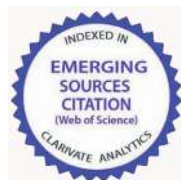




ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 19(4)

The Art and Science of Television



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 19 (4), 2023

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-2023-19.4

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — Россия, 125284, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа.

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

Издается с 2004 г.

Миссия

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

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2023

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 19 (4), 2023

Journal

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

DOI: 10.30628/1994-2023-19.4

Founder & publisher—GITR Film and Television School

Address—32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is 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, 2023

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

- Григорий Рафаэлевич Консон — главный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук — председатель Экспертного совета по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

- 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
- Илья Вадимович Кирия — PhD in Media Studies, кандидат филологических наук, исследователь лаборатории GRESEC Университета Гренобль-Альпы, Гренобль, Франция

- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мاستнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., профессор, Пекинский университет, Пекин, Китай, профессор, университет музыки и исполнительских искусств, Мюнхен, Германия
- Наталья Новак — PhD, и.о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филос. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосококорский — канд. филос. наук, старший научный сотрудник НИЦ «Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура». Филологический журнал, Великий Новгород, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — д-р культурологии, 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
- Ши Цэ — доктор педагогических наук, профессор, научный руководитель докторантуры и заместитель декана Школы медианауки (Школы журналистики), член академического комитета, Северо-восточный педагогический университет, Чанчунь, Китай, научный руководитель докторантуры искусств, Национальный университет культуры и искусств Монголии, Улан Батор, Монголия

EDITORIAL COUNCIL BOARD

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

- Grigoriy R. Konson—Editor-in-Chief, Editor, D.Sci. (Art History), D.Sci. (in Cultural Studies), Professor, Director of the Humanities & Social Sciences Center—Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences Research, Education, & Culture, MIPT University, Moscow, Russia

Editorial Board

- 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—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Shi Ce—Dr. Sci (Education), Ph.D., Professor, Supervisor of the Post-Graduate Division & Vice-Dean at the School of Media Science (Journalism School), Member of the Academic Committee, the Northeast Normal University, Chanchun, China, Supervisor in Art Studies for Post-Graduate Students, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulan Bator, Mongolia
- Anton A. Denikin—Cand.Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University

- Ilya V. Kiria—PhD in Media Studies, Cand.Sci. in Journalism, Research Fellow, GRESEC Lab, University Grenoble Alpes, Grenoble, France
- Ludmila B. Kluyeva—Dr.Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia
- Olga A. Lavrenova—Member of the Editorial Council Board, D.Sc. (in 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 Yu. Ovcharenko—Dr.Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—PhD (in Philology), Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, First Deputy Editor-in-Chief, Dostoevsky and World Culture. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr.Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroevea—D.Sci. in Cultural Studies, Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—Dr.Sci. (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
- Artem N. Zorin—Dr.Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

ГЕРМЕНЕВТИКА НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА

«МЕДУЗЫ С ГОЛОВОЙ ПЕРСЕЯ».....13

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

ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ВОЛОДЕНКОВ

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ

ОБРАЗ ЦИФРОВОГО БУДУЩЕГО:

ФОРМИРОВАНИЕ В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ.....61

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

ЮЛИЯ ИГОРЕВНА ДОЛГОВА

КИРА ВЯЧЕСЛАВОВНА ШЕПТУХА

ИНФОТЕЙНМЕНТ В ВЕЧЕРНИХ НОВОСТЯХ

ВЕДУЩИХ РОССИЙСКИХ ТЕЛЕКАНАЛОВ.....119

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАБАРЕ

В НЕМОМ КИНО 1900–1920-х.....151

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО

«К РАДОСТИ»:

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ Л. БЕТХОВЕНА

В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ.....197

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНИДОВНА ПРОСКУРНОВА

ВАНЬ ЧЖУ

ИРИНА ИВАНОВНА ВОЛКОВА

ОПЫТ РАЗМЕЩЕНИЯ НОВОСТНЫХ МАТЕРИАЛОВ

В ФОРМАТЕ КОРОТКИХ ВИДЕО КИТАЙСКИМИ ТЕЛЕКАНАЛАМИ

НА ПЛАТФОРМЕ DOUYIN.....233

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

OLESYA V. STROEVA

HERMENEUTICS OF THE NEO-MYTHOLOGICAL IMAGE OF <i>MEDUSA WITH THE HEAD OF PERSEUS</i>	13
---	----

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

VITALY V. ZOTOV

GRIGORY R. KONSON

SERGEY V. VOLODENKOV

ALEXANDER V. GUBANOV

THE IMAGE OF THE DIGITAL FUTURE: FORMATION IN MEDIA SPACE AND REPRESENTATION IN THE PUBLIC CONSCIOUSNESS.....	63
--	----

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

YULIA I. DOLGOVA

KIRA V. SHEPTUHA

INFOTAINMENT IN THE EVENING NEWS OF RUSSIAN TV CHANNELS.....	119
---	-----

IMAGE OF A CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

DARIA O. MARTYNOVA

AUDIOVISUALIZATION OF CABARET CULTURE IN SILENT FILMS OF THE 1900s–1920s.....	151
--	-----

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

NATALIA G. KONONENKO

<i>ODE TO JOY</i> : BEETHOVEN'S NINTH SYMPHONY IN CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATIONS.....	197
---	-----

EVGENIYA L. PROSKURNOVA

WAN ZHU

IRINA I. VOLKOVA

EXPERIENCE OF POSTING NEWS IN THE FORMAT OF SHORT VIDEOS BY CHINESE TV CHANNELS ON DOUYIN.....	233
--	-----

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

OLESYA V. STROEVA

GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

For citation

Stroeve, O.V. (2023). Hermeneutics of the Neo-Mythological Image of “Medusa with the Head of Perseus”. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 13–59. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59>, <https://elibrary.ru/ZUHWVA>

HERMENEUTICS OF THE NEO-MYTHOLOGICAL IMAGE OF *MEDUSA WITH THE HEAD OF PERSEUS**

Abstract. Why is contemporary culture, with its feminist agenda, not satisfied with the severed head of Holofernes or John the Baptist, but finds Perseus’ severed head in the hands of Medusa the Gorgon highly relevant? This paper presents a hermeneutical analysis of neo-mythological simulacra as manifestations of posthumanistic trends in contemporary visual culture, using Luciano Garbati’s *Medusa with the Head of Perseus*, publicly installed in New York in 2020, as an example. The hermeneutic analysis of the archaic myth and its visual representation explores the transformation of Medusa’s image, from its chthonic and unattractive form to a more personal and aesthetically pleasing depiction that originated in antiquity and has influenced the contemporary portrayal of Medusa in the media as well. The analysis then uncovers the basis

* This article is based on the report *Hermeneutics of Spatial Dialogue with Medusa the Gorgon* presented at the *Geography of Art* Conference (May 25–27, 2023), arranged by the Russian Academy of Arts, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, and GITR Film and Television School.

for the feminist interpretation of Medusa as a figure that challenges the symbolic patriarchal order embodied by Perseus, while remaining a representation of the uncanny.

The contemporary media's preoccupation with the archaic heritage may be attributed to an unconscious longing for the lost harmony with the world. This thesis is supported by examining the cultural dialogue between Garbati's contemporary art object and the Renaissance sculpture by Benvenuto Cellini, which reveals the paradox of anthropocentrism. In the context of Renaissance tendencies, the symbolic killing of Medusa demonstrates the destruction of a holistic human and nature consciousness, as reflected in both archaic and religious myths. This destruction has led Western culture towards positivism, nihilism, and self-negation, while simultaneously affirming the concept of the superman and the nomadic subject.

Contemporary Perseus literally transforms into a body-without-organs, losing organization and integrity; Medusa, in turn, resembles the Red Queen from *Alice in Wonderland*, personifying the chaotic power of reactive forces that render a person in a state of being a body-without-organs—or a head without a body. Consequently, Perseus himself becomes a monster or a failed hero, representing the posthuman and postgender, and serving as a neo-mythological symbol of posthumanism. However, these tendencies do not contribute to the restoration of harmony and integrity; instead, they exacerbate internal conflict and self-destruction in the technogenic era, leading humans to exclude themselves from the universe and perceive themselves as system errors.

Keywords: neo-mythology, feminism, posthumanism, sculpture, chrono tope, archetype, hermeneutics, media culture, contemporary art

УДК 730 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59

EDN: ZUHWWA

Статья получена 04.07.2023, отредактирована 24.12.2023, принята 29.12.2023

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

Институт кино и телевидения ГИТР,
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

Для цитирования

Строева О.В. Герменевтика неомифологического образа «Медузы с головой Персея» // Наука телевидения. 2023. 19 (4). 13–59. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59>, <https://elibrary.ru/ZUHWWA>

ГЕРМЕНЕВТИКА НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА «МЕДУЗЫ С ГОЛОВОЙ ПЕРСЕЯ»*

Аннотация. Почему современной культуре с ее феминистской повесткой недостаточно отрубленной головы Олоферна или Иоанна Крестителя, но актуальна отрубленная голова Персея в руках Горгоны Медузы? В статье проводится герменевтический анализ феномена создания неомифологических симулякров как проявления постгуманистических тенденций в современной визуальной культуре на примере бронзовой статуи Лучано Гарбати «Медуза с головой Персея», публично установленной в Нью-Йорке в 2020 году. В ходе герменевтического анализа архаического мифа и его визуализации исследуется трансформация образа Медузы от хтонически-безобразного до лично-прекрасного в период античности, что, в частности, повлияло на формирование современного медийного образа. Далее выявляется основание феминистской интерпретации символа Медузы, побеждающей символический патриархатный порядок в лице Персея, при этом оставаясь воплощением жуткого. Интерес к архаическому наследию в современной медиакulture объясняется бессознательным желанием обрести прежнюю гармонию человека с миром, что подтверждает анализ культурного диалога современного арт-объекта Гарбати и ренессансной скульптуры Челлини, выявляющий парадокс антропоцентризма. Символическое убийство Медузы в контексте ренессансных тенденций демонстрировало разрушение связи человека и природы, воплощенной как в архаическом, так и религиозном мифе, приведшее западную культуру к самоутверждению сверхчеловека и номадического субъекта. Современный Персей буквально превращается в тело-без-органов, лишаясь организации и целостности, а Медуза напоминает красную королеву из «Алисы в стране чудес», олицетворяющую хаотическую власть реактивных сил, вынуждающих человека находиться в состоянии тела-без-органов, в том числе без головы. Так Персей сам становится монстром или героем-неудачником, а по сути постчеловеком-постгендером, неомифологическим символом постгуманизма, тенденции которого не способствуют восстановлению гармонии и целостности, а ведут к усугублению внутреннего конфликта и саморазрушения человека техногенной эпохи, который сам себя начинает исключать из мироздания, считая ошибкой системы.

* На основе доклада «Герменевтика пространственного диалога с Горгоной Медузой», представленного на конференции «География искусства», 25–27 мая 2023 г., РАН, ИНИОН РАН, ГИТР.

Ключевые слова: неомифологизм, феминизм, постгуманизм, скульптура, хронотоп, архетип, герменевтика, медиакультура, современное искусство

PROBLEM STATEMENT

In 2020, in front of the New York city court, which sentenced the notorious producer Harvey Weinstein to 23 years of imprisonment, a two-meter bronze statue of Medusa the Gorgon was installed intending to symbolize the #MeToo movement. Created by Argentine-Italian sculptor Luciano Garbati in 2008, the artwork reinterpreted the Greek myth by depicting Medusa holding the severed head of Perseus, engaging in an internal dialogue with the renowned Renaissance sculpture by Benvenuto Cellini (Fig. 1). However, the sculptor's attempt to show respect for the #MeToo movement received widespread criticism, with the main complaint being the fact that the author of the composition was male (Cascone, 2020). Nevertheless, the sculpture is intended to serve as a symbol of feminism and the triumph of justice against male violence.

This paper **aims** to investigate the mechanism behind the creation of a system of neo-mythological¹ simulacra (labyrinths of reflections of reflections). These simulacra deconstruct traditional culture through the use of rational tools, resulting in a fragmented incoherent, and dehumanizing worldview as yet another manifestation of posthumanism. The chosen **hermeneutic method** allows for the exploration of multiple layers of understanding: the mythological context with its psychoanalytic interpretation, the semiotic analysis of visual representations of myth across different cultural eras, the ongoing dialogue between contemporary art objects and Cellini's sculpture, as well as the feminist and media culture contexts. The research **argues** that by inverting mythological images, neo-mythological simulacra demythologize and nullify the myths themselves, aligning them with the current conformist agenda. The hypothetical assumption that myth represents a unifying principle, establishing boundaries within contemporary culture, is replaced by a neo-mythological model characterized by constant self-negation and symbolic decay, which are distinct features of posthumanism.

¹ The author's interpretation of neo-mythologization is discussed in: Stroeve, O.V. (2022). *Neomifologicheskie tendentsii v vizual'noy kul'ture XX-XXI vekov* [Neomythological tendencies in visual culture of the XX-XXI centuries] [Doctoral thesis]. Retrieved May 20, 2023, from <https://history18.com/gorgons-in-greek-mythology/>



Fig. 1. Luciano Garbati. (2008). *Medusa with the Head of Perseus*²

MYTHOLOGICAL-ARCHETYPAL CIRCLE OF THE IMAGE TRANSFORMATION

The mythological image of Medusa has undergone various transformations, evolving from a chthonic creature to an anthropomorphic being, from ugliness to beauty, influencing its multiple functions and methods of visualization in subsequent eras, including contemporary media culture.

In Hesiod's *Theogony* of the 8th century BC, Medusa is presented as a chthonic creature, embodying primordial horror and natural chaos, demonstrating the aesthetics of the ugly, while also symbolizing fertility through the birth of Pegasus and Chrysaor. The head of Medusa, as an apotropaic symbol averting evil, was often placed on shields, armory, and used in architectural decorum, particularly as antefixes, prominent within the Hellenic empire (Fig. 2).

² See the image source: <https://fishki.net/3450089-v-nyju-jorke-ustanovili-statuju-meduzy-gorgony-c-golovoj-perseja-v-rukah.html> (20.05.2023)



Fig. 2. *Antefix with the mask of Medusa the Gorgon* from Thasos, Greece. (Third quarter of the 6th century BC). Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow³

Archaeologists have actively researched the image of Medusa throughout the twentieth century.⁴ In one of his earliest studies, Arthur Lincoln Frothingham analyzed the connection between Medusa and other deities and drew the following conclusions:

- (1) That there was an early connection with Apollo and the sun.
- (2) That there was an even earlier connection with Artemis in her aspect as Nature and Fertility Goddess, also with other Nature goddesses.
- (3) That these two ideas were amalgamated and incorporated in the Gorgon at some time later than ca. 1000 B.C. and before 600 B.C.
- (4) That the Gorgon myth is an early, broad, and important nature myth quite different from the usual conception of it, and that its plastic expression included elements taken from Egypt, Crete, the Hittites, Assyria, and primitive Asia Minor. (Frothingham, 1911, p. 377)

Medusa's association with Artemis in her archaic function as the goddess of fertility and with the archetype of the Great Mother explains the original duality

³ See the image source: http://www.antic-art.ru/data/greece_archaic/35_antefix/index.php (20.05.2023)

⁴ The most comprehensive overview and classification of all existing artifacts depicting Medusa can be found in the research conducted by Anna Lazarou and Ioannis Liritzis (2022, pp. 47–62).

of her image. Laying the foundation for a feminist context of interpretation of the image, Simone de Beauvoir further explores this duality, stating that “the Woman-Mother has a face of shadows: she is the chaos, whence all have come and wither all must one day return; she is Nothingness. (...) Man is frightened of this night, the reverse of fecundity, which threatens to swallow him up” (de Beauvoir, 2017, pp. 112–113).⁵

On the one hand, Medusa, as a chthonic creature, personifies the fear evoked by natural elements and incorporates life-giving chaos. She represents the uncanny lurking in darkness, a fruit of the night that gives birth to monsters. Cinematic depictions of Medusa retain this element of monstrosity and danger (Fig. 3).



Fig. 3. Still from *Clash of the Titans*. (2010). Directed by Louis Leterrier. Natalia Vodyanova as Medusa⁶

The phenomenon of the *uncanny*, known as *Unheimlich* in Freudian psychoanalysis, is considered to be initially one's own, but becoming foreign and dangerous as a result of repression (Freud, 2016). Julia Kristeva refers to it as the abject, a non-object, “which I name or imagine” and which “has only one quality

⁵ The English quotation is from *The Second Sex* by Simone de Beauvoir, translated and edited by H.M. Parshley in 1956 (p. 166). Retrieved October 20, 2023, from <https://newuniversityinileconsortium.org/wp-content/uploads/2021/07/Simone-de-Beauvoir-The-Second-Sex-Jonathan-Cape-1956.pdf>

⁶ See the image source: <https://elika.spb.ru/aktery-pevtsy-zvyozdy/natalya-vodyanova-meduza-gorgona.php> (20.05.2023)

of the object—that of being opposed to I” (Kristeva, 2003, p. 37).⁷ The theme of the uncanny, in an existential sense, can be interpreted as the tragedy of an individual thrown into a world indifferent to them, finding themselves only in the homelessness of existential fear. Similarly, in Martin Heidegger’s conception, being-in-the-world manifests as a feeling of homelessness (*Unzu Hause*), a mode of the uncanny (*Unheimlichkeit*).

