequence. The main thing here was *to create a new work*, which could arise from a continuous transition, say, from *The Humpbacked Horse* to action, and then, perhaps, to a comedy or some other genre. A composer's task in the musical scoring was to avoid eclecticism that could obscure tracing a certain integrity of the whole composition. In this regard, for example, in a social story, the aim was to think not just of the theme, but of the entire soundtrack which, in addition to speech material, would accompany the film.

**G.K.** *Consequently, the whole detective story of the competition was also fit with provocative action as it progressed? What were the evaluation criteria then?*

**A.R.** ***An organic unity, a synthesis in which the role of music was revealed, how much it could enhance the impression from the video.*** With that in mind, we had three components to evaluate—the video, the music, and the organic synthesis of music and film. The natural fusion of the visuals and the sound was the main thing. On the whole, all the films that made it to the finals, by and large, had these qualities, but just in different degrees. I was not a member of the jury, but when the winner was announced, the whole hall burst into applause, because the decision was obvious—the duet of Nadezhda Shibalova (director) and Nikita Yamov (composer) with their *Echo in the Clouds*. I supported it, too, because Nikita created exceptionally profound music for Nadezhda Shibalova's animated film about the pilot who crashed during the war. And his son, years later, continued the tragically interrupted flight, fulfilling his dream of becoming a pilot. The music was so in tune with this poignant theme that I could not hold back my tears. Nadezhda, on the other hand, had her own visual leitmotifs—the plane, the menacing clouds, the image of a bird—that found their perfect musical embodiment in Nikita's music.

It was a film made subtly and organically. Watching it, I found myself thinking that if you take away the audio, most of the impression would be erased from the film. I had a feeling as if the music was born for that film. In fact, it was. And the orchestration—an ensemble of piano, strings, brass instruments in the climax—is simply wonderful.

**G.K.** *After watching the film, I was pleased to note that its entire musical dramaturgy is built on a "through" song-and-melody theme, ingenuous and easy to remember, which sounds tense and even ominous in the dramatic episodes. This is especially explicit in the second "military" climax of the film, where the polygenre combination of the bolero rhythm and the offensive march gives rise to a piercing signal of danger. It is then when the video*

*sequence "picks up" the audio and translates it into a specific reminiscence of the catastrophe. But this time, the seagull, embodying the symbol of the dead father, turns out to be the young pilot's savior. This is evidenced not only by the cinematic image, but also by the suddenly enlightened orchestral sound with the soprano vocalization, which expresses both the emotional and cognitive nature of the music.* ***Thus, a holistic audio-visual image is organically created here. And Yamov himself, as a sought-after winning composer (who was also the hero the jury found in their "investigation"), revealed the principal role of music in the screen work as an analogue of the film's ethical concept [see: 15, p. 184].***

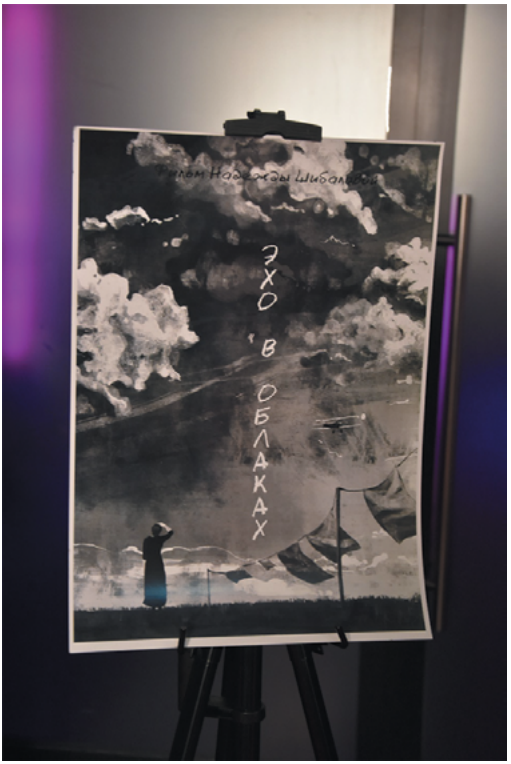


Fig. 2. Poster of the *Echo in the Clouds* animated film

Fig. 3. Demonstration of *Echo in the Clouds*—the winner of KINOREX

**A.R.** I agree. In October, we made a professional recording of this tape with the Symphony Orchestra of the Gnesins RAM, taking into account its storyboard, and later in the autumn our short film was released in a recording with the orchestra.

**G.K.** *Where will it be shown? And how can we introduce it to our readers?*

**A.R.** As far as I know, the film has already premiered. You can see it on Nikita's social media pages.[9]

**G.K.** *What can you say about the personality of the winning composer?*

**A.R.** The same year he took part in our contest, Nikita Yamov applied for the ArtMasters competition in the media composition category, and he won it too. Now he is one of the experts in that creative competition. All in all, he is a young man, but outstandingly promising. He has experience in working with Hollywood. It is no coincidence that he was awarded the grand prize at our competition-festival, too.

**G.K.** *And what about the other winners?*

**A.R.** The second place was awarded to director Natalia Nikolaeva and composer Yaroslav Glushakov *(Sandman)*. *House With No Doors* (directed by Maxim Gagloev, music by Artem Romodanov) won the third place. A special

[9] See, for instance: Nikita Yamov–Echo In The Clouds | Kinorex 2021. https://ok.ru/video/2345204584763, accessed 10.12.2021.

award from Gazprombank—The Best is Created Together—was given to the winning duo (Nadezhda Shibalova and Nikita Yamov). Another special prize from Orpheus radio station was given to *The Conductor* (directed by Ivan Lustin, music by Anastasia Zubarovskaya).

Fig. 4. Announcement of the KINOREX winners
at Gala Closing at the Izvestiya Hall

**G.K.** *How many applications were selected for the face-to-face stage?*

**A.R.** Of more than 200 filmmakers and almost 70 film composers who applied for the KINOREX festival, 18 directors and 18 composers teamed up in film-music duets. Seven creative tandems have reached the finals and on April 17, 2021 have shown their works on the big screen of the Izvestiya Hall with the accompaniment of the Central Military Band of the Ministry of Defense of Russia conducted by Honored Artist of the Republic of Dagestan, Lieutenant Colonel Konstantin Petrovich.

**G.K.** *How many made it to the final?*

**A.R.** Seven. Three won prizes with corresponding awards, and the rest received special prizes. One work, *Soldier*, was not selected for the final show, but was noted in the online voting of viewers and received the Audience Award.

Fig. 5. The KINOREX award statuette

**G.K.** *Were there any foreign participants?*

**A.R.** This year we only had participants from Russia. There were several applications from abroad, but for some reason they didn't meet all the requirements, such as length and quality. The jury examined their finished works, after which, together with the organizing committee of the festival chaired by the President of the Gnesins Russian Academy of Music Galina Mayarovskaya, discussed whether such applicants should be allowed to take part, given that they did not pass the entry requirements. But I said: "Let's be principled. Coming to a festival, contestants should follow its rules, regardless of their citizenship." Foreign participants are welcomed for the next festival, if, of course, they fulfill the necessary requirements. For the second year in a row, Nikita Brusin and Elizaveta Firulik win the Tavrida Youth Initiatives Grant Competition. So, there is already a budget for the Second Festival, and the competition will be. Our students also count on additional support. We would like to make it even brighter and more ambitious, among other things thanks to the presence of foreign participants.

**G.K.** *What cities took part?*

**A.R.** There were several dozen. Among them are Moscow, Saint Petersburg, Nizhny Novgorod, Sevastopol, Samara, Ekaterinburg, Kaliningrad, Novosibirsk, Novokuznetsk, Vladikavkaz and a few others.

**G.K.** *Comparing KINOREX with other projects, which one is it closer to in Russia?*

**A.R.** ArtMasters, of course. Both were created almost in the same year, but they have different messages. In KINOREX, the focus is on short films, while ArtMasters is aimed at soundtrack. This is why KINOREX, I think, answers more to the needs of a particular director—because it is not about a commercial or a TV lead-in, but about the birth of a film.