On the other hand, the female image with snake elements possesses a hermaphroditic character. The uroboric snake symbolizes the cycle of life and death, as well as undifferentiated syncretic thinking, where the phallic and feminine principles merge. In Russian folklore, a parallel archetypal symbol is Baba Yaga, referenced by Vladimir Propp as the Great Mother (“Yaga-giver, Yaga-kidnapper, and Yaga-warrior” (Propp, 2022, p. 63)). Snakes, however, have never been associated with her: her mortar and a bone leg symbolize Yaga’s connection to the realm of the dead. Nevertheless, as the guardian of the forest and animals, an intermediary between the world of the living and the dead, Baba Yaga is akin to Medusa in her function as Artemis. Alexander Potebnja also noted Yaga’s blindness, suggesting that she appears blind not only in terms of darkness-ugliness but also in terms of darkness-death (Potebnja, 1865, p. 68). Propp explains blindness as the invisibility of the dead to the living and vice versa, but it can also be correlated with the archetype of vision associated with Medusa, who can petrify with her gaze. As for the snakes, in Russian fairy tales, they are frequently associated with witchcraft and may appear in the form of a dragon (a devouring or kidnapping serpent in Vladimir Propp’s classification). At the same time, archaeological artifacts like the Chernihiv hryvnia of Volodymyr Monomakh (Fig. 4) depict a female figure with snake legs, possibly representing the Scythian Earth goddess Api, with the snakes symbolizing the roots of the earth (Rybakov, 1949, p. 57).

⁷ The English quotation is from *Powers of Horror: An Essay on Abjection* by Julia Kristeva, translated by Leon S. Roudiez in 1982 (p. i). Retrieved October 20, 2023, from <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf?> (20.05.2023)



Fig. 4. Chernihiv hryvnia of Volodymyr Monomakh,
11th century gold coil amulet found in 1821⁸

In the Soviet period, the Gorgon appeared as a seductive and deadly woman in the 1973 animated adaptation of the Perseus myth (Fig. 5).



Fig. 5. Still from *Perseus* cartoon. (1973).
Directed by Aleksandra Snezhko-Blotskaya. Medusa⁹

⁸ See the image source: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BC%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BA_\(%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD\)](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BC%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BA_(%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD)) (20.05.2023)

⁹ See the image source: <https://triptonkosti.ru/4-kartinki/meduza-gorgona-kartinki-iz-multika.html> (20.05.2023)

The original archaic meaning of the Gorgoneion reflects a specific chronotope that constitutes the ancient opposition of cosmos and chaos, life and death, while also determining the spatial boundaries of the sensory cosmos, since the chaos enclosed in the image becomes a symbolic neutralization (sublimation) of fear. Additionally, in the *Iliad*, Medusa's head is mentioned without any link to Perseus. The life of Perseus, who embodies the archetype of the hero—"the most glorious in the host of heroes," as Zeus calls him (Homer, 2008, p. 320)—is described in detail in later plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides, where he defeats the forces of chaos. Thus, the Olympic order (Apollonian element) subjugates the forces of nature (Dionysian element), revealing the nature of classical antiquity as a mirror of social aspects: the establishment of patriarchy and the overall process of Hellenization, which involves expanding the empire's borders and opposing Hellenic culture to barbarian cultures.

From a philosophical perspective, the archetypal motif of dismemberment, such as separating the head from the body, reflects the structuring of archaic thinking influenced by rationalization and humanization during the Hellenistic era. This, in turn, influenced the Roman version by Ovid. The process of Hellenization was based on contrasting rational law with the irrationality of individual will, embodied in the tangible architectural form of the Gorgoneion, not only within Greece but also on the periphery of the empire. For example, antefixes with Medusa the Gorgon were discovered in Georgia (ancient Colchis, Vani, 4th century BC). The Vani Gorgons have broad faces with deep wrinkles on the forehead and a troubled gaze. An open mouth, outstretched tongue, and a frowning forehead convey a certain negative emotion (Avaliani, 2012). Gorgonian masques can also be found, for instance, on the fencing of the First Engineering Bridge and the lattice of the Summer Garden in Saint Petersburg, defining the boundaries of the cultural chronotope, belonging to the common European code prevalent during the period of classicism and baroque.

According to Freud's psychosexual theory, to behead means to castrate: "The sight of Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him to stone. Observe that we have here once again the same origin from the castration complex and the same transformation of affect! For becoming stiff means an erection" (Freud, 2021, p. 421).¹⁰ In a broader archetypal Jungian interpretation, since the shield served as a mirror for Perseus, it can symbolize the ordering of chaos in the shadow side of the hero's personality, capable of combating his dark unconscious side. This is significant for the archetype of the hero as a metaphor for the individuation process. The fundamental dual relation of self-formation,

¹⁰ The English quotation is from the 1997 book *Sigmund Freud, Sexuality and the Psychology of Love* by Sigmund Freud (p. 202).

represented by the Lacanian concept of the mirror stage, is collaboration between the ego and the mirror image, which is also the Other.

Thus, the hideously terrible image of Medusa is primarily characteristic of the archaic period, whereas during the classical period, it transformed into a beautiful one.¹¹ It is worth mentioning that comedic representations of Medusa also existed during that time, for example, the Attic red-figure hydria from the 5th century BC displayed in the British Museum, London: “Medusa’s head rests somewhat happily in Perseus’s kibisis, her eyes closed in a manner that would indicate her happiness to the viewer” (Wallace, 2011). The comedic element implies the aesthetics of the ugly, so from the perspective of cultural logic, there is no contradiction in this, as comedy served as a neutralizer or sublimation of fear. However, the transformation from the ugly to the beautiful demonstrates the influence of the classical ideal (the Apollonian principle of pancalistic¹² perception of the world) throughout ancient Greek art. Additionally, the motif of sacrifice and injustice emerges, indicating the dismantling of archaic syncretism revealed in the separation of the individual from the natural.

FEMINIST CONTEXT

It is in Ovid’s *Metamorphoses* that the myth of Medusa takes shape in the story of an unfortunate girl unjustly condemned by Athena. Instead of Hesiod’s romantic love scene on the meadow, the motif of rape emerges. While earlier myths present this motif as one of the main archetypes of the fertility cult (such as stories of nymphs and princesses forcibly impregnated by the Olympian gods, explaining the origin of plants, continents, nations, etc.), feminist discourse tends to interpret it solely in terms of individual gender and legal aspects. Notable feminist essays on this topic include *The Laugh of the Medusa* and *Female Rage*.¹³ Feminism diverges

¹¹ Greek archaeologists Anna Lazarou and Ioannis Liritzis have developed an intriguing typology of Medusa images, encompassing a total of 564 observed artifacts from the archaic period to late antiquity. The typology consists of the following categories: 1) Individual heads/masks (gorgonians); 2) Mixed gorgon monsters; 3) Gorgon with animals; 4) Gorgon in the “Knielauf” position, depicting her swiftly running; 5) Chthonic Gorgon (Lazarou, Liritzis, 2022, p. 59).

¹² Derived from the Greek word *kalokagathos*, which signifies the possession of both beauty and goodness.

¹³ Cixous, H. (1976). *The laugh of the Medusa. Signs*, 1 (4), 875–893. The University of Chicago Press. Chicago, United States of America.

Valentis, M., & Devane, A. (1994). *Female rage: Unlocking its secrets, claiming its power*. Carol Southern Books. New York, United States of America.

from psychoanalytic interpretations of Medusa due to their purely patriarchal view. “Rediscovering and remembering the vitality and dark power of that Medusa can help women to re-member themselves. (...) Contemporary women artists are turning to this matriarchal image for inspiration and empowerment” (Bowers, 1990, p. 217).

The myth of Medusa originally belongs to cosmogonic myths: according to its early versions, she gave birth to Pegasus (the winged horse) and Chrysaor (the founder of a clan) from Poseidon. In classical tragedies and comedies, the social context gradually finds reflection. Therefore, it is not surprising that modern feminist discourse often turns to ancient classical images to advance its agenda. For example, in Martha Hawkins’ review of a documentary about a Polish immigrant, the author draws a comparison between two women and their stories:

Antigone, a mythical Theban woman, battles the verdict of the king, Creon, to secure a decent burial for her brother, Polyneices. Beata, a widowed woman from a small Polish city, battles bureaucracy to secure a decent burial for her husband. Both women decide to take things in their own hands when they find out that a family member is dead. They both made a brave decision of leaving the safety of their home and family, known in Greek philosophy as the space of *oikos*, and face the consequences of transgression into the space of the male citizens’ world, the *polis*. (...) Jacques Derrida calls this alterity ‘the vomit of the system’ (Citation 1986, p. 62), meaning that Antigone comes from the outside of the system and her actions cannot be accepted — “digested” by Creon. (Hawkins & Hawkins, 2022, p. 858)

However, in their effort to deconstruct the patriarchal symbolic order, feminists mistakenly equate and blends non-convergent mythological and epic layers, linking female figures like Medusa and Antigone under the umbrella of the “struggle for civil rights,” despite Medusa originally being one of the three Gorgons and not a human figure. Ovid imbued her with individual human characteristics, emphasizing the ancient Greek cosmogonic principle of fate (part of the Dionysian element, according to Nietzsche), which represents the influence of supernatural forces beyond human comprehension, and thus created a tragic sense of existential absurdity. The fear of natural elements has been replaced by the apprehension of the power wielded by injustice, which could be resolved through Roman law (clearly paralleling modern liberal rights)—the myth was rationalized. Nevertheless, Roman consciousness remained within the confines of a naturalistic, concrete, sensory mode of thinking. From an ancient logical standpoint, the contemporary image of Medusa with the severed head of Perseus by Garbati can be interpreted as a symbol of the chaotic and fertile Great Mother who subverts the cosmic order established

by the Apollonian element. In a modern cultural interpretation, this may signify the rebellion of the chthonic unconscious against the rational binary worldview, leading to its deconstruction and transgression.

From a feminist perspective, Medusa seeks revenge on the entire male symbolic order by killing the hero, who is not directly responsible for her rape or the humiliation of her feminine dignity, but who sees her as a monster, while in reality, she is a victim of this oppressive order. However, the sculptor himself falls into a trap: he deprives Medusa of her feminine fertility principle, almost rendering her sterile and stripping her of feminine power (lacking clearly defined genitals, as seen in Paleolithic Venuses). Simultaneously, the snakes on her head are accentuated as a dangerous force of the Other. The sculptor inadvertently becomes a victim of the emerging matriarchy and is compelled to comply with the new value system, although he unconsciously protests against it.

DIALOGUE WITH CELLINI

During the Medieval period, the justification for the existence of evil and ugliness in the world became one of the central themes in the reasoning of Aurelius Augustine, who emphasizes that “error too is a part of the general order” (Eco, 2007, p. 44).¹⁴ In the Renaissance era, attention to the grotesque took on a realistic character, as demonstrated by Verrocchio’s shield of Medusa or the lost drawing by Leonardo da Vinci, recreated by Caravaggio (Fig. 6).

This trend can be further observed in the Baroque era, notably exemplified by Peter Paul Rubens. In his treatise *On Ugliness* (1635), Antonio Rocco states that he wants to talk about ugly things because “things that are always sweet and pretty are inevitably nauseating in the end” (Eco, 2007, p. 149).¹⁵

¹⁴ The English quotation is from *On Ugliness*, edited by Umberto Eco, translated by Alastair McEwen in 2007 (p. 44). Retrieved October 20, 2023, from <https://www.docdroid.net/wcOzvTI/umberto-eco-on-ugliness-pdf#page=44>

¹⁵ The English quotation is from *On Ugliness*, edited by Umberto Eco, translated by Alastair McEwen in 2007 (p. 149). Retrieved October 20, 2023, from <https://www.docdroid.net/wcOzvTI/umberto-eco-on-ugliness-pdf#page=149>



Fig. 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio. (1597). *Medusa*¹⁶

Despite these realistic tendencies, the sculpture by Benvenuto Cellini, created between 1545 and 1554, commissioned by Duke Cosimo de' Medici, and academically associated with Mannerism, presents Medusa's face and body as aesthetically pleasing and refined (Fig. 7).

It is worth noting that Cellini's sculpture was installed in Piazza della Signoria in Florence and compositionally positioned between Michelangelo's *David* and Donatello's *Judith and Holofernes*. All three sculptures share a common motif: severed heads, symbolizing different stages of Renaissance history. The polylogue between the three statues in the context of the central square of Florence presents a particular interest for analysis. The fact that David and Judith (Old Testament figures) are placed alongside the ancient figure of Perseus is characteristic of the eclecticism of the Renaissance, which can be explained by the anthropocentric tendencies and a turn towards an empirical and naturalistic worldview. Materialism and the *Killing of the Collective Father* (the Christian religious transcendent principle), as defined by Erich Neumann, generally characterize the transition to the Modern era. Aleksei Losev, in discussing the materialistic and individualistic aesthetics of the Renaissance, highlights the crisis of the self, where one, remaining personally opposed to the entire cosmos, already feels the boundless horror of their own loneliness and helplessness in front of this cosmos. Being isolated, one can no longer rely on another equally self-contained and lonely individual (Losev, 2021, p. 391).

¹⁶ See the image source: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D1%83%D0%B7%D0%B0_\(%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%BE\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D1%83%D0%B7%D0%B0_(%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%BE)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg) (20.05.2023)



Fig. 7. Benvenuto Cellini. (1545–1554). *Perseus with the Head of Medusa*¹⁷

Severed heads can incarnate authority and the acquisition of the enemy's power: the decapitated Goliath, Holofernes, and Medusa symbolize conquest of the land and triumph over the Other as a symbolic order. This transformation occurs not only through a shift in political governance but also through a radical disruption of ideological paradigms. But while the female figure of Judith can be easily understood as a civic achievement and a symbol of the Florentine Republic under Medici's democratic rule, and Michelangelo's David (portrayed as the beautiful Apollo), defeating Goliath, clearly signifies the victory of the ideal human over nature, Perseus, seemingly, becomes a pure allegory and intellectual construct. In the image of this ancient hero, Cellini conceptually glorifies the triumph of the Medici family over their rivals. However, the theme of power is emphasized here not only within a narrow historical and political context but also from a broader philosophical perspective.

Culturally, humanism asserts itself through the figure of Perseus, presenting a concrete materialistic manifestation of the disrupted harmony between humans

¹⁷ See the image source: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B5%D0%B9> (20.05.2023)

and nature, which ultimately led Western episteme towards positivism, then nihilism, and self-negation. Vladimir Solovyov highlighted the grand purpose of Western civilization, stating that it represents the complete and consistent departure of human natural forces from the divine principle, their exclusive self-assertion, the desire to establish the edifice of universal culture on their own. Through the inconsistency and fatal failure of this aspiration, self-denial grows (Solovyov, 2021, p. 19). Symbolically, the killing of Medusa signifies the self-assertion of a spontaneously artistic individual, as defined by Losev. In Deleuzian interpretation, it represents the self-assertion of a nomad, implying the absolutization of individual will, liberation from the control of superhuman principles, and aesthetic demiurgy. This concept is concretized by the presence of Cellini's own portrait on the back of Perseus's helmet (Fig. 8).

In contemporary sculpture, Perseus transforms into a body-without-organs (a head without a body loses its organization; by the way, it also reflects the features of Garbati). Medusa, at the same time, becomes an excellent confirmation of the trend inherent in the Renaissance: she demonstrates the paradox of humanism, which is the fact that it led to the phenomenon of posthumanism, since Western civilization has established both an endless desire and the impossibility of satisfying it (Solovyov, 2021, p. 27).



Fig. 8. Benvenuto Cellini. *Perseus with the Head of Medusa* (fragment). Perseus' helmet¹⁸

¹⁸ See the image source: <https://unitalia.ru/lodzhiya-lantsi-vo-florentsii/> (20.05.2023)

According to Gilles Deleuze and Michel Foucault, the concept of a technogenic personality as a body-without-organs liberates it from the shackles of power and authority, particularly metaphysical and idealistic ideologies. An individual who has lost subjectivity becomes an *absent* target. The Other in the role of the external is power, but not as a form of domination, rather as dynamic relations of active heterogeneous forces. In other words, it is a kind of Medusa-Rhizome. Hannah Arendt suggests that “only by sustaining the inherently uncontrollable character of action can human beings dwell in something called a political community” (Sjöblom, 2023, p. 146). In his *Alice in Wonderland*, Lewis Carroll created nomadic images through absurdist aesthetics correlating with the Deleuzian disjunctive synthesis as a combination of incompatible elements. Comparing the motif of severed heads in *Alice* with Garbati's contemporary sculpture, Medusa can be seen as Carol's Red Queen (with her oft-repeated “Off with his/her head!”), embodying the chaotic power of reactive forces that prompt a state of fluidity and a body-without-organs, including without a head. Thus, Perseus becomes a fantastic monster, a posthuman postgender entity (since he has no body, he is devoid of gender characteristics). It is not coincidental that feminist discourse actively develops the idea of the posthuman, as the resolution of the “woman as the Other” issue in European culture merges with the notions of non-binary, post-anthropocentric, and post-dualistic deconstruction. Thus, a posthuman is described within the context of nomadism, including for the purpose of eliminating the subject/object opposition in relation to technological changes in culture (Kruvko, 2023, p. 127).¹⁹ The concept of the posthuman encompasses several aspects. On the one hand, the symbiosis with technologies leads to changes in personal self-identification, the disruption of subject integrity (including transformations in the concept of corporeality), possibly even the elimination of consciousness (which is actively explored in analytical philosophy of mind). On the other hand, the principle of anthropocentrism in general theory and philosophy of culture is replaced by the tendency of deanthropocentrism, that is, an attempt to shift the idea of humans from the center of the universe, to overcome Kant's correlationist subjectivism in favor of an objective reality (the position of speculative realism).