**G.K.** *And what ideas in this field are there in other countries?*

**A.R.** Foreign festival projects, as far as one can tell, do without original concepts. Most of them are aimed at discovering new names of composers and attracting young people to the art of cinema, followed by incentives (apart from monetary awards) in the form of workshops, shows, film markets and parties. Such, for example, is the New Cinema Film & Music Festival 2020/2021.[10] FMC—Film Music Contest 2021, on the other hand, positions itself as "a unique international competition with musical awards for composers of original music for cinema, TV, advertising, video games, for sound directors, bands, producers, instrumental and electronic music soloists, without any age restrictions."[11] In fact, it includes everything, related and not related to cinematic music.

The mission of another forum, the International Music and Sound Festival, is to promote the role of film music and its producers, as well as cinematic sonorism. Among different genres of film scores, this festival has nominations for the following types of soundtracks: for featurelength films—up to 10 nominees, for documentaries—up to 5, for short films: live action, documentaries and animations—up to 15 (in total), and TV series—up to 5 nominees.[12]

In contrast, the 9th International Film Music Competition in Switzerland turned out to be highly specialized: contestants were asked to create music for David Verges' widely acclaimed, award-winning short film *Etiqueta Negra (The Black Label)*. For this event, the Zurich Film Festival and the Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG have teamed up with Forum Filmmusik. Christian Jungen, director of the festival, proudly noted that their festival brings the city "a reputation of the world capital of film and music." He is convinced that the forum is a perfect example of "what a fantastic result can be created by cooperation across interdisciplinary boundaries in culture."[13]

---

[10] New Cinema Film & Music Festival. August 2021. https://filmfreeway.com/theNewCinemaFilmandMusicFest, accessed 02.12.2021.

[11] FMC 2021 Winners. https://www.fmcontest.com/, accessed 01.12.2021.

[12] International Sound & Film Music Festival. https://filmfreeway.com/InternationalSoundFilmMusicFestivalISFMF, accessed 01.12.2021.

[13] The 9th International Film Music Competition is now open. 21 April 2021. https://zff.com/en/festival-info/news/2021/2653/9th-international-film-music-competition-now-open/, accessed 03.12.2021.

**G.K.** *From the examples you cited, it seems that some foreign film and music competition festival are not overloaded with originality of ideas. Therefore, the efforts undertaken by the Gnesins RAM to increase interaction in this form of artistic practice have certain prospects. In this regard, what is your forecast regarding its significance in the context of developing the public-state partnership?*

**A.R.** Great interest of the audience in KINOREX showed that this topic is of concern to many people. The large-scale coverage of the audience increases the cross-interest of viewers and listeners. Here the question arises about specific training, that is, about a new educational program. We must not allow a composer to become complacent about the diploma obtained: not only those without special education, but also professionals do not always correctly represent sound images. The scope of appeal to the subject of film music is constantly expanding. That is why it is no coincidence that in the absence of a specialized education, the Gnesins Academy is currently completing the development of a two-year master's program in Media Composition. The first intake is scheduled for the summer of 2022. As in the case with the Film Music Festival, the new course aims to synthesize core competencies in film and music.

By linking creative, educational and scientific areas into a single whole, a new research field could be opened at the Gnesins RAM, within which fundamental knowledge and applied practices could be generated.

**G.K.** *What are the prospects for expanding international cooperation?*

**A.R.** We are working closely with our colleagues from the Berklee College of Music (USA). Namely, we are interested in the distribution of the curriculum, the order of their study, the technical basis, the amount of practical work. I was supposed to have a trip to the USA the other day[14] to communicate with potential partners in Hollywood. But since November 8, 2021, the United States have closed their borders due to the disagreements with Russia on cross-recognition of COVID-19 vaccines, and I had to return my ticket. Nevertheless, we have scheduled a meeting for the spring of 2022 with one of the most recognizable personalities in the film production world—our compatriot Elena Glickman, and her colleagues.

**G.K.** *What cities were you planning to visit?*

**A.R.** Los Angeles, Boston and others, above all those places that already have professionals working in the film industry.

**G.K.** *I think it could be very promising, in the context of the successful development of activities by the Gnesins Academy at the alliance of cinema*

[14] The interview took place on November 11, 2021.

*and music, to expand cooperation with Russian research and educational centers, that is, in addition to existing contacts with the Gerasimov Institute of Cinematography, the GITR Film and Television School and the HSE Department of Media, which train research and creative specialists in various fields of screen arts and visual culture in general.*

**A.R.** Yes, this is a very interesting area within which educational, scientific and cultural projects could be implemented.

## CONCLUSION

The KINOREX project, within the framework of launching a new educational initiative of the Gnesins Russian Academy of Music to build up the alliance of music and cinema, is extremely promising, since the main focus here is on the rebranding of film and music art in Russia. The recent competition-festival embarked on the path of reviving high traditions capable of creating works that affect the spiritual world of man. A fundamentally important role in this phenomenon is played by film music, which is able to profile its cognitive projection in the general concept of a film. The ability of a short film to express an ethical idea in a holistic sound-visual image awakens the necessary reflection in viewers-listeners: a conscious experience of another person's emotional and psychological world. This phenomenon is becoming a powerful source of conceptualization of cinema art in the cultural space of modern Russia.

* * *

## ВВЕДЕНИЕ

С развитием цифровых аудиотехнологий звукотворчество в кинодраматургии получило едва ли не безграничные возможности осуществлять любые режиссерские фантазии. Такая ситуация, по справедливому мнению Ю. Михеевой, создает «опасность слишком сильного увлечения звуковыми технологиями в ущерб *внутренне-смысловой* составляющей звука кинопроизведения» [1, с. 4]. В то же время в лучших произведениях киноискусства шумовое оформление и звуковой дизайн являются результатом подлинного творчества. Известны случаи, когда шумовая сонористика, отражающая содержание фильма, полно-

стью заменяет его музыкальное сопровождение. Французский киновед Марсель Мартен заметил, как «шумы, производимые человеком, имеют, естественно, такую выразительную силу, что в некоторых фильмах совсем отказались от музыки» [2, с. 129]. В качестве примеров он назвал фильмы «Человек идет по городу» (реж. М. Пальеро), «Кровь животных» (реж. Ж. Франжу), «Дневник деревенского священника» (реж. Робер Брессон) и др.

Тем не менее, несмотря на прозорливые суждения авторитетных киноведов, делать вывод о том, что в связи с доминированием в кино шумовой эстетики потребность в наличии киномузыки нивелируется, пока еще преждевременно (хотя на подобные мысли в жизни современной киноиндустрии могут навести отдельные события[1]). Об этом свидетельствует ряд современных и ожидаемых в 2022 году фильмов. В одной из лучших работ режиссера Кр. Нолана в сотворчестве с инновационным в киноиндустрии композитором Х. Циммером — военно-исторической драме **«Дюнкерк»**, 2017, музыка рождается будто непосредственно из шумовых взрывов, как бы перехватывая их напряженную батальную эстафету. В другой картине Нолана — фантастическом экшн-триллере **«Довод»** (**«Принцип»**, 2020) — напротив: в музыку композитора Л. Йоранссона, где передается образ нескончаемого наваждения, постоянно врываются грохот и рев военных шумов, конкретизирующих состояние надвигающейся катастрофы.