Works of art reflect, in a syncretic form, not only the specific intentions of their authors but also general subject-object relations at each stage of cultural development, in general being a form of reproduction of human existence. The myths of Medusa and Perseus, along with Oedipus or Narcissus, are archetypal and reflect fundamental relationships between man and the world and the process of thought formation at different stages of the evolution of self-consciousness. Luciano Garbati's contemporary sculpture, along with its literal feminist aggression, demonstrates

¹⁹ See the review of posthumanism conceptions in the paper “Woman Other as a ground for posthuman subjectivity in contemporary science fiction cinema” (Kruvko, 2023)

a general trend of anthropocentrism being destructed under the onslaught of the monster created by mankind itself—technogenic civilization. In archaic culture, Medusa personified natural chaos, which stood in opposition to the rational order created by humanity. She represented the Other, a monster in female form challenging the rational patriarchal hierarchy, which already in the Classical period laid the ground for the idea of a subject dominating over the universe—an idea which consolidated in the humanistic aesthetics of the Renaissance and embodied in the image of the revived Perseus. This image was then preserved in classicism and baroque, until modernism, influenced by Nietzschean and Freudian ideas, began to dismantle the subjective integrity, which had been built on the dominance of Cartesian rationality; this destruction was visually reflected in fluid surrealistic images. Nevertheless, such a radical revolution—Medusa’s victory over Perseus—only became possible in the context of postmodern deconstructionism and posthumanism. First of all, and at a minimum, it demonstrates the literal dismemberment of the human being, which absolutely correlates with the concepts of nomadism and posthumanism in terms of the destruction of subjectivity. But who is this contemporary Medusa? She is still the same monster, an alien and the Other, posing a mortal threat. If we perceive Medusa as a representation of technogenic civilization (as she bears resemblance to a robot with a nod to Donna Haraway’s *Cyborg Manifesto*), she can serve as an allegory for the global network and artificial intelligence. With a tangled mass of snake-like neural networks adorning her head, she displaces the “human” and strips it of power and inherent integrity. But perhaps she herself is the existential reality that punishes a person “existing in a new digital reality—the reality of a posthuman transition, in which a person loses his ontological dimension and becomes one of many ontic constructs” (Davydov, 2022, p. 138).

MEDIA CONTEXT

Throughout the centuries, the representations of Medusa have always been public. In the archaic and classical periods, her image frequently appeared as an integral element of architecture and vase paintings, constantly accompanying everyday life and serving as an essential part of magical thinking. The Renaissance similarly displayed Medusa’s image in public places. But from the 17th to the 19th centuries, it became the subject of more elitist, academic, and museum art—the aesthetization of form is evident in sculptures by Bernini and Marqueste. Modernism showed less interest in ancient Greek mythology, but Salvador Dalí did create sculptural and decorative Medusa images in a surrealistic vein. In postmodern

aesthetics, Medusa has become a public figure again: apart from Luciano Garbati's artwork, there is a public art sculpture by Mexican artist Javier Marin. Later, Medusa has made appearances in cinema, becoming a recognizable media character in the comics and fantasy universes.

So, in ancient and Renaissance times, the viewers were fully aware of the mythological context, since this image was part of their symbolic chronotope. Nowadays, the elements shaping the perception of Medusa the Gorgon are influenced by media culture, which plays a significant role in organizing our contemporaries' semiosphere. It has already formed a specific visual image in mass culture, displacing images from other sources.

In early films, such as the 1963 Italian-Spanish film *Medusa Against the Son of Hercules* (Italian: *Perseo l'invincibile*), Medusa was portrayed as a horrifying monster resembling a leafless tree or a tangle of roots with a flaming eye that pierced everything around (Fig. 9). This abstract and rather original representation conveyed the deadliness of the Gorgon's gaze.



Fig. 9. Still from *Medusa Against the Son of Hercules* [film, 10:21] (1963). Directed by Alberto de Martino. Medusa²⁰

In the 1969 British science fiction series *Doctor Who*, Medusa appeared as a reference to the past of human civilization, a manifestation of cultural memory brought to life in the Land of Fiction (Fig. 10). The Doctor, a symbol of scientific consciousness, convinces his companion Zoe that the monster is mythological, that

²⁰ See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=P1iAHF9o6GY> (20.05.2023)

is, fictional. But since in the fantastic reality she becomes tangible—first as a statue and later as a living creature—the heroes have to engage in battle. Following Perseus' example, the Doctor used a mirror to turn Medusa into stone.

In the Soviet cartoon *Perseus* (1973), Medusa is portrayed as a winged nymph with enormous, ever-changing eyes, collecting stone monuments of her victims on her island (Fig. 11). Ancient Greek images in Soviet animation are reinterpreted in visual term, deviating from traditional aesthetics and embracing avant-garde styles.

In general, twentieth-century filmmakers predominantly used the archaic image of Medusa without rethinking her role as a monster, often straightforwardly retelling the myth without resorting to deconstruction.



Fig.10. Still from the *Doctor Who* series. (1969). Medusa²¹

²¹ See the image source: <https://tardis.fandom.com/ru/wiki/Медуза> (20.05.2023)



Fig. 11. Still from *Perseus* cartoon. (1973).
Directed by Aleksandra Snezhko-Blotskaya. Medusa²²

New trends are emerging in the 21st-century film industry. For instance, in the 2010 film *Clash of the Titans*, the role of Medusa is played by top model Natalia Vodianova. She appears as an evil creature with a snake-like body and the recognizable attribute—snakes instead of hair (see Fig. 3). She is still monstrous, but elements of attractiveness and sexuality accompany her image, similar to the aesthetics of ancient classics, baroque, and classicism. In the 2010 film *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*, Uma Thurman takes on the role of Medusa the Gorgon. She looks like a modern woman in a tight leather suit, concealing her snake-like hair under a headdress (Fig. 12). The book from Rick Riordan's series, which served as the literary basis for the film, exemplifies neo-mythologizing tendencies: the action is set in the United States, and the protagonist, a 16-year-old teenager, struggles with dyslexia and ADHD. The hero archetype is deconstructed and subjected to psychoanalytic self-interpretation and disjunction, allowing it to be perceived simultaneously on two levels, as a symbol and as reality. Percy defeats Medusa with the help of his cell phone, using video footage as a mirror.

²² See the image source: https://dzen.ru/a/YTnbVuLXeTh2_ajF (20.05.2023)



Fig. 12. Still from *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*. (2010). Directed by Chris Columbus. Uma Thurman as Medusa²³

It is evident that the portrayal of Medusa the Gorgon in 21st-century cinematography synthetically incorporates various layers, ranging from archaic to modernism, reinterpreted and deconstructed. On the one hand, these images can be outwardly beautiful and refined, reminiscent of Hellenistic and classical examples. On the other hand, they retain their dreadful nature, embodying natural chaos and symbolic evil.

Such an approach to creating screen images demonstrates neo-mythologizing tendencies in their neo-archaic aspect. It implies fascination with pre-logical thinking and the syncretism prevalent during those early stages of cultural development, when humans were intimately connected with nature and animals. In this sense, the statue *Medusa with the Head of Perseus* manifests the idea of biocentrism in opposition to anthropocentrism. It correlates with the concepts of speculative realism and philosophy of mind, which perceive humans as one of the natural phenomena, (20.05.2023)^a biorobot controlled by neurophysiological processes. Nevertheless, Medusa remains a frightening Baba Yaga, which in the viewer's perception is rooted not only in specific visual experience, whatever they may be—films, sculptures, comics, and so on, but primarily in the collective unconscious. The archaic fear of the existential emerges with renewed force in this work, and the existential homelessness in the new phase of technological civilization development only intensifies this horror.

²³See the image source: <https://jpegfoto.ru/dajoon-medusa-kupit> (20.05.2023)

CONCLUSION

Medusa severing the head of Perseus serves as a neo-mythological symbol that has emerged as a result of rationalization. It does not seek to restore harmony and integrity but rather elevates humanistic issues to a new level of internal conflict and self-destruction. Luciano Garbati's sculpture demonstrates how external and internal chaos erodes subjectivity void of idealistic values. The mighty chthonic Mother Nature punishes the human who deludes himself into believing they are a Nietzschean Superman and thus literally "lose their heads." By destroying transcendental principles and engaging in perpetual conflict with the universe, the person alienates themselves from it, perceiving themselves as a mistake or something meaningless. The image of Perseus' head in the hands of Medusa symbolizes a failed hero (posthuman), stripped of consciousness as an ideal sphere, reduced to a "philosophical zombie" (as defined by Dan Dennett), a useless severed head. Medusa with the head of Perseus is an alarm signal indicating how a purely materialistic, empirical, or excessively rational worldview leads to self-destruction.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В 2020 г. в Нью-Йорке, напротив суда, где продюсера Харви Вайнштейна приговорили к 23 годам лишения свободы, установили двухметровую бронзовую статую Горгоны Медузы, призванную символизировать движение «MeToo». Произведение создал художник аргентино-итальянского происхождения Лучано Гарбати в 2008 году, переосмысливая греческий миф (Медуза держит отрубленную голову Персея) и ведя внутренний диалог со знаменитой Ренессансной скульптурой Бенвенуто Челлини (рис. 1). Однако попытка скульптора проявить уважение к движению «MeToo» была раскритикована, основной претензией стал тот факт, что автором композиции выступил мужчина (Cascone, 2020). Тем не менее скульптура позиционируется как символ феминизма и торжества справедливости против мужского насилия.

Задача исследования состоит в том, чтобы с помощью герменевтического анализа выявить механизм создания системы неомифологических¹ симулякров (лабиринтов отражений отражений), которые деконструируют традицию с

¹ Концепция неомифологизации рассматривается в статье в авторской интерпретации: Строева О.В. (2022). Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX–XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. <https://disser.spbu.ru/zashchita-uchenoj-stepeni-spbgu/750-stroeva-olesya-vitalevna.html> (20.05.2023).

помощью рациональных инструментов, что, на наш взгляд, приводит не к гармонизации и целостности картины мира, а к новому витку дегуманизирующей раздробленности как одного из проявлений постгуманизма. **Герменевтический метод** позволит нам пройти несколько кругов понимания: мифологический контекст и его психоаналитическую интерпретацию, семиотический анализ соотношения элементов в структуре визуальной репрезентации мифа в разные культурные эпохи, непосредственный диалог современного арт-объекта и скульптуры Челлини в пространственном контексте, феминистский и медиакультурный контекст восприятия произведения. В статье предполагается подтвердить следующую **гипотезу**: создавая перевертыш мифа или архетипического образа, неомифологический симулякр демифологизирует сам миф, то есть обнуляет его, а затем наделяет текущей конформистской повесткой. Миф как собирающее начало и установление границ хронотопа сменяется на неомиф — состояние постоянного самоотрицания и символического распада, что является характерной чертой постгуманизма.



Рис. 1. Лучано Гарбати. Медуза с головой Персея, 2008²

²Источник изображения см.: <https://fishki.net/3450089-v-nyju-jorke-ustanovili-statuju-meduzy-gorgony-c-golovoj-perseja-v-rukah.html> (20.05.2023).

МИФОЛОГИЧЕСКИ-АРХЕТИПИЧЕСКИЙ КРУГ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА

Образ Медузы в мифологии претерпел трансформацию от хтонического до антропоморфного существа, от безобразного к прекрасному, что повлияло на его различные функции и способы визуализации в последующие эпохи, в том числе в современной медиакультуре. Так, у Гесиода в «Теогонии» VIII в. до н.э. Горгона изначально представлена как хтоническое существо, олицетворяющее первородный ужас и природный хаос, выраженные в эстетике безобразного, однако уже имея двойственное значение, связанное с функцией плодородия: от Посейдона она рождает Пегаса и Хрисаора. Как апотропический символ (оберег от зла) образ Медузы изображался на щитах и доспехах, а также в качестве архитектурного элемента, чаще всего антефиксов, распространенных на территории всей эллинской империи (рис. 2).



Рис. 2. Антефикс с головой Горгоны. Остров Фасос, Греция. Третья четверть VI в. до н.э.
ГМИИ им. А.С. Пушкина³

³ Источник изображения см.: http://www.antic-art.ru/data/greece_archaic/35_antefix/index.php (20.05.2023).

Исследования образа Медузы на основе археологических находок активно проводились в течение всего XX века⁴. В одном из самых ранних археолог А.Л. Фротингэм анализировал образ Медузы в связи с другими божествами и пришел к следующим выводам: «(1) первоначально существовала связь Горгоны с Аполлоном и солнцем; (2) прослеживается еще более ранняя связь с Артемидой в ее аспекте богини природы и плодородия; (3) эти две идеи были объединены и воплощены в Горгоне в период с 10 по 6 вв. до н.э.; (4) миф о Горгоне более ранний, широкий и значимый, чем его обычно представляют, а его визуализация включает в себя египетские, критские, хеттские и ассирийские элементы культуры Малой Азии» (Frothingham, 1911, с. 377). Ассоциирование Горгоны с Артемидой в ее архаической функции богини плодородия и архетипом Великой Матери объясняет изначальную двойственность этого образа. Как пишет Симона де Бовуар, создавая базу для феминистского контекста интерпретации образа: «у женщины-матери на лице печать тьмы: она — хаос, из которого все вышло и куда все должно однажды вернуться; она — Ничто. В ночи сливается воедино множество аспектов мира, явленные днем: это ночь духа, томящегося в плену всеобщей и непроницаемой материи, ночь сна и пустоты. В морских глубинах царит ночь: женщина — это *Mare tenebrarum* (сумеречное море), внушавшее страх древним мореплавателям; в недрах земли тоже царит ночь. Эта ночь, грозящая поглотить человека, ночь, обратная сторона плодородия, вселяет в него ужас» (Бовуар, 2017, с. 112–113). С одной стороны, Медуза как хтоническое существо является персонификацией страха перед природной стихией, обладающей силой и олицетворяющей животворящий хаос, она есть проявление жуткого, таящегося во тьме, плод ночи, порождающей монстров. В кинематографических образах сохраняется этот элемент монструозности и опасности (рис. 3).

⁴ Обзор таковых представлен в статье А. Лазару и И. Лирицис (Lazarou, Liritzis, 2022, с. 47–62).



Рис. 3. Кадр из фильма «Битва титанов», реж. Луи Летерье, 2010.
В роли Медузы Горгоны Наталья Водянова⁵

Феномен жуткого — фрейдистское *Unheimlich* — рассматривается в психоанализе как изначально свое, но в результате вытеснения становящегося чужим и опасным (Фрейд, 2016). Юлия Кристева называет отвратительное *abject* — неobjектом (object), «который я называю или воображаю, когда он противопоставлен мне» (Кристева, 2003, с. 37). Тема жуткого в экзистенциальном ключе может быть проинтерпретирована как трагедия человека, выброшенного в безразличный к нему мир, в котором лишь в бездомности экзистенциального страха он приходит к самому себе. Так и у М. Хайдеггера бытие-в-мире проявляется как чувство бездомности (*Unzuhause*), то есть модус жуткого (*Unheimlichkeit*).

С другой стороны, женский образ со змеиными элементами имеет гермафродитный характер, поскольку уроборическая змея сама по себе — это цикл жизни и смерти, а также и гермафродит, символизирующий нерасчлененное синкретическое мышление, где фаллическое и женское начало сливаются воедино. Параллельным архетипическим символом в русском фольклоре является Баба-Яга, о которой В. Пропп писал, как о Великой Матери («яга-дарительница, яга-похитительница и яга-воительница» (Пропп, 2022, с. 63)), но змеи никогда не были ее атрибутом (ступа и костяная нога — принадлежность к миру мертвых). Однако как хранительница леса и животных, проводник между миром живых и мертвых Баба Яга сродни Медузе в функции Артемиды. А. Потебня отмечал также слепоту Яги: «Возможно,

⁵ Источник изображения см.: <https://elika.spb.ru/aktery-pevtsy-zvyozdy/natalya-vodyanova-meduza-gorgona.php> (20.05.2023).

что Баба въ жмуркахъ представляется слѣпою не только въ смыслѣ мрака — безобразія, но и въ смыслѣ мрака — смерти» (Потебня, 1865, с. 68). В. Пропп объясняет слепоту как невидимость мертвых живым и наоборот; тем не менее, ее можно соотнести с архетипом зрения, который сопровождает образ Медузы, так как ее взгляд производит эффект окаменения, то есть умерщвления. Что касается образа змеи, то он связан с колдовской силой в русских сказках и встречается в виде дракона (змей-поглотитель или змей-похититель у В. Проппа). Однако известна археологическая находка «Черниговская гривна Владимира Мономаха» с изображением змеевика (рис. 4) — женщины со змеиными ногами — по одной из версий образ скифской богини земли Апи, где змеи ассоциируются с корнями или соками земли (Рыбаков, 1949, с. 57).



Рис. 4. Черниговская гривна Владимира Мономаха, золотой змеевик XI века, найденный в 1821 году⁶

В советской традиции Горгона появилась в анимационной экранизации мифа о Персее 1973 г. (рис. 5).

⁶ Источник изображения см.: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BC%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BA_\(%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD\)](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BC%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BA_(%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%BD)) (20.05.2023)



Рис. 5. Горгона. Кадр из мультфильма «Персей», реж. А. Снежко-Блоцкая, 1973⁷

Таким образом, изначальный архаический смысл Горгонеяона очевидно отражает хронотоп древнего мифа противопоставления космоса и хаоса, жизни и смерти, определяет пространственные границы чувственного космоса, так как заключенный в изображение хаос становится символической нейтрализацией (сублимацией) страха. К тому же, голова Медузы в «Илиаде» упоминается без какой-либо связи с Персеем. Персей, воплощающий в себе архетип героя, в Илиаде отнесен Зевсом к «славнейшему в сонме героев» (Гомер, 2008, с. 320), но собственно его биография была описана позднее в пьесах Эсхила, Софокла и Еврипида, где он побеждает силы хаоса. Таким образом, олимпийский порядок (аполлоническая стихия) подчиняет себе силы природы (дионисийская стихия), определяя тем самым характер классической античности, в чем можно усмотреть и отражение социальных аспектов: как установления патриархата, так и в целом процесса эллинизации, то есть расширения границ империи, включающего противопоставление эллинского начала варварскому.