В художественном анимационно-игровом трейлере **«Соник 2 в кино»** (реж. Дж. Фаулер, США) симфонический оркестр у композитора Junkie XL выступает в качестве монолитного ударного кластера, передающего эффекты разрывающихся снарядов. В драматическом экшн-триллере **«Скорая»** (реж. М. Бэй, США) музыка Л. Бэлфа используется на равных с шумовыми кластерами: то как бы продолжая их устрашающую динамику, то словно громоотвод, противодействующий им поэтичной лирикой. А в комедии **«Лулу и Бриггс»** (**«Дог»**, реж. Р. Каролин и Ч. Татум, композитор Т. Ньюман) — светлая и мелодичная — она орга-

[1] Одним из показателей здесь явился, например, анонс коммерческой голливудской кинокартины «Финч» в октябре 2017 года, в котором было объявлено, что Том Хэнкс будет играть главную роль в постапокалиптическом фильме. Были указаны фамилии сценаристов, режиссера и продюсеров. Несколько крупных студий уже вели торги за права на фильм (через несколько дней всех оповестили, что проект куплен компанией «Amblin Entertainment» Стивена Спилберга) [3]. Но о композиторе не было сказано ни слова (хотя в титрах его имя потом появилось). Назвать это случайностью вряд ли возможно, потому что именитый музыкант Густаво Сантаолалья, о котором речь и идет, является двукратным призером премии «Оскар» в США (за лучшую музыку в кино), а также обладателем премии BAFTA.

нично «вплетается» в шумовые эффекты. В фантастической же картине **«Падение Луны»** (реж. Р. Эммерих, композиторы Х. Клозер и Т. Ванкер) неведомые «космические» напластования в гармонии — «терцовые небоскребы» [термин Н. Гуляницкой] и нарастающие в крещендо таинственные звуки Вселенной, перемежающиеся с имитацией стука человеческого сердца, — все эти «голоса» космоса и человека проявлены с помощью выразительных музыкальных средств.

Таким образом, *наряду с кажущимся уменьшением использования музыки в кино, наблюдается и многообразное обогащение ее ролевых функций.* Непреходящее значение музыки в истории развития киноискусства подтверждается ее признанием в рамках международных кинофестивалей. Неизменно, начиная с 1935 года, премия «Оскар» вручается в номинациях лучшая музыка (ныне лучший саундтрек) и лучшая песня[2].

Интенсивное развитие киномузыки не могло не привлечь внимание научного и музыкального мира. В 2014–2015 годах в двух ведущих музыкальных вузах страны — Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и Российской академии музыки им. Гнесиных — прошли международные научные конференции, частично или полностью посвященные проблемам киномузыки [4; 5: см. раздел «Музыка в кино и анимации», с. 415–477]. Их проведение в одно и то же время в музыкальных вузах, а не в киноучреждениях, весьма симпто-

[2] В качестве примеров назовем две церемонии вручения «Оскара»: № 92 и № 93, прошедшие в последние годы. В 2020-м яркими наградами стала премия Элтону Джону за лучшую песню «I'm Gonna Love Me Again» к биографическому мюзиклу «Рокетмен» (реж. Д. Флетчер, 2019), посвященному самому певцу, а также премия виолончелистке и композитору Хильдур Гуднадоуттир за лучшую музыку к психологическому триллеру «Джокер» (реж. Т. Филлипс, 2019) (см.: Элтон Джон получил премию «Оскар» за лучшую песню к фильму. ОСКАР-2020. 10 фев. 2020. URL: https://tass.ru/kultura/7722459 (дата обращения: 17.12.2021)).

В числе престижных наград композиторов в 2021 году, помимо премии за лучший мультипликационный фильм, — саундтрек к компьютерной анимации в жанре фэнтези «Душа» (реж. Пит Доктер) (см.: Оскар – 2021 «За лучшую музыку к фильму» — Список победителей // Fuzz music. 28.04.2021. URL: https://fuzzmusic.ru/oskar-2021-pobediteli-v-nominatsii-luchshaya-muzyka-k-filmu/ (дата обращения: 08.12.2021)). В нее под общим названием «Soul» вошли музыкальные произведения Трента Резнора и Аттикуса Росса, а также песни джазового композитора Джона Батисты (см.: Душа: Оригинальный саундтрек к фильму. URL: https://disney.ru/music/dusha-originalnyy-saundtrek-k-filmu (дата обращения: 07.12.2021)).

В другом фильме («Иуда и чёрный мессия») премией «Оскар–2021» была отмечена песня «Fight for You», созданная молодой американской хип-хоп певицей H.E.R. (Габриэллой Сармьенто Уилсон (см.: Fuzz music...). Еще один ее релиз — «I Can't Breathe» — стал и «Песней года», получив премию «Грэмми-2021» (см.: Объявлены победители Грэмми–2021. 15.03.2021. URL: https://mcmag.ru/gremmi-2021-spisok-vseh-nominantov/ (дата обращения: 14.12.2021)).

матично. Оно свидетельствует о том, что ее изучение в современном российском музыкознании стало одной из характерных тенденций. Из недавних событий, подтвердившим возросшее внимание к проблеме взаимодействия музыки и кино, явился конкурс-фестиваль «KINOREX», организованный Российской академией музыки им. Гнесиных. *Этому событию в контексте современного киноискусства посвящена настоящая публикация.*

## СОЮЗ МУЗЫКИ И КИНО: О ПЕРВОМ МОЛОДЕЖНОМ КИНОМУЗЫКАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ «KINOREX»

**Григорий Консон (далее — Г.К.).** *Александр Сергеевич, как Вы относитесь к киномузыке в качестве научной проблемы?*

**Александр Рыжинский (далее — А.С.).** В сфере искусства она является одной из наиболее обсуждаемых в нашей стране и в мире. Только в последние годы появилось немалое количество трудов, среди которых выделю наиболее крупные: «Музыка в современном французском кино» Фила Паури — первое книжное исследование роли музыки в данной национальной кинотрадиции. В ней музыка рассматривается с позиции известного киноведа, причем в характерной гендерной концепции, проявляющейся во взаимосвязи музыки и пола [6]. И это во многом прорыв в истории исследования киномузыки, поскольку ранее она изучалась в основном на базе голливудского кино. Но концепция Паури, тем не менее, интересна стремлением выявить музыкальную конкретизацию психологического сдвига в мелодии (и, следовательно, в характеристике киногероя), при наличии которого он называет песню «хрустальной».

Другая крупная работа о киномузыке — «Песни из фильмов на хинди и кино» Анны Морком [7]. Предмет её внимания — песни, являющиеся, вопреки критике в стандартизированности, эклектичности и следовании коммерческим целям, ведущим жанром популярной музыки в Индии и закономерно бытующие в кинематографическом контексте. Ценным качеством здесь оказывается музыкальный анализ, совмещенный с визуальным, проведенный в последовательности песен в рамках фильма и на фоне широкого этнографического материала.

Еще один достойный упоминания труд в рассматриваемой сфере — «Музыка барокко в послевоенной кинематографической практике и музыкальном стиле» Дональда Брейга [8]. Его внимание сосредо-

точено на анализе стиля и форм музыки XVIII века и ее возрождении в контексте послевоенного времени, в том числе на материале музыки к фильмам Робера Брессона и Пьера Пазолини. В исследовании собственно барочной музыки автор учитывает и ее современные перформанс-практики, в особенности в жанре биографических фильмов.

В отечественных работах в изучении киномузыки чаще встречаются монографические темы, посвященные творчеству определенного композитора: «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования» А. Мирошкиной [9], «Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана» А. Тавризяна [10]. В исследовании же К. Рычкова автором избран обобщающий ракурс, построенный на анализе голливудского способа создания саундтрека, который стал господствующей моделью в мировом кинематографе [11]. В числе названных выделяется упомянутая Вами крупная обобщающая работа Ю. Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.)». Основой в предложенной ею новой типологии аудивизуальных (в том числе музыкальных) решений фильма послужили принципы авторской (режиссерской) эстетики, ради характеристики которых, в частности, введено понятие «эстетическая локализация автора» [1, с. 30–31].