Архетипический мотив расчленения — в данном случае — отделения головы от тела Медузы свидетельствует о структурировании мышления, что привело к дальнейшей рационализации и очеловечиванию архаического мифа уже в эпоху эллинизма, что и повлияло на римскую версию Овидия. В целом процесс эллинизации основывался на принципе противопоставления разумного закона иррациональности индивидуальной воли, что закреплено, в частности, в архитектурной конкретно-чувственной форме

⁷ Источник изображения см.: <https://triptonkosti.ru/4-kartinki/meduza-gorgona-kartinki-iz-multika.html> (20.05.2023).

служившие декоративными элементами здания. «Ванские горгоны широколицые, с глубокими морщинами на лбу и глядят встревоженным взглядом. Раскрытый рот, высунутый язык и нахмуренный лоб передают определенную негативную эмоцию» (Авалиани, 2012). Изображения Горгоны можно встретить, например, и на ограде 1-го Инженерного моста и решетке Летнего сада со стороны Мойки в Санкт-Петербурге, что определяет границы уже не мифологического хронотопа, а, скорее, культурной принадлежности к общему европейскому коду в период распространения классицизма и барокко.

С точки зрения фрейдистской теории сексуальности, обезглавить означает кастрировать: «Взгляд на голову Медузы приводит к тому, что очевидец каменеет от ужаса. Заметьте, что тут мы снова сталкиваемся с комплексом кастрации, и разрядкой его аффекта, так как окаменение означает эрекцию» (Фрейд, 2021, с. 421). В более широкой архетипической юнганской трактовке щит Медузы, служивший зеркалом для Персея, архетипически может символизировать упорядочивание хаоса в теневой стороне личности героя, способного бороться со своей темной бессознательной стороной, что имеет значение уже для самого архетипа героя как метафоры становления личности. Фундаментальным дуальным отношением формирования Я, представленным лакановской концепцией стадии зеркала, является отношение между эго и зеркальным образом, являющимся одновременно и Другим.

Таким образом, безобразно ужасное изображение Медузы характерно в большей степени для периода архаики, но уже в классический период происходит трансформация к прекрасному образу⁸. В изображениях на древнегреческих вазах встречается и комический элемент (Краснофигурная гидрия, Пан, вторая четверть V в. до н.э., Британский музей, Лондон): «Голова Медузы как будто счастливо покоится в сумке Персея, ее глаза прикрыты так, что это указывает зрителю на ее блаженство» (Wallace, 2011). Комическое связано с эстетикой безобразного и низменного, поэтому с точки зрения культурной логики в этом нет противоречия, так как комическое служило нейтрализатором страха перед природным хаосом. Однако трансформация от безобразного к прекрасному свидетельствует

⁸ Греческие археологи А. Лазару и И. Лирицис создали интересную типологию изображений Медузы (общее количество артефактов — 564), начиная с периода архаики до поздней античности. Тип 1: Индивидуальные головы/маски (горгонии). Тип 2. Смешанные монстры-горгоны. Тип 3. Горго с животными. Тип 4. Горго в позе «Knielauf» — буквально бегом на коленях или быстрый бег. Тип 5. Хтоническая Горгона (Lazarou, Liritzis, 2022, с. 59).

о влиянии классического идеала (аполлонического элемента или принципа панкалистического восприятия мира⁹) на все древнегреческое искусство; кроме того, появляется мотив жертвы и несправедливости, что говорит об отделении личностного начала от природного и разрушении архаической синкретичности.

ФЕМИНИСТСКИЙ КОНТЕКСТ

У Овидия миф оформляется в историю несчастной девушки, несправедливо осужденной Афиной: вместо романтической любовной сцены на лугу Гесиода появляется мотив «изнасилования» в храме Афины. Несмотря на то, что в мифах более раннего происхождения этот мотив присутствует повсеместно как один из архетипов культа плодородия (нимфы и царевны, насильно оплодотворенные богами-олимпийцами, чаще всего встречаются в контексте космогонических мифов о происхождении растений, континентов, наций), феминистским дискурсом он рассматривается в личностно-правовом аспекте. Среди самых знаменитых феминистских произведений на эту тему следует упомянуть эссе «Смех Медузы» и «Женская ярость»¹⁰. Феминизм обвиняет психоаналитические интерпретации Медузы в сугубо мужском взгляде на ее восприятие и деконструирует образ, превращая его в символ, олицетворяющий борьбу с патриархатным порядком (Bowers, 1990).

Очевидным доказательством того, что изначально миф о Медузе относился именно к космогоническим мифам, является то, что от нее рождается Пегас (крылатый конь) и Хрисаор (основатель клана). В трагедиях и комедиях классического периода в целом все больше начинает отражаться социальный контекст, поэтому небезосновательно современный феминистский дискурс часто обращается к античным образам классики. Так, например, в обзоре документального фильма о польской эмигрантке Марта Хокинс сравнивает двух женщин и две истории: «Антигона, мифическая фиванская женщина, оспаривает приговор царя Креонта, чтобы обеспечить достойное погребение своего брата Полиника, Беата, овдовевшая

⁹ Производное от калокагатии.

¹⁰ Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), pp. 875–893. The University of Chicago Press. Chicago, United States of America. Valentis, M. & Devane, A. (1994). *Female Rage: Unlocking Its Secrets, Claiming Its Power*. Carol Southern Books. New York, United States of America.

женщина из небольшого польского городка, борется с бюрократией лондонских чиновников для организации надлежащих похорон своего мужа. Обе женщины решают взять все в свои руки, обе принимают смелое решение отказаться от безопасности своего дома и семьи, известной в греческой философии как пространство ойкоса, и столкнуться с последствиями трансгрессии в пространство мира мужчин-граждан, полиса... Жак Деррида называет это инаковостью, «рвотой системы», означающей, что Антигона приходит извне системы и ее действия не могут быть приняты — “переварены” Креонтом» (Hawkins & Hawkings, 2022, с. 863).

Однако в желании деконструировать патриархатный символический порядок феминизм неправомерно уравнивает и смешивает различные мифологические и эпические слои, ставя в один ряд «борьбы за гражданские права» такие женские образы, как Медуза и Антигона, хотя первая изначально не являлась человеком, а была одной из трех горгон. Овидий придал ей больше индивидуальных человеческих черт и усилил древнегреческую идею судьбы (часть дионисийской стихии), власти сверхъестественных сил, создавая эффект трагедии экзистенциального абсурда. Ужас перед природной стихией сменился на страх перед властью несправедливости, что могло быть решено с помощью римского права (очевидна параллель с современными либеральными правами) — так происходит рационализация мифа. Тем не менее римское сознание оставалось в рамках натуралистического конкретно-чувственного мышления, которое близко, по сути, современному позитивистскому нигилизму.

Таким образом, в изображении «Медузы с отрубленной головой Персея», с точки зрения логики архаического мифа, хаос в образе Великой матери побеждает космос и символический порядок, построенный аполлонической стихией, что в современной культурологической трактовке может олицетворять бунт хтонического бессознательного против рационального бинарного мировосприятия, его деконструкцию и трансгрессию. С позиции феминизма, Медуза мстит всему мужскому символическому порядку системы, убивая героя, который не посягал на ее женское достоинство, но видит в ней монстра, коим она стала, будучи жертвой этого порядка. Однако скульптор сам попадает в ловушку: он лишает Медузу плодородного начала, будто стерилизует ее, отнимая ее женскую силу (нет ярко выраженных гениталий, как, например у палеолитических венер); в то же время змеи на голове актуализируются как опасная сила Другого. Скульптор бессознательно становится жертвой нового матриархата и вынужден повиноваться новой системе ценностей, однако бессознательно протестуя против нее.

ДИАЛОГ С ЧЕЛЛИНИ

В христианский период оправдание существования зла и уродства в мире стало одной из основных тем рассуждений Аврелия Августина, который подчеркивает, что «ошибка является составной частью общего порядка» (Эко, 2008, с. 44). В эпоху Ренессанса внимание к безобразному приобретает характер реализма, что демонстрирует щит Медузы Вероккио или утерянный рисунок Леонардо да Винчи, воссозданный Караваджо (рис. 6).

Далее эта тенденция прослеживается и в барочную эпоху, например, у П. П. Рубенса. В 1635 г. в своем трактате «Об уродстве» Антонио Рокко заявляет, что хочет говорить о безобразных вещах, потому что «от вечных разговоров о нежном и прекрасном в конце концов начинает тошнить» (Эко, 2008, с. 149).



Рис. 6. Караваджо. Медуза. 1597¹¹

¹¹ Источник изображения см.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D1%83%D0%B7%D0%B0_\(%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%BE\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D1%83%D0%B7%D0%B0_(%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%BE)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg) (20.05.2023).

Однако скульптура Бенвенуто Челлини, относимая к маньеризму, созданная в 1545–1554 годах по заказу герцога Козимо Медичи, вновь представляет лицо Медузы и ее тело как эстетически прекрасное и рафинированное (рис. 7).

Следует обратить внимание на то, что скульптура Челлини была установлена на площади Сеньории во Флоренции и композиционно находится между «Давидом» Микеланджело и «Юдифью» Донателло. Все три скульптуры объединены одним мотивом — отрубленные головы, ставшие символами разных этапов развития Ренессанса. Полилог этих трех статуй в контексте публичного пространства центральной флорентийской площади представляет особый интерес для анализа. Тот факт, что Давид и Юдифь (ветхозаветные персонажи) ставятся в один ряд с античным образом Персея, характерен для эклектики Ренессанса, что объясняется тенденциями антропоцентризма и поворотом к эмпирическому натурфилософскому мировоззрению. Материализм и «Убийство коллективного Отца» (христианского религиозного трансцендентного начала), по определению Э. Ноймана, в целом характеризует переход к Новому времени. А.Ф. Лосев, отмечая личностно-материальную эстетику Возрождения, писал о кризисе личности, которая, «оставаясь личностным же образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас собственного одиночества и беспомощности перед этим космосом. В своей отъединенности она уже не может опереться и на другую, столь же замкнутую в себе и одинокую личность» (Лосев, 2021, с. 391).



Рис. 7. Бенвенуто Челлини. Персей. 1545–1554¹²

Отрубленные головы символизируют власть и обладание силой врага: обезглавленные Голиаф, Олоферн и Медуза олицетворяют овладение землей, победой над Другим как символическим порядком, который меняется не только со сменой политической формы правления, но и происходит радикальный слом мировоззренческих парадигм. Но если женский образ Юдифи считается как гражданский подвиг и символ Флорентийской Республики под демократической властью Медичи, а Давид в образе прекрасного Аполлона, побеждающий Голиафа, демонстрирует власть совершенного человека над природой, то Персей, казалось бы, становится чистой аллегорией и интеллектуальной схемой: в образе античного героя Персея, по замыслу автора, концептуально была прославлена победа Медичи над соперниками в борьбе за власть. Однако тема власти актуализируется здесь не только в узком историческом и политическом контексте, но и в философском.

¹² Источник изображения см.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B5%D0%B9> (20.05.2023).

В общекультурном плане в образе Персея Гуманизм утверждает себя через конкретно-материалистическое понимание разрушения связи человека и природы, в результате приведшее западную культуру к позитивизму, а затем нигилизму и самоотрицанию. В. Соловьев писал о великом назначении западной цивилизации так: «Она представляет полное и последовательное отпадение человеческих природных сил от божественного начала, исключительное самоутверждение их, стремление на самих себе основать здание вселенской культуры. Через несостоятельность и роковой неуспех этого стремления является самоотрицание» (Соловьев, 2021, с. 19). Символически через убийство Медузы происходит «самоутверждение стихийно-артистического человека», по определению А.Ф. Лосева, в трактовке Ж. Делеза это есть самоутверждение номадического субъекта, который включает в себя абсолютизацию воли к жизни в образе Персея, освобождение от власти сверхчеловеческого начала, эстетическую демиургию себя (что, кстати, конкретизировано наличием портрета самого Челлини на обратной стороне шлема Персея (рис. 8)).



Рис. 8. Бенвенуто Челлини. Шлем Персея (фрагмент)¹³

В современной же скульптуре Персей превращается в тело-без-органов (голова без тела лишается организации; кстати, она тоже отражает черты скульптора Гарбати), а Медуза становится прекрасным подтверждением тенденции, заложенной в Ренессансе: она демонстрирует парадокс Гуманизма, который состоит в том, что он привел к феномену постгуманизма, так как «западная

¹³ Источник изображения см.: <https://unitalia.ru/lodzhiya-lantsi-vo-florentsii/> (20.05.2023).

цивилизация утвердила зараз и бесконечное стремление и невозможность его удовлетворения» (Соловьев, 2021, с. 27).

В целом подход к пониманию личности техногенной цивилизации как к телу-без-органов, по мнению Ж. Делеза и М. Фуко, высвобождает ее из оков любой власти, прежде всего, метафизики и идеализма. Утративший субъектность индивид превращается в «отсутствующую мишень». Другой в роли внешнего — это власть, но не как форма господства, а как подвижные отношения действующих гетерогенных сил, то есть это и есть своего рода Медуза-Ризома. Ханна Арендт считала, что, только «поддерживая неконтролируемый по своей сути характер действия, люди могут жить в чем-то, называемом политическим сообществом» (Sjöblom, 2023, с. 146). Люис Кэрролл создал образы номадических субъектов в «Алисе в стране чудес» через эстетику абсурда, близкую методу дизъюнктивного синтеза Ж. Делеза как соединения несоединимых элементов. Если соотнести мотив отрубленных голов в «Алисе» с современной скульптурой, то Медуза замечательно коррелирует с Кэрролловской королевой («Отрубить ему голову!»), олицетворяющей хаотическую власть реактивных сил, вынуждающих человека находиться в состоянии текучести и тела-без-органов, в том числе без головы. Таким образом, Персей становится монстром, постчеловеком-постгендером (так как тела у него нет, он лишен гендерных признаков), рожденным западной цивилизацией.

Неслучайно именно феминистский дискурс активно развивает идею постчеловека, поскольку решение проблемы женщины-Другого в европейской культуре слилось с идеями небинарной постантропоцентрической и постдуалистической деконструкции: таким образом, постгуманистический субъект описывается в контексте номадизма, в том числе «для снятия оппозиции субъект/объект в связи с технологическими изменениями культуры»¹⁴ (Крувко, 2023, с. 127). Концепция постчеловека включает в себя несколько аспектов: с одной стороны, симбиоз с технологиями приводит к изменению в процессе самоидентификации личности, разрушению целостности субъекта (в том числе это связано с трансформациями концепта телесности), вплоть до элиминирования феномена сознания (что активно развивается в аналитической philosophy of mind), с другой, — принцип антропоцентризма в общей теории и философии культуры сменяется на тенденцию деантропоцентризма, то есть смещение идеи человека из центра мироздания, попытку преодоления кантовского корреляционного субъективизма в пользу некой объективной реальности (позиция спекулятивного реализма).

¹⁴ См. обзор концепций постгуманизма в статье «Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта в современном фантастическом кино» (Крувко, 2023) (20.05.2023).

Художественные произведения в синкретической форме отражают не только конкретный замысел автора, но и общие субъект-объектные отношения на каждом этапе культурного развития, в целом являясь формой воспроизводства человеческого бытия. Миф о Медузе и Персее является архетипическим, наряду с мифами об Эдипе или Нарциссе, то есть отражает глубинные отношения человека и мира, а также процессы формирования мышления на разных этапах становления самосознания. В скульптуре Лучано Гарбати, помимо буквального смысла феминистской агрессии, проступает общая тенденция разрушения антропоцентризма под натиском созданного самим человечеством монстра — техногенной цивилизации. В архаической культуре Медуза олицетворяла природный хаос, который находился в оппозиции к рациональному порядку, сотворенному человеком, Медуза была Другим — монстром в женском облике по отношению к разумной патриархатной иерархии, где уже в период классики начала вызревать идея субъекта, обладающего властью над мирозданием, что закрепилось в эпоху Ренессанса в эстетике Гуманизма в образе возрожденного Персея. Далее этот образ был «законсервирован» в классицизме до тех пор, пока модернизм под влиянием ницшеановских и фрейдистских идей не начал разрушать целостность субъекта, построенную на доминанте картезианского разумного начала, что визуально отражено в текущих сюрреалистических образах. Однако подобная радикальная революция — победа Медузы над Персеем — стала возможна только в условиях современного постмодернистского деконструктивизма и постгуманизма. В первую очередь и как минимум, она демонстрирует буквальное расчленение человека, что абсолютно коррелируется с концепциями номадизма и постгуманизма в плане разрушения субъективности и целостности. Но кем является современная Медуза? Она все тот же монстр, чужой и Другой, представляющий смертельную угрозу. Если ее рассматривать как образ техногенной цивилизации (поскольку есть некоторое сходство с роботом с отсылкой к «Манифесту Киборгов» Д. Харауэй), то Медуза может быть буквально аллегорией глобальной сети, искусственного интеллекта с клубком змей-нейросетей на голове, который вытесняет «человеческое», лишая его силы и собственной целостности. Но, возможно, она есть сама экзистенциальная реальность, которая наказывает человека, «существующего» в новой цифровой реальности — реальности постчеловеческого перехода, в котором человек теряет свое онтологическое измерение и становится одним из многих онтических конструкторов» (Давыдов, 2022, с. 138).

СОВРЕМЕННЫЙ МЕДИЙНЫЙ КОНТЕКСТ

Способы репрезентации образа Медузы в различные эпохи практически всегда были публичными. Так, в период архаики и античности он был представлен в элементах архитектуры и вазописи, постоянно присутствуя в повседневности, будучи неотъемлемой частью магического мышления. Ренессанс подобным же образом помещает образ Горгоны в публичное место, но в XVII–XIX веках сюжет становится более элитарным, академическим, музейным искусством; мы наблюдаем эстетизацию формы в скульптурах Бернини и Маркеста. Модернизм не столь активно обращался к древнегреческой мифологии, однако Сальвадор Дали все же создал скульптурные и декоративные образы Медузы в сюрреалистическом ключе. Постмодернистская эстетика вновь делает Горгону публичной фигурой; помимо Лучано Гарбати, существует скульптура паблик-арта мексиканского художника Хавьера Марина. Кроме того, Медуза неоднократно появлялась в кинореальности, став узнаваемым медийным персонажем вселенной комиксов и фэнтези. Однако, если в античные и ренессансные времена зритель полноценно считывал мифологический контекст, так как образ был частью символического хронотопа, организующего космос, то из каких элементов складывается современное восприятие Горгоны Медузы? Немаловажную роль в смыслообразовании играет сегодня медиакultura, которая, в свою очередь, уже сформировала определенный визуальный образ в современном массовом сознании, вытесняя образы литературные.

В ранних кинопроизведениях, например, в итальяно-испанском фильме «Подвиги Геракла: Медуза Горгона» (1963) она представлена в виде жуткого чудовища, напоминающего безлистое дерево или клубок из переплетенных корней, обрамляющий пылающий глаз, пронизывающий все вокруг (рис. 9). Так режиссер в абстрактной оригинальной форме выразил идею опасности взгляда Медузы.

В британском научно-фантастическом сериале «Доктор Кто» 1969 года Горгона появилась как своего рода отсылка к прошлому человеческой цивилизации, образ культурной памяти, оживший в Стране Фантастики (рис. 10). Легендарный доктор, будучи носителем научного сознания, убеждает свою спутницу Зою, что монстр мифологический, то есть вымышленный. Но, поскольку в фантастической реальности он стал вполне осязаемым, сначала в виде статуи, затем ожившим существом, с ним пришлось сражаться. Следуя примеру Персея, доктор использовал зеркало, чтобы превратить Медузу в камень.



Рис. 9. Кадр из фильма «Подвиги Геракла: Медуза Горгона», реж. Альберто де Мартино, 1963. 10 мин. 20 сек. Скриншот автора¹⁵



Рис. 10. Кадр из сериала «Доктор Кто», 1969¹⁶

¹⁵ Источник изображения см.: <https://www.youtube.com/watch?v=P1iAHF9o6GY> (20.05.2023)

¹⁶ Источник изображения см.: <https://tardis.fandom.com/ru/wiki/Медуза> (20.05.2023).

В советском мультфильме «Персей» 1973 г. Горгона предстала крылатой нимфой с огромными непрерывно меняющимися глазами, коллекционирующей у себя на острове каменные памятники своим жертвам (рис. 11). Древнегреческие образы в советской анимации переосмыслены в визуальном отношении, они предстают не в античной эстетике, а, скорее, в стилистике авангарда.



Рис. 11. Кадр из мультфильма «Персей», реж. А. Снежко-Блоцкая, 1973¹⁷

В целом можно сказать, что режиссеры XX века преимущественно использовали архаический образ Горгоны без переосмысления ее функции монстра, часто буквально пересказывая миф, не прибегая к деконструкции.

В кинематографе XXI появляются новые тенденции. Так, в фильме «Битва титанов» 2010 г. роль Медузы сыграла топ-модель Наталья Водянова. Она предстает как злобное существо со змеиным телом и узнаваемым атрибутом — змеями вместо волос (см. рис. 3). Медуза сохраняет здесь свою монструозность, но, подобно античной классике, барокко и классицизму, в ее образе появляется элемент привлекательности и сексуальности. В фильме «Перси Джексон и похититель молний» 2010 г. роль Горгоны исполнила актриса Ума Турман. Она уже выглядит как современная женщина в обтягивающем кожаном костюме, скрывающая свою прическу из змей под головным убором (рис. 12). Книга из литературного цикла Рика Риордана, послужившая основой фильма, является примером неомифологизации: действие переносится в Америку, а главный герой — 16-летний подросток — борется с такими проблемами, как дислексия и гиперактивное расстройство. Сам архетип героя в данном случае декон-

¹⁷ Источник изображения см.: https://dzen.ru/a/YTnbVuLXhTh2_ajF (20.05.2023).

струируется, то есть подвергается психоаналитической самоинтерпретации и дизъюнкции, что позволяет воспринимать его одновременно в двух планах — как символ и реальность. Перси побеждает Медузу с помощью мобильного телефона, используя видеозапись в качестве зеркала.



Рис. 12. Ума Турман в роли Медузы в фильме «Перси Джексон и похититель молний». Реж. Крис Коламбус, 2010¹⁸

Очевидно, что медийный образ Горгоны в кинематографе XXI века синтетически включает в себя различные слои от архаики до модернизма, переосмысленные и деконструированные: с одной стороны, он может быть внешне прекрасен и даже рафинирован подобно эллинистическим и классическим образцам, а с другой, — представлять угрозу для жизни, воплощая в себе природный хаос и символическое зло.

Подобный подход к созданию экранных образов демонстрирует тенденцию неомифологизма в ее аспекте неоархаики, который подразумевает интерес к дологическому мышлению, синкретизму тех ранних этапов развития культуры, когда человек был слит с природой. В этом смысле статуя «Медузы с головой Персея» манифестирует идеи биоцентризма в противопоставлении антропоцентризму, что коррелирует с идеями философии спекулятивного реализма и *philosophy of mind*, рассматривающих человека в качестве одного из природных явлений, биоробота, управляемого нейрофизиологическими

¹⁸ Источник изображения см.: <https://jpegfoto.ru/dajoon-medusa-kupit> (20.05.2023).

процессами. Однако Медуза остается страшной Бабой Ягой, что в восприятии зрителя фундируется не только в конкретном опыте визуальных впечатлений, какими бы они ни были — фильмы, скульптуры, комиксы и прочее, но и в коллективном бессознательном. Архаический страх экзистенциального проступает в этом произведении с новой силой, экзистенциальная бездомность на новом витке развития техногенной цивилизации этот ужас только усиливает.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, Медуза, отрубаящая голову Персею, — неомифологический символ, возникший в результате рационализации, не стремящийся к восстановлению гармонии и целостности, а выводящий гуманистическую проблематику на новый виток внутреннего конфликта и саморазрушения. Скульптура Лучано Гарбати демонстрирует, как власть внешнего и внутреннего хаоса разрушает субъективность, лишенную идеального начала. Великая хтоническая Мать-природа наказывает человека, возомнившего себя Сверх-человеком и буквально «потерявшего от этого голову». Разрушая гармонию и единство с миром как с трансцендентным началом, находясь в конфликте и вечном противостоянии, человек сам себя начинает исключать из мироздания, считая ошибкой или чем-то бессмысленным. Голова Персея в руках Медузы — это образ героя-неудачника (постчеловека), лишенного сознания как идеальной сферы, превратившегося в «философского зомби» (по определению Дэна Деннета), бесполезную отрубленную голову. Медуза с головой Персея — сигнал бедствия, свидетельствующий о том, как сугубо материалистическое, эмпирическое или крайне рациональное мировоззрение без согласования с идеальной реальностью приводит к самоуничтожению.

REFERENCES

1. Avaliani, E. (2012). Monstry ellinskogo mifa i ikh periferiynye varianty [Monsters of the Hellenic mythology and their peripheral counterparts]. *Schole. Filosofskoye Antikovedeniye i Klassicheskaya Traditsiya*, 6 (2), 306–322. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nlzozk>
2. Bowers, S.R. (1990). Medusa and the female gaze. *NWSA Journal*, 2 (2), 217–235.

3. Cascone, S. (2020, October 13). The artist behind a (very questionable) nude public statue of Medusa as a feminist avenger defends his work. *Artnet*. Retrieved May 20, 2023, from <https://news.artnet.com/art-world/medusa-courthouse-statue-1914971>
4. Davydov, I.A. (2022). Transformatsiya chetveritsy Khaydeggera v digital'nykh proektsiyakh postgumanizma [Transformation of the Heidegger fourth in digital projections of posthumanism]. *Gumanitarnyye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, (3), 138–148. (In Russ.) <https://doi.org/10.22405/2304-4772-2022-1-3-138-148>, <https://www.elibrary.ru/cxbfna>
5. de Beauvoir, S. (2017). *Vtoroy pol* [The second sex] (I. Malakhova, E. Orlova, A.A. Sabashnikova, Trans.). Saint Petersburg: Azbuka-Attikus. (In Russ.)
6. Eco, U. (Ed.). (2007). *Istoriya urodstva* [On ugliness] (A.A. Sabashnikova, Trans.). Moscow: Slovo. (In Russ.)
7. Freud, Z. (2016, May 05). Zhutkoye [The uncanny]. In S. Aleyikov (Ed.), *Proekt "Ves' Freyd"* [Project All Freud]. (In Russ.) Retrieved May 20, 2023, from <https://freudproject.ru/?p=723>
8. Freud, Z. (2021). Golova Meduzy [The head of Medusa]. In M.M. Reshetnikov (Ed.), *Sobraniye sochineniy* [Collected works] (A.M. Bokovikov, Trans.) (Vol. 19, pp. 421–424). Saint Petersburg: Vostochno-Evropeyskiy Institut Psikhooanaliza. (In Russ.)
9. Frothingham, A.L. (1911). Medusa, Apollo, and the Great Mother. *American Journal of Archaeology*, 15 (3), 349–377.
10. Hawkins, M., & Hawkings, M. (2022). Antigone in the London office: Documentary film, creativity and female agency. *Cultural Studies*, 36 (5), 856–873. <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.2011930>
11. Homer. (2008). *Iliada* [The Iliad] (N.I. Gnedich, Trans.). Moscow: Nauka. (In Russ.)
12. Kristeva, J. (2003). *Sily uzhasa: Esse ob otraschenii* [Powers of horror: An essay on abjection]. St. Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
13. Kravko, T.V. (2023). "Zhenshchina-drugoy" kak osnovaniye dlya postgumanisticheskogo sub'yekta v sovremennom fantasticheskom kino [Woman Other as a ground for posthuman subjectivity in contemporary science fiction cinema]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 121–146. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>, <https://www.elibrary.ru/qznars>
14. Lazarou, A., & Liritzis, I. (2022). Gorgoneion and Gorgon-Medusa: A critical research review. *Journal of Ancient History and Archeology*, 9 (1), 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>
15. Losev, A.F. (2021). *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Akademicheskii proyekt. (In Russ.)
16. Potebnja, A.A. (1865). O mificheskoy znachenii nekotorykh poveriy i obradov [On the mythological significance of some rituals and superstitions]. In *Chteniya v Imperatorskom Obshchestve Istorii i Drevnostey Rossiyskikh pri Moskovskom universitete* [Readings at the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University] (Book 2, April–June, pp. 1–311). (In Russ.)

17. Propp, V.Ya. (2022). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [Historical roots of a fairy tale]. Moscow: Azbuka. (In Russ.)
18. Rybakov, B.A. (1949). Drevnosti Chernigova [Antiquities of Chernigov]. In N.N. Voronin (Ed.), *Materialy i issledovaniya po arkheologii drevnerusskikh gorodov* [Materials and researches on archaeology of ancient Russian cities] (Vol. 1, pp. 7–102). Moscow: Leningrad. (In Russ.)
19. Sjöblom, K. (2023). The impurity of praxis: Arendt and Agamben. *Continental Philosophy Review*, 56 (1), 145–162. <https://doi.org/10.1007/s11007-022-09591-y>
20. Solovyov, V.S. (2021). Chteniya o bogochelovechestve [Lectures on divine humanity]. In V.S. Solovyov, *Smysl lyubvi* [The meaning of love] (pp. 3–234). Moscow: AST. (In Russ.)
21. Wallace, S.B. (2011). The changing faces of Medusa. *Reinvention: An International Journal of Undergraduate Research*, British Conference of Undergraduate Research Special Issue. Retrieved June 25, 2023, from https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/reinvention/archive/bcur2011specialissue/wallace/

ЛИТЕРАТУРА

1. Авалиани, Э. (2012). Монстры эллинского мифа и их периферийные варианты. *Schole. Философское антиковедение и классическая традиция*, 6 (2), 306–322. <https://www.elibrary.ru/NLZOZK>
2. Бовуар, С. (2017). *Второй пол* (И. Малахова, Е. Орлова, А.А. Сабашникова, пер. с фр.). Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус.
3. Гомер. (2008). *Илиада* (Н.И. Гнедич, пер.). Москва: Наука.
4. Давыдов, И.А. (2022). Трансформация четверицы Хайдеггера в дигитальных проекциях постгуманизма. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого*, (3), 138–148. <https://www.elibrary.ru/CXBFNA>, <https://doi.org/10.22405/2304-4772-2022-1-3-138-148>
5. Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса: эссе об отвращении*. Санкт-Петербург: Алетейя.
6. Крувко, Т.В. (2023). «Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта в современном фантастическом кино. *Наука телевидения*, 19 (1), 121–146. <https://www.elibrary.ru/QZNARS>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>
7. Лосев, А.Ф. (2021). *Эстетика Возрождения*. Москва: Академический проект.
8. Пропп, В.Я. (2022). *Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Азбука.

9. Потебня, А.А. (1865). О мифическом значении некоторых поверий и обрядов. *Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском университете* (Кн. 2, апрель - июнь, с. 1–311).
10. Рыбаков, Б.А. (1949). Древности Чернигова. Н.Н. Воронин (ред.), *Материалы и исследования по археологии древнерусских городов* (Т. 1, с. 7–102). Москва: Ленинград: Издательство и 2-я тип. издательства Академии наук СССР.
11. Соловьев, В.С. (2021). Чтения о Богочеловечестве. В.С. Соловьев, *Смысл любви* (с. 3–234). Москва: АСТ.
12. Фрейд, З. (2021). Голова Медузы. М.М. Решетников (гл. ред.), *Собрание сочинений: в 26 томах* (А.М. Боковиков, пер.) (Т. 19: Об искусстве и художниках 2, с. 421–424). Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт Психоанализа.
13. Фрейд, З. (2016, 05 мая). Жуткое. С. Алейников (ред.), *Проект «Весь Фрейд»*. <https://freudproject.ru/?p=723> (20.05.2023).
14. Эко, У. (ред.). (2007). *История уродства* (А.А. Сабашникова, пер. с итал.). Москва: Слово.
15. Bowers, S.R. (1990). Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal*, 2 (2), 217–235.
16. Cascone, S. (2020, October 13). The Artist Behind a (Very Questionable) Nude Public Statue of Medusa as a Feminist Avenger Defends His Work. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/medusa-courtthouse-statue-1914971> (20.05.2023).
17. Frothingham, A.L. (1911). Medusa, Apollo, and the Great Mother. *American Journal of Archaeology*, 15 (3), 349–377.
18. Hawkins, M., & Hawkings, M. (2022). Antigone in the London office: documentary film, creativity and female agency. *Cultural Studies*, 36 (5), 856–873. <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.2011930>
19. Lazarou, A., Liritzis, I. (2022). Gorgoneion and Gorgon-Medusa: a critical research review. *Journal of Ancient History and Archeology*, 9 (1), 47–62. <https://doi.org/10.14795/j.v9i1.741>
20. Sjöblom, K. (2023). The impurity of praxis: Arendt and Agamben. *Continental Philosophy Review*, 56 (1), 145–162. <https://doi.org/10.1007/s11007-022-09591-y>
21. Wallace, S.B. (2011). The Changing Faces of Medusa. *Reinvention: An International Journal of Undergraduate Research*, British Conference of Undergraduate Research Special Issue. https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/reinvention/archive/bcur2011specialissue/wallace/ (25.06.2023).

ABOUT THE AUTHOR

OLESYA V. STROEVA

Dr.Sci. (Cultural Studies), Cand.Sci. (Philosophy),
Professor and Head of the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School

32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

доктор культурологии, кандидат философских наук,
профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

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

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

VITALY V. ZOTOV*

MIPT University
9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

GRIGORY R. KONSON

MIPT University
9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia;
GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: konson.gr@mipt.ru

SERGEY V. VOLODENKOV

Moscow State University
1, Leninskiye Gory, Moscow 119991, Russia;
MIPT University
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;

ResearcherID: N-3606-2016

ORCID: 0000-0003-2928-6068

e-mail: s.v.cyber@gmail.com

ALEXANDER V. GUBANOV

MIPT University
9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

For citation

Zotov, V.V., Konson, G.R., Volodenkov, S.V., & Gubanov, A.V. (2023). The Image of the Digital Future: Formation in Media Space and Representation in the Public Consciousness. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 63–115. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-63-115>, <https://elibrary.ru/ZSCMVM>

THE IMAGE OF THE DIGITAL FUTURE: FORMATION IN MEDIA SPACE AND REPRESENTATION IN THE PUBLIC CONSCIOUSNESS

Abstract. In a turbulent society, the identification of perceptions of the future is a crucial component for decision-making. As digital transformation deepens, the image of the digital future, encompassing expectations, assumptions, and perceptions about individual, societal, and state development in the era of digitalization across various aspects of life and production, assumes a paramount role in this process. Its dissemination in media space plays a pivotal role in shaping citizens' future outlook and can significantly influence their perception of the world and subsequent actions.