**Г.К.** *В этом контексте выявляются разные позиции рассмотрения музыки в кино: эмоционально-психологическая, этно-развлекательная, стилевая (относительно киномузыки одного композитора или целой эпохи), а также коммерческая (исходя из установки на финансовую прибыль). Мне кажется, что в основе разных подходов к созданию киномузыки лежит органичная общность взглядов кинорежиссера и композитора. Как Вы считаете?*

**А.Р.** Да, это полное слияние художественных их устремлений, в которых возникает единство режиссерского замысла и дополняющей или даже усиливающей его музыкальной интерпретации, то есть полная между ними художественная органика, подобно выдающемуся дуэту Сергея Эйзенштейна и Сергея Прокофьева, создавшим классические советские фильмы «Александр Невский» и «Иван Грозный».

**Г.К.** *Эти достижения были в прошлом веке. А что может служить, как говорят сейчас, их скрепой в наше время?*

**А.Р.** Во многих случаях наблюдается продолжение классических традиций творческого взаимодействия: выражение музыкой глубокого содержания кинодраматургии. Примером могут служить саундтреки исландского композитора Йохана Йоханнссона в фильмах Дени Вильнёва (содружество которых началось в 2013 году). Они медитативны и вместе с тем представляют собой мощные, пронзительные композиции.

Йоханнссон был убежден, что в работе с режиссером, желания которого он интуитивно понимал, главным для композитора, по его откровению, было «обнаружить [внутренний] голос фильма»[3].

**Г.К.** *В таком подходе видится претворение традиций Шостаковича, мастера передачи психологических состояний человека, в связи с чем (вплоть до последнего фильма «Король Лир») его любил приглашать к совместной работе Григорий Козинцев. Для режиссера это качество композитора было особо ценным, потому что его музыка выражала подлинные чувства людей, в то время как «правда в публичных и даже частных беседах была дефицитом» [12, p. 150]. Поэтому музыку в сцене Корделии, по мнению Тиффани Энн Конрой Мур, режиссер осмыслил в качестве «голоса истины» [там же, p. 150], который, в сущности, и представал здесь как «голос фильма». Сверх того, Наталья Хоменко, рассматривая сделанный Нателлой Лордкипанидзе анализ киновоплощений «Гамлета», полагает, что фильм Козинцева фактически дал возможность зрителю осмыслить зашифрованные на экране отдельные черты сталинской эпохи [см.: 13].*

**А.Р.** В подтверждение мысли о композиторе, который должен обладать мастерством психолога, приведу слова Дени Вильнёва. Приступая к фильму «Пленницы», этот режиссер хотел найти музыканта «с особой чувствительностью», могущего передать «меланхолию первого снегопада». Таким композитором и оказался названный ранее Йоханнссон, который прекрасно справился с задачей, написав «Through Falling Snow»[4].

**Г.К.** *Попробуем пойти от противного, взяв какой-нибудь не слишком качественный фильм, неудачно сделанный посредственным режиссером, да еще с плохой музыкой: в этом случае ведь тоже можно употребить выражение (даже не побоюсь этого определения) «полная органика»?*

А.Р. Подобный результат может зависеть от поставленных задач. Быть может, авторы в первую очередь преследовали коммерческие цели, чтобы по апробированному шаблону собрать залы и получить солидный кассовый сбор? Поэтому проблема здесь лежит в сфере конфликта искусства и коммерции. Но и тогда главным для композитора может оказаться желанным выход за рамки поставленной задачи, даже если этот прорыв за ее пределы пойдет вразрез с финансовым успехом релиза. Такова, например, позиция режиссера Даррена Аронофски

[3] Знаменитые тандемы композиторов и режиссеров кино. URL: https://neoclassica.ru/composer-director/ (дата обращения: 01.12.2021).

[4] См.: Знаменитые тандемы композиторов и режиссеров кино...

в сочетании с нестандартной режиссерской подачей идей его друга — композитора Клинта Мэнселла в совместно созданных фильмах «Фонтан», «Рестлер», «Черный лебедь» (в котором Мэнселла еще и переосмыслил музыку Чайковского)[5].

**Г.К.** *А если обойтись без манипуляций с заимствованной музыкой, как Вам видится развитие ее роли в кино?*

**А.Р.** Один из интересных аспектов в музыкальной композиции фильма — следование достижениям классической музыки XX века. Оригинальным приемом является формирование звуковой ткани, состоящей из отдельных мотивов, в нечто цельное (подобно тому, как складывается, например, драматургия Второй симфонии для струнного оркестра и трубы А. Онеггера или Третьего концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина). При этом инициатором в подобной работе, как ни парадоксально, может явиться режиссер, как, например, Люк Бессон в сотрудничестве с композитором Эриком Серра, совместная работа которых началась с 1981 года. Наиболее известными стали их киноленты «Леон», «Ее звали Никитá», «Пятый элемент», «Жанна Д'Арк». При всей их цельности фильмы Бессона воспринимаются как мозаики, которые «собраны из множества разноцветных частиц. И это, как в зеркале, отражается в композициях Эрика, где живое звучание сочетается с электронным, органично соединяются элементы разных музыкальных стилей»[6]. Но главное здесь — не ктó инициатор, а то, чтобы музыка не превратилась в прикладную часть фильма, став, напротив, полноправным участником кинодрамы, и взяв на себя функцию ее рассказчика или сопереживателя, как это мастерски происходит в саундтреках Джона Уильямса к фильмам Стивена Спилберга «Челюсти» или «Список Шиндлера». При этом наибольшим выразителем здесь оказывается старое классическое средство — мелодия, являющаяся олицетворением человечности, в противоположность шумам, нервным «встряскам» драматургии, электроакустическим эффектам, направленным на копирование только лишь ужасных сторон действительности.

**Г.К.** *Вы правы, но если обратиться к забытому в рекламе аргентинскому композитору к фантастической драме «Финч» Густаво Сантаолалья, то окажется, что не только мелодия служит символом человечности. В его саундтреке для передачи эмоционально-психологических качеств человека, естественно, служит лирическая медитативная сфера, возникающая на основе длящегося гармонического фона–состояния, из которого индивидуализируется какой-нибудь тембровый*

[5] См.: там же.

[6] Там же.

*«солист». Он-то и несет здесь функцию «голоса фильма». Однако область опасности, связанной с катастрофическими явлениями природы (штормом, приближающимся торнадо) или ночным преследованием мародерами, также сопряжена с образом человека. Мощные перерастания одного и того же звука в рычащие сигналы, зловещие ostinato, громогласные кластерные «обвалы», эхом отдающие в оглушительно ухающем сердце, — это ведь тоже мир человека, правда, иной — сгущенно-психологической. Кроме того, собственно мелодии чужих композиторов в этом фильме использованы необычно. Известный джазовый шлягер Бенни Гудмана «Sing, sing, sing», например, воспроизведен для характеристики робота Джеффа, где песенная основа поглощается механизированным свингом.*

**А.Р.** Не спорю. Скажу даже, что в упомянутой Вами приключенческой драме-комедии «Душа», в связи с тем, что герой (школьный учитель джаза), попадая после несчастного случая в междумирье (отделяющее реальный мир от противоположного), существует два типа музыки. Один — холодноватый, «заоблачный» — связан с размышлениями о душе. Он воссоздан ирреальным звучанием электронных инструментов, ксилофона, а также высокого регистра фортепиано в разнохарактерном сопровождении академических оркестровых тембров, передающих, видимо, застывшее движение времени, либо его бег. Другой тип музыки — мир джаза и рэпа, живой, «тёплый», который в этой остроумной комедии оказывается многогранным описанием образа человека. Так что музыка в воплощении образов здесь необычайно пластична.

**Г.К.** *Главное, что обобщает приведенные примеры, — это то,* ***что сочетание музыки со зрительным рядом в восприятии содержания порождает новые синестезийные слои, придавая смыслу бóльшую значимость.*** *Источник такого наращивания смысла видится в режиссерском понимании роли музыки в кино. Г. Козинцев, в частности, считал, что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”», а музыка является «плотью кинематографической образности» [цит. по: 14]». Роль же музыки в кино заключается не в иллюстрации каждого кадра, а в музыкальном воплощении концепции произведения и хорошо продуманной системе музыкальных характеристик [см.: 15, с. 166]. В связи с этим обратимся к концепции всего конкурса-фестиваля «KINOREX» проведенного Российской академией музыки им. Гнесиных (РАМ) в марте 2021 года. Как зародился проект и как переводится его название, семантика которого имеет разные значения?*

**А.Р.** Изначально Первый молодежный фестиваль назывался «Кинозавр» (аналог «Кинотавра», но поскольку такое определение было занято, назвали «KINOREX»; Rex — как тиранозавр). Идея его возникла у студентов нашего факультета «Современной музыкальной индустрии». Два года назад Никита Брусин и Елизавета Фирулик пришли ко мне с концепцией проекта, посвященного поиску современных принципов взаимодействия композиторов и режиссеров, причем такого уровня, чтобы на основе изначального видео- и звукового совмещения появлялось новое произведение. Я с удовольствием идею одобрил. Когда-то, общаясь с руководителем Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова В.С. Малышевым, мы эту тему обсуждали, поскольку нас волновал вопрос о постоянном партнерстве киновуза и музыкального, ведь в первом композиторов не обучают, а картина в синтезе с музыкой очень нуждается. Теперь, когда состоялась встреча со студентами, я об этой беседе вспомнил, подумав, что сейчас она может реализоваться. Основной проблемой здесь для нас стало нахождение денег, затем подбор жюри, чтобы в него вошли подлинные профессионалы. Дать помещения, аудитории для мастер-классов — нетрудно. Но важно провести Открытие и Закрытие фестиваля, в которых был бы реализован надлежащий уровень связи видео- и звуковой составляющих. Все это я поручил реализовать студентам, ибо как продюсеры они должны *a priori* подобными компетенциями обладать. Деньги они получили благодаря выигранному гранту на Всероссийском конкурсе молодежных проектов, проводимом арт-кластером «Таврида». Естественно, что основная нагрузка на средства из этого источника и легла. Кроме того, студенты смогли привлечь и «Газпромбанк», а также добились достойной информационной поддержки. Были еще и специальные призы, и хорошее информационное освещение. Открытие фестиваля прошло в Концертном зале РАМ им. Гнесиных, а Закрытие — в «Известия Hall», где на мощном и хорошо освещенном экране, то есть наиболее эффектно и максимально зрелищно для зрителей транслировались киноленты финалистов. Особо ценным явилось то, что репрезентация работ происходила под «живое» звучание Симфонического оркестра Гнесинской Академии, что представляло собой высококлассное синхронное сочетание зрительного и звукового рядов.

**Г.К.** *Каков был объем гранта, что позволил организаторам развернуться так широкомасштабно?*

**А.Р.** 1,3 млн. рублей.

**Г.К.** *Этого оказалось достаточно?*

Рис. 1. Торжественное закрытие фестиваля-конкурса «KINOREX» в «Известия HALL»[7]

**А.Р.** Не вполне, потому что значительная часть средств обычно уходит на аренду зала, оплату оркестра и хора. Однако данный фронт затрат взяла на себя РАМ им. Гнесиных, обеспечив, в частности, исполнение на Открытии фестиваля кантаты Сергея Прокофьева «Александр Невский», что масштабировало репрезентацию форума[8]. (Кстати, как уже упоминалось, музыка этой кантаты «вышла» из одноименного фильма С. Эйзенштейна, плодотворно сотрудничавшего с С. Прокофьевым.) Кроме того, как отчасти было отмечено выше, помогло АО «Газпромбанк», оплатив призы.

**Г.К.** *А отчетность за проведение проекта лежала на студентах?*

**А.Р.** Полностью. Это абсолютно «взрослая» история, которая служила ядром концепции фестиваля.

**Г.К.** *Кто вошел в состав жюри?*

**А.Р.** Председателем стал российский и литовский театральный режиссер, художественный руководитель Государственного академи-

[7] Здесь и далее изображения предоставлены Пресс-службой РАМ им. Гнесиных. Автор фотографий – Елизавета Фирулик.

[8] В проекте приняли участие Академический хор РАМ имени Гнесиных и мужская группа Камерного хора Музыкального училища имени Гнесиных (хормейстеры Д. Морозов, О. Глазева), Симфонический оркестр РАМ им. Гнесиных п/у доцента Андрея Лебедева.

ческого театра им. Евгения Вахтангова Римас Туминас. Членами жюри стали композитор Кузьма Бодров, известный как автор академической музыки и кинокомпозитор, ныне заведующий кафедрой композиции РАМ имени Гнесиных; кинокомпозитор Илья Духовный; литовский дирижер, композитор и пианист Александрас Шимелис — куратор музыкальной части конкурса; режиссёр Борис Васильев, ответственный *за сферу кино; директор Московской средней специальной музыкальной школы (МССМШ, колледж) имени Гнесиных, пианист и дирижер Михаил Хохлов*.

**Г.К.** *Здесь невольно возникает вопрос: каждый фильм, так или иначе, является синтетическим, сочетая в себе видео и аудио. В чем же уникальность проекта, в котором эти феномены были сплавлены изначально?*

**А.Р.** Особенностью фестиваля «KINOREX» явился фокус на формирование уникальных команд-дуэтов кинорежиссеров и композиторов. Молодой режиссер и молодой композитор до форума друг о друге ничего не знали. Фактически они встретились на площадке, когда уже шёл обзор заявок режиссеров (ибо никто не предлагал никаких пар). Участники сами выбирали партнеров. Отдельно проходил отбор режиссеров, чтобы их будущие коллеги-музыканты могли узнать, что́ они собой представляют. Отдельно — смотр композиторов. Режиссер, выиграв по конкурсу работу над фильмом, должен был для этого найти себе композитора, а композитор — режиссера.

**Г.К.** *Значит, в основе конкурса было заложено «детективное начало»?*

**А.Р**. Да, после чего участники отсматривали заявки сами.

**Г.К.** *То есть фактически проводя работу «следователя», исполняли обязанности профессионального жюри. Что дальше?*

**А.Р.** Затем шла работа по тому короткому художественному «кинометру», который был предложен на рассмотрение.

**Г.К.** *Как понимаю, первая «версия следствия»? А сколько времени должен был длиться фильм?*

**А.Р.** От 5 до 10 минут.

**Г.К.** *Короткометражка?*

**А.Р.** Да. Не какой-нибудь фрагмент фильма, а совершенно законченное произведение. Я бы сразу хотел сказать об отличии идеи «KINOREX'а» от другой, похожей на нашу, реализованной в Национальном открытом чемпионате в сфере творческих компетенций «ArtMasters», прошедшем в Москве в 2020 году. Медиакомпозиция впервые включена в его конкурсную программу в качестве одной

из компетенций (сейчас я являюсь членом Попечительского совета, а также одним из экспертов отмеченной выше номинации). Наши студенты обратились ко мне за год до его первого проведения, и задача «KINOREX'а» состояла в том, что конкурсанту давали нарезку фильмов-триллеров (4–5 образцов), а он должен был создать музыкальный пласт, репрезентативно отражающий представленный видеоряд. Главенствующим здесь оказывалось *появление нового произведения,* каковое может возникнуть при непрерывном переходе, скажем, от «Конька-горбунка» к экшну, а потом, быть может, — к комедии или еще какому-либо жанру. Задача композитора при музыкальном озвучивании произведения состояла в избежании эклектики, из-за которой нельзя проследить определенную целостность нового творения. В связи с этим, например, в социальном сюжете задача заключалась не просто в продумывании темы, а всего звукового ряда, который, помимо речевого материала, будет сопровождать фильм.