This study aims to explore the relationship between the formation of the digital future image in media space and its representation within the public consciousness. The authors conducted a comparative analysis of the saturation of digital society markers in media space and the public's level of knowledge about digital technologies. Additionally, they assessed the tone of media texts containing digital future markers and examined their reception among the population. Furthermore, the key stakeholders of digital transformation and agents of influence in the presentation of the digital future were identified, along with the primary recipients and mediators of the prosocial image of the digital future. The study also investigated the media tools employed to disseminate the digital future image. Based on their findings, the authors present an overarching conclusion emphasizing the necessity of developing a vision of the digital future as an integral part of state policy to support the digital development of Russian society.

Keywords: future image, image of the digital future, media space, media image, traditional mass media, social media, digital transformation, public consciousness, vision of the digital future

Acknowledgments. The research was supported by the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (goszadaniye) No. 075-03-2023-106, project No. FSMG-2023-0029.

УДК 316.77

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-63-115

EDN: ZSCMVM

Статья получена 29.11.2023, отредактирована 27.12.2023, принята 29.12.2023

ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ*

МФТИ, Физтех

141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

МФТИ, Физтех

141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;
ГИТР

125284, г. Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: konson.gr@mipt.ru

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ВОЛОДЕНКОВ

МГУ имени М.В. Ломоносова

119234, Россия, Москва, Ленинские Горы, 1;

МФТИ, Физтех

141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9

ResearcherID: N-3606-2016

ORCID: 0000-0003-2928-6068

e-mail: s.v.cyber@gmail.com

* Автор, ответственный за переписку

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ

МФТИ, Физтех

141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

Для цитирования

Зотов В.В., Консон Г.Р., Володенков С.В., Губанов А.В. Образ цифрового будущего: формирование в медиапространстве и репрезентация в общественном сознании // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С. 63–115. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-63-115>. EDN: ZSCMVM

Образ цифрового будущего: формирование в медиапространстве и репрезентация в общественном сознании

Аннотация. При турбулентности общества выявление представлений о будущем является важным компонентом для принятия решений. С углублением цифровой трансформации ведущую роль в этом процессе начинает играть образ цифрового будущего, который представляет собой комплекс ожиданий, предположений и представлений о развитии человека, общества и государства в условиях цифровизации различных сфер жизнедеятельности и производства. Его трансляция в медиапространстве начинает играть ключевую роль в формировании представлений граждан о будущем и может оказывать значительное влияние на их восприятие мира и их действия. Цель данной работы заключается в раскрытии взаимосвязи между формированием образа цифрового будущего в медиапространстве и его репрезентацией в общественном сознании. В рамках исследования авторы сопоставили насыщенность медиапространства маркерами цифрового общества с уровнем знания населения о цифровых технологиях; оценили тональность медиатекстов, содержащих маркеры цифрового будущего, и их восприятие населением; выявили основные заинтересованные стороны цифровой трансформации и агентов влияния на процесс презентации цифрового будущего, а также ключевых реципиентов и медиаторов репрезента-

ции просоциального образа цифрового будущего; определили медийные инструменты трансляции образа цифрового будущего. Авторы приходят к обобщающему выводу о необходимости разработки видения цифрового будущего в рамках проводимой государственной политики по поддержки цифрового развития российского общества.

Ключевые слова: образ будущего, образ цифрового будущего, медиапространство, медиаобраз, традиционные массмедиа, социальные медиа, цифровая трансформация, общественное сознание, видение цифрового будущего

Благодарности: исследование выполнено при поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (госзадание) № 075-03-2023-106, номер проекта FSMG-2023-0029.

Perceiving the future as a predetermined certainty transforms our perspective on the present world. Consequently, in a constantly changing landscape, those who possess a better understanding of the forthcoming changes, in other words, those who hold a clear image of the future, win. But those who shape this image of the future are no less victorious. Identifying expectations and perceptions of the future becomes a vital component for assessing the current state of society and making decisions amidst uncertainty and turbulence.

The term *image of the future* gained prominence through the works of Fred Polak. He introduced this concept to describe the anticipation of the future, which arises in the present through the interplay of the past and the future. The image of the future represents a resonant response to what has already transpired and what is yet to come (Polak, 1973). However, despite its long-standing use in scientific discourse, the term lacks a consistent interpretation among researchers.

Initially, some scholars associated this term with the individual perspective of personal development. For instance, Valeria Petrova defines the image of the future as a subjective emotional and cognitive construct that encapsulates an individual's vision (in a broad sense) of reality and, therefore, interacts with it (Petrova, 2009, p. 10). This conceptual prism is continued in contemporary research (Ahvenharju et al., 2021). Concurrently, in modern socio-humanitarian discussions, the concept of the image of the future has become widely employed to denote the representation of a country's development prospects in the public consciousness.

Furthermore, the image of the future, as a general idea of how the lives of individuals, societies, and states may unfold in the future, is often equated with concepts such as forecasts, projects, models, or depictions of the future. In its essence, an image differs from scientific forecasts, which are based on calculated trends, and from projects and models, which encompass elements of a desirable future. It also differs from depictions of the future, which focus on specific details and nuances, representing only one facet of the anticipated future. The image of the future is a certain perception based on the individual's life experience and subsequently forming expectations about anticipated prospects.

Summarizing the various interpretations, the image of the future can be understood as a collection of expectations, assumptions, and perceptions that elucidate the future in which individuals, societies, and states will act and develop, as well as what qualities they will acquire. The image of the future is constructed within our consciousness and perceived at an emotional (subconscious) level (Zheltikova, 2020). It is worth noting that in recent years, the number of publications examining the image of the future in the public consciousness of Russians has increased. Special attention is paid to the formation of the future image amidst political instability, as citizens' perceptions of the future are influenced by current social problems and contradictions (Khokhlov, 2023). It is no coincidence that the prevailing mood concerning the near future is anxiety, with little expectation of stability (Kolennikova, 2023).

It is important to recognize the significance of perceiving the future from the perspective of prosociality (as an orientation towards solving socially significant problems to benefit in favor of individuals and society) and asociality (as hostility towards individuals and their social environment). Sociality, in general, refers to a system that emerges historically and constantly reproduces itself in new stages of interrelationships and connections among people within their life activities, determining the types and forms of societal organization, as well as the nature and direction of the historical process (Adulo, 2019, p. 33). Perception of the future as prosocial or asocial is paramount for organizing life in a given environment (Wilson & Gilbert, 2003), since the vision of the future predisposes individuals to accept the positive or negative consequences of certain events while they are still in a potential state. It is the ability to seize and appreciate the opportunities lying ahead that instills confidence in the future (Poli, 2015). The majority of Russians view social justice, combating corruption, mitigating social inequalities, transitioning to an innovative economy, and enhancing the country's international standing as desirable prosocial qualities for the future (Andreev et al., 2022). In another study, the majority of surveyed Russians envision the country's desired future as a democratic social state with stable institutions and preserved national-civilizational identity (Trofimova, 2022).

However, the analysis of publications reveals that studies of the image of the future lack sufficient attention to identifying the key factor around which the scenario of the future is written. This study **hypothesizes** that digital transformation serves as such a factor, as ongoing advancements in digital technologies bring significant changes to our daily lives. Presently, the influence of information, telecommunication, and digital technologies in many areas of social life is so substantial that it is nearly impossible to envision a return to the pre-digital era. This determines an increase in research on both the prospects of digital transformation in key societal domains (OECD, 2019), and the behavior, views, and opinions of users due to the adoption of new technologies (Cole et al., 2022). According to the authors of the report *World Digital Society Index 2019: Human Digital Needs*, people need trust in digital technologies before they are more likely to incorporate them into their daily lives (Dentsu Aegis Network, 2019). Humanity exists in the era of digital transformation, and technological changes impact not only the realm of production but also our perceptions of the future. This influence is particularly prominent among young people, who actively consume digital services and engage extensively with digital technologies (Rasa & Laherto, 2022; Cook, 2016). Thus, the image of the digital future comprises a complex of expectations, assumptions, and perceptions concerning the development of individuals, societies, and states in the context of digitalization across various aspects of life and production. It is worth noting that the study of this phenomenon is only recently gaining attention in scientific research (Vinogradov et al., 2023).

What appears as an image of the digital future emerges from its various presentations in the space of public communications. Analyzing the information circulated in this space, we can identify the future images that social media actors project in the present: the images of the future that capture our attention predominantly reside within the public domain, which is why their analysis through a diverse corpus of texts is highly effective (Zheltikova, 2021, p. 56). Media serve as a key element within the realm of public communications where socially significant issues are addressed and discussed (Zotov et al., 2022). They organize the space in which specific media images, created and recognized by its participants, are disseminated as semantic constructs. Media space fulfills the functions of *reference* (generation of samples that legitimize social practices and normative relationships towards them), and *representation* (production and shaping of modes of thinking within various social groups) (Zubanova, 2008, p. 7). Thus, it is through media, encompassing both mass media and social media, that public opinion on the consequences of digital transformation is reflected and shaped, thereby influencing perceptions of the future in a digital society.

It is impossible to overemphasize the role of media, both mass and social, in shaping the worldview of modern man. The media's portrayal of the future plays

an important role in shaping our perceptions and can significantly influence our understanding of the world and our actions. Several researchers have provided insights into the phenomenon of media image. Elena Malysheva and Nikita Gridnev argue that media image is a fragment of information or a media representation of the world depicted in media texts; an ever-evolving virtual model of a real object or phenomenon, constructed (shaped) by the mass media, which reflects, reconstructs, or shapes the recipient's knowledge and perception (Malysheva & Gridnev, 2016, p. 136). Mikhail Verbitsky asserts that the concept of media image was introduced in order to define a new phenomenon—a collection of representations about the real object derived from analyzing the media environment rather than reality itself (Verbitskiy, 2023, p. 40). These definitions establish the media image as a reflection of objectively existing reality in the media. However, the image of the future also encompasses potential worlds, representing what the real world can or should become, or what it should avoid becoming. Lyudmila Hochunskaya suggests that the media image provides individuals in an information society with an opportunity to experience a worldview that aligns with their ideas and values, thereby enabling them to ascertain life's meaning and construct an effective life scenario (Hochunskaya, 2013, p. 93). As discussed earlier, various possibilities exist for the formation and representation of the image of the digital future, each associated with the potential for individual, societal, and national development in the digital age, as well as with the socio-political challenges, threats, and risks of digital transformation (Volodenkov et al., 2023).

The study **aims** to explore the intersectionality between the formation of the digital future image in media space and its representation in the public consciousness.

This aim is specified by the following **objectives**:

- to compare the extent to which media space is saturated with markers of digital society with the level of public knowledge about digital technologies;
- to evaluate the tone of media texts regarding the digital future and examine their perception among the general population;
- to identify the primary stakeholders of digital transformation and the influencers involved in shaping the portrayal of the digital future;
- to identify the media tools employed for disseminating the image of the digital future;
- to identify the key target audiences for the representation of a prosocial image of Russia's digital future.

METHODOLOGY AND METHODS

The theoretical and methodological foundation of this research was established by analyzing the existing approaches to studying the image of the future (Zheltikova, 2021) and media image (Hochunskaya, 2011). This perspective enabled us to consider the media image of the digital future as an image formed through media in the public space and subsequently represented in the public consciousness.

Examining media discourse on digital society helps us understand how the vision of the future is shaped in the media environment, which in turn contributes to our comprehension of how it is represented in the public consciousness. Furthermore, textual presentations of various phenomena of digital society play a significant role in shaping ideas about the digital future. That is why the examination of media texts used in the media representation of the digital future appears to be an important task (Popova, 2018; Tayupova, 2018). The research methodology aligns with the field of Digital Humanities, an area that the authors have recently devoted considerable attention to (Konson, 2019).

From a theoretical standpoint, analyzing texts in media space should be based on word forms that allow for the identification of specific semantic connotations. We suggest using the term *markers of digital society* to refer to the word forms used for describing digital society. In general, a marker refers to a word or word combination present in a published media text that associates it with certain issues. Regarding the topic of digital society, the following terms can be included in the discourse characterizing digital society: “3D printing,” “Big Data,” “virtual assistant,” “robotics,” “smart city,” “smart home,” “digital ecosystem,” “digital platform,” and “artificial intelligence.” This selection of markers is conditioned by several factors. Firstly, the perception of the future and its image is associated with end-to-end digital technologies that underlie digital transformation (a fundamental direction of Russia’s development until 2030, officially confirmed by the decree of the President of the Russian Federation No. 474 of July 21, 2020). Secondly, these pervasive technologies have the greatest impact on a person’s everyday life (compared to more “industrially oriented” technologies such as blockchain, industrial internet, or sensorics). While this list may not be complete, expanding it would burden the respondents and potentially lead to non-responses.

To address the research questions, the following methods were employed and synchronized in time due to the highly dynamic nature of the subject area:

1. To analyze the quantitative and qualitative characteristics of information triggers related to markers of the digital future, a selection was made over a three-month period (July–September 2023) across the entire database of resources indexed by the Medialogy analytical

system. This database includes over 86,000 open media sources and 2.5 billion social media accounts. The analysis focused on users from Moscow and the Kursk region as they respectively represent a leading and median region in terms of digitalization.

2. To determine the population's level of knowledge about digital technologies and their assessment of information regarding the digital future, a mass sociological survey was conducted in September–October 2023 among citizens of the Russian Federation aged 14 and above. The sample included 482 respondents whose socio-demographic characteristics corresponded to those of Russia's population, thereby confirming the representativeness of the obtained results with respect to the general population. With a 95 % probability, the actual proportion of the feature lies within the interval of ± 4.5 %. The survey was conducted using online Google/Yandex Forms and in-person interviews to fill any gaps in the sample's sex and age quotas. Although there is a low probability of systematic error when combining these two survey formats, their characteristics are important for understanding the research design.

3. To identify the primary media tools, key actors, and target audiences for presenting the image of the digital future in the public communications space, an expert survey was conducted in September–November 2023 among 20 experts from the Russian academic community and domestic business. The expert responses were aggregated to combine their opinions and provide a more comprehensive understanding of the research subject.

In general, the synchronization of the proposed research methods allows for the acquisition of more complex and reliable information, deeper understanding, and a comprehensive approach to the problem under study. Simultaneously, it does not exclude the influence of specific events on the research subject area.

RESULTS AND DISCUSSION

Saturation of Media Space with Markers of Digital Society in Comparison to the Population's Mastery of the Digital Future

The perception of the digital society as a whole depends on the representation and demand for its individual elements in mass media and social media.

By analyzing the specifics of text presentation in media space, it becomes possible to determine the thematic information occasions that users associate with the digital future. Figure 1 shows the representation of digital society markers in media space, identified through the Medialogy monitoring and analysis system.

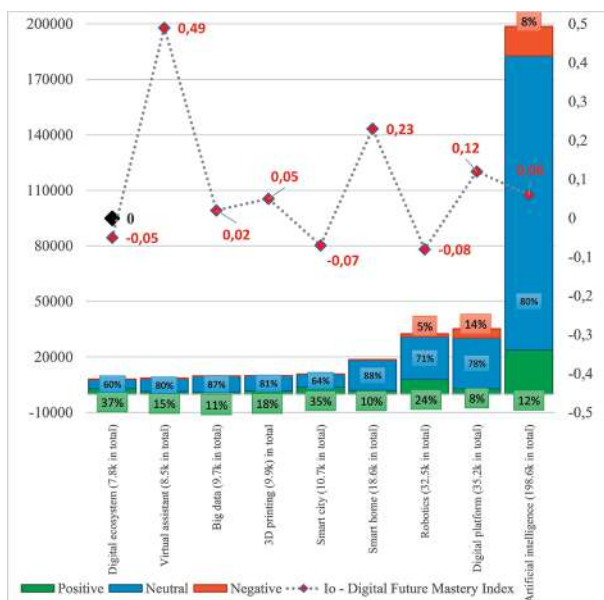


Fig. 1. Saturation of public communication space with media texts containing digital society markers and their tone, in relation to the digital future mastery index

The analysis reveals that there were fewer than 10 thousand mentions of the terms “3D printing,” “virtual assistant,” and “digital ecosystem” in thematic publications. The topics of “smart city” and “smart home” are discussed more frequently, with 10.5 thousand and 18.5 thousand publications respectively. “Robotics” and “digital platform” are even more popular, with 32 thousand and 35 thousand publications. “Artificial intelligence,” however, stands out as the most discussed topic, with approximately 200 thousand thematic publications during the study period. This heightened interest in artificial intelligence stems from its potential for development and innovation, ethical concerns surrounding its integration into daily life, and philosophical considerations regarding human rationality.

Digital future mastery level is an indicator of individuals’ preparedness to navigate digital technologies in both the present and future. It can reflect their readiness to live and work in a world that will significantly differ from the present.

The level of mastery of the digital future is largely determined by knowledge of basic digital technologies and an understanding of how they operate. To assess the mastery level based on the distribution of responses to the question “Do you have any idea about the functioning of basic digital technologies?” we calculated the corresponding index: $I_0 = R_4 + 1/2R_3 - 1/2R_2 - R_1$. Here, R_1 represents the share of respondents with no knowledge, R_2 represents those with a general idea, R_3 represents those who possess good knowledge, and R_4 represents those who understand and can explain the basics of digital technologies. The calculations of the digital future mastering indices demonstrate that people have a high level of familiarity with the capabilities of virtual assistants (such as Alice, Marusya, etc.) and smart home technologies. This is likely due to widespread usage of these technologies. However, it is worth noting that the level of mastering the digital future does not correlate with the representation of digital society markers in media space.