**Г.К.** *Следовательно, вся детективная история конкурса по ходу развития оснащалась еще и провокативными действиями? Какие же были тогда критерии в оценке?*

**А.Р. Органичное единство, синтез, в котором выявлялась роль музыки, насколько она могла усилить впечатление от видео.** Исходя из этого, мы имели в виду три составляющие оценки — оценка видео, оценка музыки и оценка органики синтеза музыки и кино. Естественное слияние визуального ряда и слухового явилось главным. В целом все фильмы, которые вышли в финал, по большому счету этим и обладали, но отличались разной степенью такого качества. Я не был в составе жюри, но когда оно объявило победителя, то весь зал взорвался аплодисментами, потому что это решение было очевидным — победил дуэт Надежды Шибаловой (режиссер) и Никиты Ямова (композитор) в фильме «Эхо в облаках». Я поддержал его тоже, потому что композитор Никита создал исключительно проникновенную музыку к анимационному фильму Надежды Шибаловой о разбившемся во время войны летчике. А сын его, спустя годы, продолжил трагически оборвавшийся полет, исполнив свою мечту стать летчиком. Музыка оказалась настолько созвучной этой пронзительной теме, что я не мог сдержать слез. У Шибаловой же были свои визуальные лейтмотивы — самолет, грозные тучи, образ птицы, которые нашли свое совершенное музыкальное воплощение в музыке Никиты.

Это был фильм, сделанный тонко и органично. Смотря его, ловил себя на мысли, что если убрать аудиоряд, то бóльшая часть впечатлений от фильма сотрется. У меня возникло такое впечатление, что эта музыка

была рождена для данного фильма. В действительности это так и было. И оркестровка — ансамбль фортепиано, струнных, медных духовых инструментов в кульминации — просто замечательная.

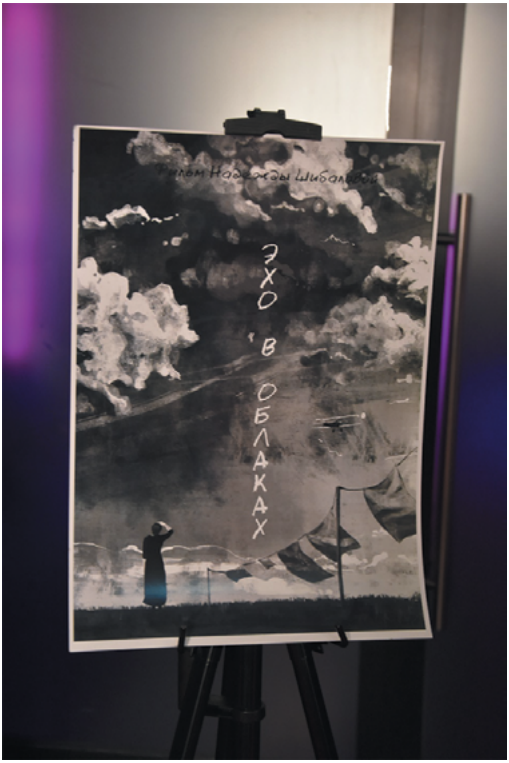


Рис. 2. Постер анимационного фильма «Эхо в облаках»

**Г.К.** *Посмотрев фильм, с удовольствием отметил, что вся музыкальная его драматургия построена на «сквозной» песенно-мелодической теме, бесхитростной и легко запоминающейся, которая в драматических эпизодах звучит напряженно и даже зловеще. Особо это ощущается во второй «военизированной» кульминации фильма, где из полижанрового сочетания ритма болеро и наступательного марша рождается пронзительный сигнал об опасности. В нем видеоряд «подхватывает» аудио- и переводит его в конкретную реминисценцию о произошедшей катастрофе. Но в этот раз чайка, в образе которой воплощен символ погибшего отца, оказывается спасителем молодо-*

*го летчика. Об этом свидетельствует не только киноизображение, но и внезапно просветленное оркестровое звучание с подключенным вокализом сопрано, в чем выражен и эмоциональный, и когнитивный характер музыки.* ***Таким образом, здесь органично создается целостный звукозрительный образ. А сам Ямов как искомый композитор-победитель (оказавшийся и героем, которого нашло жюри в ходе проведенного «детективного расследования») выявил в экранном произведении принципиальную роль музыки как аналога этической концепции фильма [см.: 15, с. 184].***

Рис. 3. Демонстрация анимационного фильма «Эхо в облаках» — победителя фестиваля-конкурса «KINOREX»

**А.Р.** Согласен. В октябре мы сделали профессиональную запись этой ленты с учетом ее раскадровки с Симфоническим оркестром РАМ им. Гнесиных, и осенью наш короткий фильм вышел в записи с оркестром.

**Г.К.** *А где он будет показан? И как можно познакомить с ним наших читателей?*

**А.Р.** Насколько я знаю, премьера фильма уже состоялась. Сегодня его можно увидеть на странице Никиты Ямова в социальных сетях[9].

**Г.К.** Что Вы могли бы сказать о личности композитора-победителя?

[9] См., например: Nikita Yamov — Эхо в облаках (Echo In The Clouds) | Kinorex 2021. URL: https://ok.ru/video/2345204584763 (дата обращения: 10.12.2021).

**А.Р.** Никита Ямов в том же году, когда участвовал в нашем конкурсе, был также заявлен на проводимый конкурс «ArtMasters» в номинации медиакомпозиции, также выиграв и это творческое соревнование. А сейчас в нем является одним из экспертов. В целом это молодой человек, но необычайно перспективный. У него есть опыт работы в Голливуде. Не случайно ему достался главный приз и на нашем фестивале-конкурсе.

**Г.К.** *Кому достались другие призовые места?*

**А.Р.** Второе место было присуждено режиссеру Наталье Николаевой и композитору Ярославу Глушакову (фильм «Sandman»). Третье — досталось фильму «Дом без дверей» (режиссер Максим Гаглоев, композитор Артем Ромоданов). Одна специальная награда от Газпромбанка «Лучшее создается вместе» вручена дуэту-победителю (Н. Шибалова и Н. Ямов). Другая спец. премия — радиостанции «Орфей» — была присвоена фильму «Проводник» (режиссер Иван Лустин, композитор Анастасия Зубаровская)».

Рис. 4. Объявление победителей фестиваля-конкурса «KINOREX» на его Торжественном закрытии в «Известия HALL»

**Г.К.** *Сколько заявок было отобрано для очного этапа?*

**А.Р.** Из более чем 200 кинорежиссеров и почти 70-ти кинокомпозиторов, приславших заявки на фестиваль «KINOREX», — 18 кинорежиссеров и 18 композиторов, самостоятельно объединившихся в киномузыкальные дуэты. Из них в финал конкурса вышли 7 творческих тандемов, которые

17 апреля 2021 года и показали свои работы на большом экране «Известия Hall» в сопровождении Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации. Дирижировал Заслуженный артист республики Дагестан, подполковник Константин Петрович.

**Г.К.** *А какое количество вышло в финал?*

**А.Р.** Семь. Трое заняли призовые места с соответствующими наградами, а остальные получили специальные призы. Одна работа «Солдатик», которая не была отобрана в финальный показ, но была отмечена в онлайн-голосовании зрителей, получила приз зрительских симпатий.

Рис. 5. Призовая статуэтка фестиваля-конкурса «KINOREX»

**Г.К.** *А зарубежные участники принимали участие?*

**А.Р.** В этом году — только российские. Заявки от иностранцев поступали, но они почему-то не прошли по входным требованиям: объему и качеству. Жюри отсматривало готовые их работы, после чего вместе с оргкомитетом фестиваля под руководством Президента РАМ имени Гнесиных Г.В. Маяровской обсуждали, стоит ли таковые пропускать, если они не прошли входные требования. Но я тогда сказал: «Давайте будем принципиальными. Когда конкурсант приезжает на фестиваль, то подчиняется его законам, вне зависимости от гражданства». В следующем фестивале иностранные участники также предполагаются, если, разумеется, выполнят необходимые требования. Студенты Никита Брусин и Елизавета Фирулик уже второй год подряд становятся победителем

Грантового конкурса молодежных инициатив «Таврида». Так что для Второго фестиваля бюджет уже есть, и конкурс состоится. Студенты рассчитывают и на дополнительную поддержку. Очень хочется сделать его еще ярче и масштабнее, в том числе и за счет присутствия иностранцев.

**Г.К.** *Какие города приняли участие?*

**А.Р.** Несколько десятков. Среди них Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Севастополь, Самара, Екатеринбург, Калининград, Новосибирск, Новокузнецк, Владикавказ и ряд других.

**Г.К.** *Если сравнивать ваш «KINOREX» с другими проектами, то к какому он ближе проекту в России?*

**А.Р.** Безусловно, «ArtMasters'у». Оба они созданы почти в один год, но у них разные посылы. В «KINOREX'е» фокус на короткометражку, «ArtMasters» нацелен на саундтрек. Поэтому «KINOREX», думается, в большей степени отвечает запросам конкретного режиссера, т.к. речь не о рекламе и не заставке на телевидении, а о рождении фильма.

**Г.К.** *А какие идеи в данной области существуют в других странах?*

**А.Р.** Зарубежные проекты фестивалей, насколько возможно судить, обходятся без оригинальных концепций. В большинстве случаев они направлены на выявление новых имен композиторов и привлечение молодежи к киноискусству с последующими поощрениями (помимо денежных наград) в виде семинаров, шоу, кинорынка и вечеринок. Таков, например, Международный фестиваль-конкурс «New Cinema Film & Music Festival» 2020/2021 («Нового кино и музыки»)[10]. Фестиваль же «FMC-Film Music Contest 2021» позиционирует себя как «уникальный международный конкурс с музыкальными наградами для композиторов оригинальной музыки для кино, телевидения, рекламы, видеоигр, для звукорежиссеров, групп музыкантов, продюсеров, солистов инструментальной, электронной музыки, без возрастных ограничений»[11]. А в действительности сюда набросано все, что связано и не связано с киномузыкой.

Миссия другого форума — «Международного фестиваля музыки и звука» — заключается в продвижении роли киномузыки и ее создателей, а также киносонористики. Среди разных жанров музыки к кино этот фестиваль выдвинул на конкурс следующие разновидности саундтрека: к художественному фильму — до 10 номинантов, документальному — до

[10] New Cinema Film & Music Festival. August 2021. URL: https://filmfreeway.com/theNewCinemaFilmandMusicFest (дата обращения: 02.12.2021).

[11] FMC 2021 Winners. URL: https://www.fmcontest.com/ (дата обращения: 01.12.2021).

5, короткометражному: фильм в прямом эфире, а также документальный и анимационный — до 15 (всего) и к сериалу — до 5[12].

А вот 9-й Международный конкурс музыкальных фильмов в Швейцарии, напротив, оказался узкоспециализированным: участникам конкурса было предложено создать музыку к широко известному, отмеченному наградами, короткометражному фильму Давида Вержеса «Etiqueta Negra» («Черная этикетка»). Для проведения такого мероприятия Цюрихский кинофестиваль и Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG объединили свои возможности с Forum Filmmusik. Директор кинофестиваля Кристиан Юнген с гордостью отметил, что их фестиваль приносит городу «репутацию мировой столицы кино и музыки». Он убежден, что этот форум является прекрасным примером того, «какой фантастический результат можно создать, если сотрудничать, преодолевая междисциплинарные границы в области культуры»[13].

**Г.К.** *Из приведенных Вами примеров возникает впечатление, что оригинальностью идей некоторые зарубежные киномузыкальные фестивали-конкурсы не перегружены. Поэтому предпринятые РАМ им. Гнесиных усилия в развитии взаимодействия данной формы художественных практик обладают определенными перспективами. В связи с этим, каков Ваш прогноз относительно его значения в контексте развития общественно-государственного партнерства?*

**А.Р.** Значительный интерес аудитории к «KINOREX'у» показал, что тема эта волнует многих. Масштабный охват аудитории увеличивает перекрестный интерес зрителей и слушателей. Здесь возникает вопрос о специфическом обучении, то есть о новой образовательной программе. Нельзя, чтобы композитор успокаивался на полученном дипломе, ибо не только те, кто не имеет специального образования, но и профессионалы не всегда корректно репрезентируют звукозрительный образ. Сфера обращения к теме киномузыки постоянно расширяется. Поэтому не случайно, что в отсутствие специализированного образования РАМ имени Гнесиных в настоящее время заканчивает разработку двухгодичной магистерской программы по профилю «Медиакомпозиция». Первый набор на обучение планируется летом 2022 года. Как и в случае с киномузыкальным фестивалем, новый курс нацелен на синтез основных компетенций в сфере кино и музыки.

---

[12] International Sound & Film Music Festival. URL: https://filmfreeway.com/InternationalSoundFilmMusicFestivalISFMF (дата обращения: 01.12.2021).

[13] The 9th International Film Music Competition is now open. 21 apr. 2021. URL: https://zff.com/en/festival-info/news/2021/2653/9th-international-film-music-competition-now-open/ (дата обращения: 03.12.2021).

Если связать творческое, образовательное и научное направления в единое целое, то в РАМ им. Гнесиных можно открыть новое исследовательское поле, в рамках которого могли быть сгенерированы фундаментальное знание и прикладные практики.

**Г.К.** *Какие перспективы здесь ожидаются в расширении международного сотрудничества?*

**А.Р.** Мы тесно взаимодействуем с коллегами из Berklee College of Music (США), где нас интересует распределение дисциплин учебного плана, порядок их освоения, техническая база, объем практической работы. У меня на днях должна была состояться поездка в США[14], во время которой планировалось и общение с потенциальными партнерами в Голливуде, но с 8 ноября 2021 года Штаты закрылись из-за отсутствия договоренностей с Россией о перекрестном признании вакцин от COVID-19, и я вынужден был сдать билет. Тем не менее уже на весну 2022 года мы наметили встречу с одним из одной из наиболее узнаваемых персон в кинопродюсерском мире — нашей соотечественницей Еленой Гликман, а также ее коллегами.

**Г.К.** *Какие города Вы планировали посетить?*

**А.Р.** Лос-Анджелес, Бостон и другие, т.е. прежде всего те места, в которых уже есть профессионалы, работающие в киноиндустрии.

**Г.К.** *Мне кажется, весьма перспективным в контексте развертывания успешной деятельности РАМ им. Гнесиных на стыке кино и музыки могло бы стать и расширение сотрудничества с отечественными научно-образовательными центрами, т.е., помимо уже имеющихся контактов со ВГИКом, Институтом кино и телевидения (ГИТР) и Департаментом медиа НИУ ВШЭ, которые успешно готовят научно-творческие кадры в разных областях экранных искусств и визуальной культуры в целом.*

**А.Р.** Да, это весьма интересное направление, в рамках которого могли бы быть реализованы образовательные, научные и культурные проекты.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проект «KINOREX» в контексте развертывания новой образовательной инициативы РАМ имени Гнесиных на стыке музыки и кино является необычайно перспективным, так как основной фокус здесь направлен

[14] Беседа состоялась 11 ноября 2021 года.

на ребрендинг киномузыкального искусства в России. Прошедший фестиваль-конкурс вступил на путь возрождения высоких отечественных традиций, способных создавать произведения, влияющие на духовный мир человека. Принципиально значимую роль в этом явлении играет киномузыка, которая в общей концепции фильма способна профилировать свою когнитивную проекцию. Возможность короткометражного кино выразить в целостном звукозрительном образе этическую идею пробуждает в зрителях-слушателях необходимую рефлексию: осознанное переживание эмоционально-психологического мира другого человека. Данное явление становится мощным источником концептуализации искусства кино в культурном пространстве современной России.

**REFERENCES**


1. Mikheeva Yu.V. *Tipologizatsiya audiovizual'nykh resheniy v kinematografe: Na materiale igrovykh fil'mov 1950-kh–2010-kh gg.* [Typology of audiovisual solutions in cinematography: On the material of live-action films of the 1950s–2010s] [Doctoral dissertation]. Moscow: VGIK, 2016. 377 p.