Tone of Media Texts about the Digital Future and Their Perception by the Population

The content of mass media materials that are formed and delivered to the audience is subjective in nature. It serves as an important tool for political and social communication, exerting an impact on society by projecting significant target attitudes of governance subjects onto public consciousness. Using the integrated functions of the Medialogy analytical system, we evaluated the tone of media texts that contain markers of digital society.

The overall ratio of positive and negative connotations in media texts with digital society markers was as follows: positive references—21 %, negative references—7 %. Notably, the media text with the marker “digital ecosystem” stood out as the absolute leader in terms of a positive tone, with 38 % of publications expressing a constructive outlook. Among other topics that displayed a positive tone are “smart city” (36 %) and “robotics” (24 %). This can be explained by the fact that these technologies primarily focus on improving living conditions and comfort.

Given the close association between the digitalization of society and the prosocial and asocial assessment of future development options, respondents were asked to determine whether the prosocial or asocial image of the digital future is more prevalent in traditional mass media, social media, and their immediate personal environment (Fig. 2).

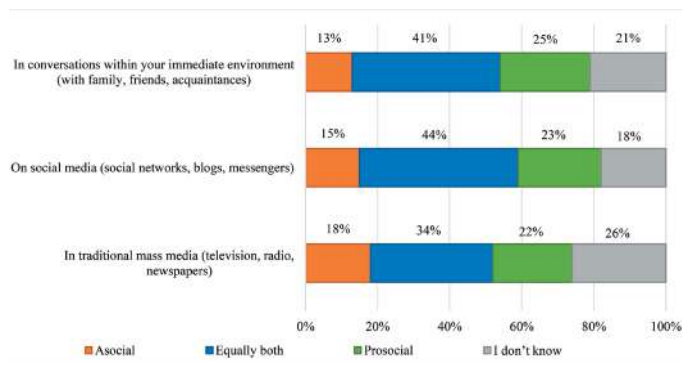


Fig. 2. “Which image of the digital future, prosocial or asocial, is currently prevalent in mass media, social media, and your immediate environment,” distribution of responses, %

The results were inconclusive, as the majority of respondents in all categories chose the answer “equally both.” This response was selected by 41 % for traditional mass media, 44 % for social media, and 34 % for personal environment. The aggregation of expert assessments also highlights the ambiguity of the digital future image. This opinion is shared by a majority (60 %) of surveyed experts who believe that its prosocial or asocial nature depends on multiple factors and conditions.

The image of the digital future is most critically transmitted through television, radio, and newspapers, as indicated by 18 % of the respondents. The same set of broadcast media also caused the greatest difficulty in assessments, with 26 % of respondents expressing challenges. We believe this situation is explained by the specifics of information presentation by traditional mass media, such as caution in making forecasts, balanced assessments, and reliance on expert opinions.

It is worth noting that a significant proportion of respondents found it difficult to answer this question, which indicates that some participants may lack the necessary information to provide a response. This aligns with the conclusions of other authors, who suggest that the images of the digital future are weakly conceptualized, excessively diverse, and ambiguous, leading to a lack of stable and univocal perceptions in the public consciousness (Vinogradov et al., 2023).

This may explain the relatively ambiguous assessment of the current situation regarding awareness about the digital transformation of Russian society. Among the respondents, 37 % believe they only have general information, which they consider insufficient. Additionally, 33 % stated that the available information

is sufficient, while 10 % perceive it as excessive. On the other hand, 12 % of respondents believe there is very little or no information at all, and 8 % found it difficult to answer. Figure 3 illustrates how respondents of different ages assess the availability of information about the digital transformation of Russian society.

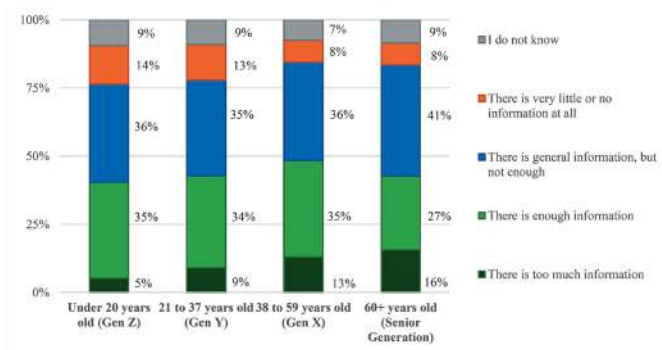


Fig. 3. “How would you assess the current state of information dissemination regarding the digital transformation of Russian society,” distribution of responses categorized by the age of respondents, %

Analysis of the provided data shows that the younger generations, specifically Generation Z (Zoomers) and Generation Y (Millennials), experience the most significant information deficit. Paradoxically, the lack of information about digital transformation is observed among those who were born in the digital era and those who are deeply involved in the use of information, telecommunication, and digital technologies.

We hypothesized that this distribution could be influenced by differing levels of citizens' demand for up-to-date information about digital technologies. Based on this assumption, we constructed cross-tables to analyze the distribution of information availability assessments depending on the respondents' stance towards the digitalization of everyday life (see Fig. 4).

Interestingly, 55 % of trendsetters, who constantly show interest in new digital services and are among the first to adopt them, consider the information to be sufficient or even excessive. Conversely, followers, who typically start using digital services only after receiving positive feedback and numerous media messages about digital innovations and their capabilities, and witnessing their use by others, often find the amount of information available to them to be clearly inadequate.

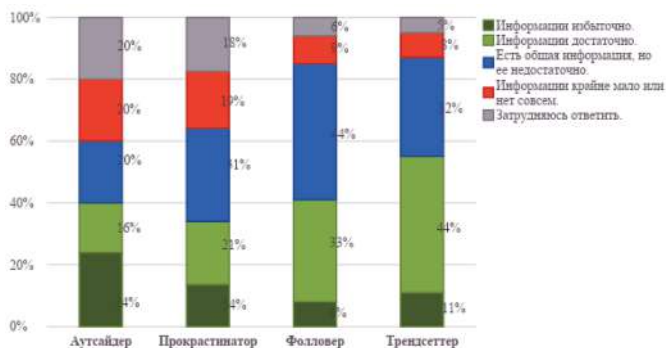


Fig.4. "How would you assess the current state of information dissemination regarding the digital transformation of Russian society," distribution of responses based on the respondents' stance towards the digitalization of everyday life, %

Procrastinators, who consistently postpone mastering digital services until circumstances force them, acknowledge the insufficiency of information in media space (50%), with a rather high percentage of those who found it difficult to answer. The most intriguing situation is observed with outsiders, who are excluded from the transformation processes due to various circumstances that prevent them from using digital services. In this group, opinions vary significantly: a quarter of respondents find information about digital technologies, services, and devices in media space to be clearly excessive, while a fifth of respondents consider it to be only available in a general form and clearly insufficient, and the same share report having very little or no information at all. Additionally, a considerable portion of this group found it difficult to provide an answer. It is possible that, for the outsiders, this situation is related to unsuccessful formats used in presenting the media image of the digital future.

Primary stakeholders of digital transformation and agents influencing the portrayal of the digital future

Digital transformation is a complex phenomenon involving numerous stakeholders. The participants in the mass sociological survey were asked to assess who, in their opinion, primarily influences the digital transformation of Russian society. The detailed distribution of results is presented in Figure 5.

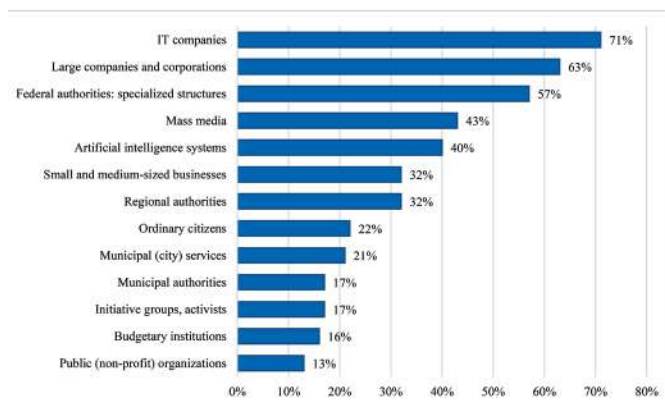


Fig. 5. "In your opinion, who primarily influences the digital transformation of Russian society,"
distribution of responses, %

Note: Respondents were allowed to select up to five answer options

The leading positions among the beneficiaries of digital transformation are occupied by commercial entities: IT companies (71 %) and large companies/corporations (63 %). It is worth noting that small and medium-sized businesses ranked seventh, with 32 % of respondents indicating their role. This state of affairs can be attributed to the marketing approach adopted by these entities, which aims to cater to people's needs and desires. Advertising of IT products and digital services on television, social media, and street banners is rather intrusive. Furthermore, the IT industry itself is highly commercialized, with digital products commanding high prices and experiencing high demand. These factors contribute to citizens perceiving business entities as the main stakeholders of digital transformation. The strong position of government agencies is also noteworthy. More than half of the respondents (57 %) identified federal authorities as key stakeholders, while regional authorities secured the sixth position (32 %). These results were likely influenced by the government's active role in promoting new digital services (e.g., Gosuslugi—the Public Services Portal of the Russian Federation, or the My Tax application) and digitalizing interactions with the population (e.g., public forums and digital feedback platforms). It is important to mention that not only the state, large corporations, and IT companies benefit from these transformations, but also the citizens themselves, as the multimillion-dollar investments translate into enhanced usability of technologies and an overall increase in comfort.

Interestingly, mass media, as an agent capable of quickly creating, editing, and distributing news and content, catering to a wide audience in real-time, and

offering personalized content in various formats, claimed the fourth position. Paradoxically, respondents also acknowledged artificial intelligence networks as agents influencing the digital transformation of Russian society. There are two possible explanations here: respondents either recognize the pivotal role of this technology in digital transformation, including its impact on improving productivity and efficiency of business processes, as well as its influence on everyday life; or they perceive AI as a subject (technosubject), which points to the emergence of a new and atypical subjectivity (Volodenkov & Fedorchenko, 2022, p. 54). Nevertheless, this fact is noteworthy and warrants further investigation.

The expert study aimed to further identify the agents of influence on the presentation of Russia's digital future and their respective roles. Through the aggregation of expert responses, the following leading groups of agents were identified:

- *business community*, including large and small enterprises, and startups. They actively utilize digital technologies, cultivate digital competencies among the working population, and offer digital products and services;
- *state authorities*, playing a crucial role in determining strategic directions for digital technology development. They contribute to sustainable and equitable progress while facilitating the dissemination of Russia's digital future image in the public sphere;
- *mass media, social media, journalists, bloggers, and media personalities*, exerting significant influence on public opinion through their news coverage.

These agents of influence on the presentation of Russia's digital future were named by the majority of experts (over two-thirds) participating in the study. Additionally, the experts identified the following agents:

- *educational institutions*, which play a vital role in training, and *the scientific community*, conducting research on the consequences of digital transformation and disseminating content related to the digital future through education, public speeches, and scientific materials;
- *public organizations, opinion leaders, and civic activists*, influencing public perception of digitalization. They assess the digital development and raise awareness of digital technologies;
- *professional associations*, whose representatives possess the potential for internal and external influence;
- *experts in the field of digital and cultural transformation, as well as specialists studying human thinking and behavior*. They develop win-win strategies for digital transformation based on their understanding of the benefits for the state, business, and society;

- *Russian think tanks*, which develop strategies, concepts, and models of digitalization in the national interest. They have the capacity to exert ideological influence on decision-makers in politics, economics, and public administration;
- *prominent Russian cultural figures* capable of influencing mass audiences at a level of values and meaning.

The research participants believe that, in order to effectively present a prosocial image of the digital future, these agents of influence should play a disproportionately more active role. To achieve this, they should be granted access to popular media resources to disseminate information about digitalization among the target audiences.

The experts highlight the key roles of these agents of influence:

- popularizing digital alternatives to traditional practices in key areas of life;
- forming understandable and socially approved explanatory models of the surrounding reality, emphasizing the positive impact of digital transformation on people's lives;
- promoting the achievements of Russian research groups in advanced areas of digital technologies through the media;
- creating a digital landscape for professional communication among specialists and experts in the field of the digital future;
- filling media space with prosocial interpretations of ongoing digitalization processes;
- conducting educational activities to shape prosocial perceptions of the digital future;
- broadcasting positive cases (success stories) of digitalization in various spheres of state and societal life;
- demonstrating the correlation between an individual's success and their ability to leverage digital technologies for personal benefit.

At the same time, the experts emphasize the importance of maintaining a balance between the mentioned actors, especially among the state, business, and public structures, in the processes of presenting the image of the digital future. Failure to maintain this balance may result in a significant shift in the portrayal of the digital future toward one side or the other.

Key audiences for presenting a prosocial image of the digital future

The participants of the expert survey were asked to indicate the key audiences to whom Russia's prosocial image of the digital future should be presented. In response, the experts acknowledged

the diversity of target audiences, highlighting the complexity of the task of forming a unified prosocial vision of the digital future among Russians. Notably, the experts emphasized that the media image of the digital future should primarily target a *generalized group of "ideologists" and "developers"* of platforms and cross-platform solutions, who will shape the very essence of that digital future, rather than its future "users." As one of the experts noted, "I do not see a fundamental need to construct future users' ideas about the digital future when the commissioners and developers of this prosocial digital future do not have a clear understanding of its content contours."

Categorizing the experts' responses, we can identify two major groups of key audiences: 1) recipients, who are the final consumers of media texts, and 2) mediators, who set the tone for public perception of media texts.

Most experts highlight young people, including preschoolers, schoolchildren, students, and young adults under 30, as the priority target audience, since they are the ones who will directly experience that future. They are the ultimate consumers of media texts related to the digital future. In addition to the youth, the experts also mention:

- *young professionals working in both the IT and material industries*, who are particularly interested in utilizing digital technologies within their careers and personal lives;
- *vocal opponents of technology across all age groups*, who may not only ignore and sabotage the digital transformation process but also actively impede digitalization in important sectors of society and the state. They can generate protest potential and thus influence the parameters of the country's digital future;
- *representatives of the creative community* with notable asocial intentions, who largely disregard the social expectations of the majority of the population.

All of these groups can also be classified as final consumers of media texts that shape the image of the digital future. It should be noted that these audiences have different expectations, perceptions, interests, and requirements regarding the digital future, which can significantly complicate the task of forming a cohesive image of Russia's digital future.

The experts also identified other groups of target recipients of the digital future image, including:

- *ideologists and developers* of applied digital platforms and cross-platform solutions for the digital future, whose actions largely determine the design of the digital future;
- *the business community*, whose members are interested in promoting innovation, increasing productivity, and creating a favorable business environment based on digital technologies;
- *the scientific and educational community*, which is not only an important audience for presenting a prosocial image of the digital future but also acts as agents of influence in shaping knowledge and skills in the field of digital technologies. They demonstrate the benefits and opportunities of digitalization in various professional areas of student training;
- *representatives of official authorities*, including regulatory agencies and legislative bodies, who are responsible for the legal regulation of the use of digital technologies. Their decisions can directly impact the opportunities, limitations, and specifics of shaping the digital future in Russia;
- *public organizations, civic activists, and opinion leaders*, especially those involved in human rights, social issues, and sustainable development. They can significantly influence public opinion on Russia's digital future through informal communications;
- *mass media and bloggers*, who present ideas about the digital future in the public domain. It is crucial to establish a system of prosocial perceptions for them, which will serve as the foundation for their informative and balanced content on this subject.

These audiences act as mediators in broadcasting the digital future image, serving as intermediaries who transmit the vision of the digital future, formulated at the state level, to the final recipients (audience or viewers). Mediators of image broadcasting play a vital role in representing the image of the digital future and influencing the perceptions and impressions of the final recipients.

Primary media tools for broadcasting the image of the digital future

Participants in the survey were asked to express their opinions on the prioritized media tools and mechanisms that shape perceptions of Russia's

digital future. Most experts concur that it is crucial to intensify the use of existing tools and mechanisms rather than introduce new ones. The current focus should be on ensuring a continuous repetition of information to influence public consciousness and promote perceptions of the digital future.

The responders identified the following priority tools (channels) for promoting information that shapes perceptions of the digital future:

- *social media and mass media news resources* play a crucial role in broadcasting visual and auditory images of the desired future and providing guidance on how to achieve it;
- *television and radio* should be utilized to create specialized educational programs, but only after diagnosing the target audiences' needs, interests, expectations and requests related to digital issues. Otherwise, according to the experts, media corporations might prioritize the promotion of topics that are profitable for them;
- *traditional formats of information broadcasting*, such as artistic and popular science works, public speeches by experts, opinion leaders, specialists, scientists, and representatives of large businesses in the digital sphere, including talk shows and educational lectures, as well as coverage of real successful digitalization cases (success stories);
- visual media like cinema, animation, video games, and comics can be harnessed *to create captivating visual representations of the digital future*;
- *channels involving vloggers, streamers, and bloggers*, which currently have significant subscriber bases, should be further developed;
- the experts also highlight *meta-universes, digital platforms, web applications, and video hosting* as innovative channels for shaping perceptions of the digital future, wherein virtual social interactions between humans and neural network agents can take place.

At the same time, any information and communication impact, as emphasized by a significant number of the experts, should be precisely tailored to target audiences due to variations in perceptions, expectations, and interests concerning the digital future. It is important to shape perceptions not only in mass target audiences of “consumers” but also among the actors of digital transformation and those involved in shaping the digital future.

CONCLUSION

The analysis of the interdependence between the process of forming the digital future image in media space and its representation in the public consciousness has revealed the following.