2. Martin M. *Yazyk kino* [The language of film] (Shishmareva E.M., Trans.). Moscow: Iskusstvo, 1959. 292 p.

3. Couch A. Tom Hanks sci-fi project "bios" goes to Amblin Entertainment: "Game of Thrones" director Miguel Sapochnik is helming the film. *The Hollywood Reporter*. October 31, 2017. URL: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/tom-hanks-sci-fi-project-bios-goes-amblin-entertainment-1053474/ (accessed 06.12.2021)

4. Rychkov K.N. *Zakadrovoe iskusstvo: Istoriya i teoriya kinomuzyki* [Off-screen art: History and theory of film music]. Moscow: Moscow Conservatory, 2014. 200 p.

5. Naumenko T.I. (Ed.) *Muzykal'naya nauka v XXI veke: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 14–17 oktyabrya 2014 g.* [Musical science in the XXI century: Proceedings of the International Scientific Conference in Moscow, October 14–17, 2014]. Moscow: Probel-2000, 2015. 536 p.

6. Powrie Ph. *Music in contemporary French cinema: The crystal song.* London: Palgrave Macmillan, 2017. 273 p.

7. Morcom A. *Hindi film songs and the cinema.* Abingdon, UK: Routledge, 2017. 306 p.

8. Breig D. *Baroque music in post-war cinema: Performance practice and musical style.* London: Cambridge University Press, 2021. 75 p.

9. Miroshkina A.F. *Kinomuzyka Al'freda Shnitke: Opyt issledovaniya* [Alfred Schnittke's film music: Research experience]. Orenburg: Orenburg State Institute of Arts, 2020. 244 p.

10. Tarvizyan A.V. *Poetika kinomuzyki Tomasa N'yumana* [Poetics of Thomas Newman's film music] [PhD dissertation]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2019. 277 p.

11. Rychkov K.N. *Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: Problemy istorii i teori*i [The modern commercial cinema music: The problems of the history and theory] [PhD dissertation]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2013. 375 p.

12. Moore T.A.C. *Kozintsev's Shakespeare films: Russian political protest in "Hamlet" and "King Lear"*. London: McFarland & Company, 2012. 202 p.

13. Khomenko N. The cult of Shakespeare in Soviet Russia and the vilified Ophelia. *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*. 2014. 9 (1). URL: https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2293/2265 (accessed 06.12.2021)

14. Dombrovskaya O. O muzyke Shostakovicha v fil'makh Kozintseva: Zametki k publikatsii odnogo pis'ma [About the music of Shostakovich in Kozintsev's films: Notes for the publication of a letter]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film history notes]. 2005. (74). URL. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/ (accessed 30.11.2021)

15. Konson G.R. About the music of Dmitri Shostakovich in the accumulation of meaning of the ethical concept of Grigoriy Kozintsev's films "Hamlet" and "King Lear". *The Art and Science of Television*. 2018. *14* (2), pp. 136–185. URL: https://gitr.ru/data/events/2018/konson_14.2.pdf (accessed 14.12.2021)

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.): дис. … д-ра иск.: 17.00.03 / Михеева Ю.В.; Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 2016. 377 с.

2. Мартен М. Язык кино / общ. ред. С.И. Юткевич; пер. с франц. Е.М. Шишмарева. М.: Искусство, 1959. 292 с.

3. Couch A. Tom Hanks Sci-Fi Project "Bios" Goes to Amblin Entertainment. "Game of Thrones" director Miguel Sapochnik is helming the film // The Hollywood Reporter. 2017. October 31. URL: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/tom-hanks-sci-fi-project-bios-goes-amblin-entertainment-1053474/ (дата обращения: 06.12.2021).

4. Закадровое искусство. История и теория киномузыки: материалы международной научной конференции / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского; ред.-сост. К.Н. Рычков. М.: Московская консерватория, 2014. 199 с.

5. Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: материалы международной научной конференции (Москва, 14–17 октября 2014 г.) / Российская академия музыки им. Гнесиных; отв. ред. Т.И. Науменко. М.: Пробел-2000, 2015. 536 с.

6. Powrie Ph. Music in Contemporary French Cinema: The Crystal Song. London: Palgrave Macmillan, 2017. 273 p.

7. Morcom A. Hindi Film Songs and the Cinema. Abingdon, UK: Routledge, 2017. 306 p.

8. Greig D. Baroque music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style. London: Cambridge University Press, 2021. 80 p.

9. Мирошкина А.Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования. Оренбург: Оренбургский государственный ин-т искусств им. Г. и М. Ростроповичей, 2020. 244 с.

10. Тавризян А.В. Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Тавризян А.В.; Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2019. 277 с.

11. Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рычков К.Н.; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. 375 с.

12. Moore T.A.C. Kozintsev's Shakespeare Films: Russian Political Protest in Hamlet and King Lear. London: McFarland & Company, 2012. 202 p.

13. Khomenko N. The Cult of Shakespeare in Soviet Russia and the Vilified Ophelia // Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation. 2014. Vol. 9. No. 1: Girls and Girlhood in Adaptations of Shakespeare. URL: https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2293/2265 (дата обращения: 06.12.2021).

14. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма // Киноведческие записки. 2005. № 74. С. 120–142. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/ (дата обращения: 30.11.2021).

15. Konson G.R. About the Music of Dmitri Shostakovich in the Accumulation of Meaning of the Ethical Concept of Grigoriy Kozintsev's Films "Hamlet" and "King Lear" // Наука телевидения. 2018. № 2. С. 136–185. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.2-136-185.

## ABOUT THE AUTHORS

**ALEKSANDER S. RYZHINSKIY**
D.Sc. (Art History), Professor,
Rector of the Gnesins Russian Academy of Music,
Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9558-0252
ResearcherID: ABG-4332-2021
e-mail: loring@list.ru

**GRIGORIY R. KONSON**
D.Sc. (Art History), D.Sc. (Cultural Studies), Professor,
Senior Guidance Counselor of the Department
of Innovative Pedagogy at the Landau Phystech School of Physics
and Research, Professor at the Department of Cultural Studies,
MIPT University,
Institutsky pereulok, 9, Dolgoprudny, 141701, Moscow Oblast, Russia;
Professor at the School of Media,
HSE University,
Khitrovsky pereulok, 2/8, str. 5, 109028, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7400-5072
ResearcherID: L-7271-2017
e-mail: grkonson@gmail.com

**Authors' contributions**

A.R. Ryzhinskiy collected data, A.R. Ryzhinskiy and G.R. Konson analyzed the data and academic sources, conceptualized the ideas, G.R. Konson structured the interview, prepared the material for printing. Both authors discussed the final version of the manuscript.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ РЫЖИНСКИЙ**
доктор искусствоведения, профессор,
ректор Российской академии музыки имени Гнесиных,
121069, Россия, Москва, улица Поварская, 30–36
ORCID: 0000-0001-9558-0252
ResearcherID: ABG-4332-2021
e-mail: loring@list.ru

**ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН**
доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор,
старший методист кафедры инновационной педагогики
Физтех-школы физики и исследований имени Ландау,
профессор Департамента культурологии,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет),
141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,
Институтский переулок, 9;
профессор Департамента медиа,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
109028, Россия, Москва, Хитровский переулок, 2/8, стр. 5
ORCID: 0000-0001-7400-5072
ResearcherID: L-7271-2017
e-mail: grkonson@gmail.com

**Авторский вклад**

А.Р. Рыжинский — сбор данных, А.Р. Рыжинский и Г.Р. Консон — анализ данных, исследование академических источников, концептуализация идей, Г.Р. Консон — структурирование интервью, подготовка материала к печатной версии.

Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.

**НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 17 (4), 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 30.12.2021
Усл. печ. л. 13,7. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:
8 (495) 787–65–11
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
123007, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А

**THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 17 (4), 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 30.12.2021
Cond. printed sheets 13,7. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787–65–11
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
123007, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia

ДЛЯ ЗАМЕТОК

FOR NOTES