Firstly, the analysis of the specifics of text presentation in media space demonstrates the heightened interest generated by the topic of artificial intelligence. However, it can be noted that the digital future mastery level, determined by the understanding of basic digital technologies and how they function, does not correlate with the number of media texts featuring digital society markers in public communications. Instead, it is more closely associated with personal usage of these technologies in everyday life. Evaluations of the tone of media texts about the digital future and their reception by the population reveal a neutral stance. Nevertheless, opinions regarding the current state of information dissemination on the digital transformation of Russian society are relatively ambiguous: approximately one-third of respondents believe they have only general and insufficient information, while an equal number of respondents state that the available information is sufficient.

Secondly, IT companies, large corporations, federal authorities, and mass media should be regarded as key stakeholders of digital transformation and agents influencing the process of presenting the digital future. Within this context, the role of a distinct group of ideologists and developers of platforms and cross-platform solutions should be emphasized, who should first shape their own clear image of the digital future. The primary audiences for the representation of Russia's prosocial image of the digital future can be divided into two groups: 1) recipients (final consumers of media texts), and 2) mediators (those setting the tone for public perception of media texts). Most experts concur that intensification of existing tools and mechanisms is more important than introducing new ones. Currently, it is crucial to ensure a continuous repetition of informational influences on the public consciousness in order to shape and promote ideas about the digital future.

The results of this study generally confirm our hypothesis that digital transformation, which determines trends in our daily lives, is the central factor around which the future is being "scripted." We can also assert the complexity and multidimensionality involved in forming the image of the digital future, underscoring the significance of media in managing societal perceptions of it.

In our opinion, as part of the implementation of the national policy to support the digital development of Russian society, it is necessary to develop a **vision** of the digital future as a purposefully crafted ideal image of the desired state for individuals, society, and the nation in the future. This vision will serve as a benchmark for social development. Unlike the spontaneously formed image, a **vision** encompasses potential paths and specific recommendations for achieving

the desired ideal. It can be developed within a methodological approach that entails creating dynamic scenarios of the future, taking into account the strategies of key players (Chulok, 2021; Miles et al., 2021). A vision of the future can unite the stakeholders of digital transformation and motivate them towards achieving a prosocial digital future.

ВВЕДЕНИЕ

Когда человек воспринимает будущее как некоторую данность, то он меняет и свое отношение к миру сегодняшнего дня. Поэтому в ситуации, когда все меняется, выигрывает тот, кто лучше понимает те изменения, которые произойдут завтра, то есть в выигрыше тот, кто имеет определенный образ будущего. Но не в меньшей мере выигрывает тот, кто этот образ будущего формирует. Выявление ожиданий и представлений о будущем оказывается важным компонентом как оценки актуального состояния социума, так и для принятия решений в ситуации неопределенности и турбулентности.

Словосочетание «образ будущего» вошло в научный оборот благодаря работам Ф. Полака. Он ввел данное понятие для обозначения такого предвосхищения будущего, которое образуется в настоящем от столкновения прошлого и будущего. Образ будущего есть своеобразный резонансный отклик того, что уже прошло, и того, что только наступит (Polak, 1973). Но, несмотря на продолжительное время употребления данного термина в научном лексиконе, он не получил единообразной трактовки со стороны исследователей.

Во-первых, обращает на себя внимание, что данный термин ряд исследователей изначально связывал с индивидуальной перспективой развития личности. Например, как отмечает В.Н. Петрова, образ будущего — *«это субъективное эмоционально-когнитивное образование, являющееся носителем индивидуального видения (в широком смысле) реальности, а, следовательно, и взаимодействующее с ней»* (Петрова, 2009, с. 10). Подобная концептуальная призма имеет свое продолжение и в современных исследованиях (Ahvenharju et al., 2021). Параллельно с этим, в современном социогуманитарном дискурсе понятие «образ будущего» стало широко использоваться в обозначениях представления о перспективах развития страны в общественном сознании.

Во-вторых, образ будущего как общее представление о том, как может в перспективе выглядеть жизнь человека, общества и государства, довольно часто отождествляют с понятиями прогноза, проекта, модели или картины

будущего. Но по своей сути образ отличается от научного прогноза, который представляет собой тренды, рассчитанные на основе данных, от проекта и модели, в которые включаются элементы желательного будущего, а также от картины будущего, в которой есть изобилие деталей, прорисовка подробностей и нюансов, но только одной из сторон ожидаемого будущего. Образ будущего — это определённые представления, основанные на результатах жизненного опыта человека, с вытекающими ожиданиями относительно предполагаемых перспектив.

Обобщая имеющиеся трактовки, образ будущего можно представить как комплекс ожиданий, предположений и представлений, объясняющий то, в каком будущем будут действовать и развиваться человек, общество и государство, какие качества они обретут. Образ будущего создается человеком в сознании и ощущается на эмоциональном (подсознательном) уровне (Zheltikova, 2020). Отметим, что в последние два-три года увеличилось количество публикаций, в которых рассматривается образ будущего в общественном сознании россиян. Особое внимание уделено особенностям формирования образа будущего в условиях политической нестабильности, поскольку на представления граждан о будущем оказывают влияние текущие социальные проблемы и противоречия (Хохлов, 2023). Неслучайно в отношении ближайшей перспективы доминируют тревожные настроения, без ожидания стабильности (Коленникова, 2023).

Отметим важность восприятия будущего с позиций просоциальности (как ориентации на решение общественно значимых проблем в пользу человека и общества) и асоциальности (как враждебности по отношению к человеку и его социальному окружению). В общем случае социальность есть *«система исторически складывающихся и постоянно воспроизводящих себя на новой ступени взаимосвязей и взаимоотношений между людьми в процессе их жизнедеятельности, определяющая типы и формы организации общества, а также характер и направленность исторического процесса»* (Адуло, 2019, с. 33). Представления о просоциальности/асоциальности будущего имеют первостепенную важность для организации жизни в окружающей среде (Wilson, Gilbert, 2003), так как понятие о будущем настраивает человека на принятие позитивных или негативных последствий тех или иных событий еще в их потенциальном состоянии. Именно возможность использовать и наслаждаться открывающимися перспективами формирует уверенность в будущем (Poli, 2015). В качестве желательных просоциальных качеств будущего большинство россиян видят социальную справедливость, преодоление коррупции, смягчение социальных неравенств, переход к инновационной экономике, укрепление международных позиций страны (Андреев и др., 2022). В другом исследовании большинство опрошенных россиян репрезентирует

желаемое будущее страны как демократическое социальное государство с устойчивыми институтами и сохраняющейся национально-цивилизационной идентичностью (Трофимова, 2022).

Однако анализ публикаций показывает, что при исследовании образа будущего недостаточно внимания уделяется поиску ключевого фактора, вокруг которого «пишется сценарий будущего». **Гипотеза** настоящего исследования заключается в том, что таким фактором выступает цифровая трансформация, поскольку цифровые технологии, продолжая развиваться, приносят значительные изменения в нашу повседневную жизнь. Сегодня во многих сферах общественной жизни влияние информационно-телекоммуникационных и цифровых технологий уже сейчас настолько велико, что представить откат к доцифровой эпохе практически невозможно. Это обуславливает рост исследований как перспектив цифровой трансформации основных сфер жизнедеятельности общества (OECD, 2019), так и поведения пользователей, а также их взглядов и мнений, обусловленных использованием новых технологий (Cole et al., 2022). По мнению авторов доклада «Мировой индекс цифрового общества 2019: потребности человека в цифровых технологиях», людям нужна вера в цифровые технологии, и тогда они с большей вероятностью будут использовать их в повседневной жизни (Dentsu Aegis Network, 2019). Человек живет в эпоху цифровой трансформации — и технологические изменения влияют не только на сферу производства, но и на его представления о будущем, особенно в среде молодежи, являющейся активным потребителем цифровых услуг и не менее активным пользователем цифровых технологий (Rasa, Laherto, 2022, Cook, 2016). Таким образом, образ цифрового будущего включает в себя комплекс ожиданий, предположений и представлений, касающихся развития личности, общества и государств в контексте цифровизации различных аспектов жизни и производства. Отметим, что на сегодняшний день изучение данного феномена только входит в фокус научных исследований (Виноградов и др., 2023).

То, что предстает в качестве образа цифрового будущего, опирается на целый ряд его презентаций в пространстве публичных коммуникаций. Именно анализ информации, циркулирующей в данном пространстве, позволяет выявить образы будущего, которые акторы социальных медиа транслируют в настоящем: *«Образы будущего, находящиеся в сфере нашего внимания, располагаются преимущественно в публичном пространстве, поэтому их анализ через корпус самых разнообразных текстов представляется достаточно эффективным»* (Желтикова, 2021, с. 56). Медиа являются ключевым элементом пространства публичных коммуникаций, в котором происходит актуализация общественно значимых проблем и их обсуждение

(Зотов, Кривоухов, Васильева, 2022). Медиа организуют пространство, в котором транслируются в качестве смысловых конструкций определенные медиаобразы, которые создаются и узнаются его субъектами. Медиапространство выполняет *«функции референции (создания образов, легитимизирующих социальные практики и нормирующих отношения к ним) и репрезентации (производство и оформление способов мышления, существующих в обществе в разных социальных группах)»* (Зубанова, 2008, с. 7). Соответственно, именно медиа (масс-медиа в совокупности с социальными медиа) отражают и формируют общественное мнение о последствиях цифровой трансформации и тем самым оказывают влияние на представления о будущем цифрового общества.

Роль медиа (как массовых, так и социальных) в формировании картины мира современного человека невозможно переоценить. Медиаобраз будущего играет важную роль в формировании наших представлений о будущем и может оказывать значительное влияние на наше восприятие мира и наши действия. Можно указать на несколько размышлений исследователей, в которых дается разъяснение феномена медиаобраза. Так, Е.Г. Малышева и Н.А. Гриднев придерживаются мнения, что *«медиаобраз — это представленный в медиатекстах фрагмент информационной или медийной картины мира; постоянно развивающаяся виртуальная модель реального объекта/явления, построенная (сформированная) СМИ, которая отражает, реконструирует или формирует знания и восприятие реципиента»* (Малышева, Гриднев, 2016, с. 136). М.Ю. Вербицкий убежден, что понятие «медиаобраз» было введено в науку для того, чтобы определить новый феномен — совокупность представлений об объекте реальной действительности, которые появляются на основе анализа не реальности, а медийной среды (Вербицкий, 2023, с. 40). В приведенных дефинициях медиаобраз определяется как преломление объективно существующей реальности в медиа. Но образ будущего — это и возможные миры, то есть это и представление того, каким реальный мир может или должен стать или не стать. Л.В. Хочунская полагает, что медиаобраз *«дает возможность личности в информационном обществе ощущать адекватную его представлениям и ценностям картину мира, позволяющую определять смысл жизни и конструировать эффективный жизненный сценарий»* (Хочунская, 2013, с. 93). Как было нами показано ранее, на данный момент существует несколько потенциальных вариантов формирования и репрезентации образа цифрового будущего, каждый из которых связан как с возможностями развития человека, общества и государства в цифровую эпоху, так и с общественно-политическими вызовами, угрозами и рисками цифровых преобразований (Володенков и др., 2023).

Цель исследования — раскрыть взаимообусловленность формирования образа цифрового будущего в медиапространстве и его репрезентации в общественном сознании.

Данная цель была конкретизирована в следующих **задачах**:

- сопоставить насыщенность медиапространства маркерами цифрового общества с уровнем знания населения о цифровых технологиях;
- оценить тональность медиатекстов о цифровом будущем и их восприятие населением;
- обозначить основные заинтересованные стороны цифровой трансформации и агентов влияния на процесс презентации цифрового будущего;
- определить медийные инструменты трансляции образа цифрового будущего;
- выявить ключевые аудитории репрезентации просоциального образа цифрового будущего России.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ

Теоретико-методологическая база исследования сформирована посредством анализа имеющихся подходов к изучению образа будущего (Желтикова, 2021) и медиаобраза (Хочунская, 2011), что позволило рассматривать медиаобраз цифрового будущего как образ будущего, формируемый с помощью медиа в публичном пространстве и репрезентуемый в дальнейшем в общественном сознании.

Изучение медийного дискурса о цифровом обществе помогает понять, как формируется представление о будущем в медийной среде для последующего понимания его репрезентации в общественном сознании. При этом одну из ключевых ролей в формировании представлений о цифровом будущем играет текстовая презентация тех или иных феноменов цифрового общества. Поэтому исследование медиатекстов, используемых в медийном представлении цифрового будущего, является важной задачей (Попова, 2018, Таюпова, 2018). Методология исследования лежит в плоскости Digital Humanities (цифровых гуманитарных наук), развитию которых авторы уделяют в последнее время большое внимание (Консон, 2019).

С точки зрения теории, анализ текстов в медиaprостранстве должен быть основан на словоформах, которые позволяют выявить определенные смысловые коннотации. Словоформы, которые используются для описания цифрового общества, целесообразно, на наш взгляд, называть маркерами цифрового общества. В целом маркер относится к слову или словосочетанию, которые присутствуют в публикуемом медиатексте и позволяют его связать с определенной проблематикой. Применительно к тематике цифрового общества в дискурс, характеризующий цифровое общество, можно включить термины: «3D-печать», «большие данные» (Big Data), «виртуальный помощник», «робототехника», «умный город», «умный дом», «цифровая экосистема», «цифровая платформа», «искусственный интеллект». Этот отбор маркеров обусловлен, во-первых, тем, что восприятие будущего, его образ ассоциируется со сквозными цифровыми технологиями, лежащими в основе цифровой трансформации (как основополагающего направления развития страны до 2030 года, что было официально подтверждено указом президента Российской Федерации № 474 от 21 июля 2020 года), а во-вторых, именно данные сквозные технологии в наибольшей мере преобразуют повседневную жизнедеятельность человека (в отличие от таких более «промышленно ориентированных» технологий как блокчейн, промышленный Интернет или сенсорика). Возможно, данный перечень не является полным, но его расширение приведет к увеличению нагрузки на респондента, что выльется в увеличение числа отказов от ответа.

Для поиска ответа на исследовательские вопросы были использованы следующие методы, синхронизированные по времени в силу крайне высокой динамичности процессов в предметной области:

1. Для анализа количественных и качественных характеристик информационных поводов в медиaprостранстве, связанных с маркерами цифрового будущего, был осуществлён их отбор за фиксированный временной период продолжительностью 3 месяца (июль – сентябрь 2023 года) по всей базе ресурсов, индексируемых аналитической системой «Медиалогия» (более 86 000 открытых источников СМИ и 2,5 млрд аккаунтов соцмедиа), с локализацией пользователей из города Москвы и Курской области, соответственно, как региона лидера и медианного региона по уровню цифровизации.
2. Для определения уровня знаний населения о цифровых технологиях и оценки населением информации о цифровом будущем в сентябре – октябре 2023 года был проведен массовый социологический опрос среди граждан Российской Федерации старше 14 лет с выборкой 482 респондента, социально-демографические

характеристики которых совпадают с социально-демографическими характеристиками населения страны, что подтверждает представительность полученных результатов по отношению к генеральной совокупности (всему населению страны). С вероятностью 95 % реальная доля признака лежит в интервале $\pm 4,5$ %. Социологическое исследование проводилось с использованием онлайн-опроса посредством Google/Yandex Forms и полевого опроса методом личного интервью. Данные полевого опроса помогали заполнить «вакантные» места в половозрастных квотах выборки. Несмотря на низкую вероятность систематических ошибок при сочетании этих двух форматов опроса, их особенности важны для понимания дизайна исследования.

3. Для определения приоритетных медийных инструментов, ключевых акторов и целевых аудиторий для презентации образа цифрового будущего в пространстве публичных коммуникаций в сентябре – ноябре 2023 года было проведено экспертное исследование, в котором приняло участие 20 экспертов из российского академического сообщества и отечественного бизнеса; экспертные ответы были подвергнуты процедуре комплексирования, позволившей объединить мнения экспертов для более полного представления о предмете исследования.

В целом синхронизация предложенных методов исследования позволяет получить более полную и надежную информацию, углубить понимание и предоставить комплексный подход к изучаемой проблеме, что в то же время не исключает влияние определенных событий на предметную область исследования.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Насыщенность медиaprостранства маркерами цифрового общества в сопоставлении с уровнем освоения населением цифрового будущего

Вопрос восприятия цифрового общества в целом зависит от представленности и востребованности отдельных его элементов в массмедиа. Анализируя специфику презентации текстов в медиaprостранстве, можно достоверно определить, с какими тематическими информационными поводами пользователи связывают цифровое будущее. На рис. 1 дана представ-

ленность маркеров цифрового общества в медиапространстве, выявленная через систему мониторинга и анализа «Медialogия».



Рис. 1. Насыщенность публичного пространства коммуникаций медиатеками с маркерами цифрового общества и их тональность в сопоставлении с индексом освоения цифрового будущего.

Анализ показывает, что термины «3D-печать», «виртуальный помощник» и «цифровая экосистема» употребляются в тематических публикациях менее 10 тыс. раз. Тематика «умный город» и «умный дом» обсуждаются чаще: 10,5 тыс. и 18,5 тыс. соответственно. «Робототехника» и «цифровая платформа» еще более популярны: 32 тыс. и 35 тыс. публикаций. Однако самым обсуждаемым термином является «искусственный интеллект» — в исследуемый период было осуществлено около 200 тыс. тематических публикаций. Именно тема искусственного интеллекта вызывает повышенный интерес, поскольку в ней, благодаря данной технологии, появляются новые возможности для развития и инноваций, ее внедрение в повседневную жизнь поднимает этические вопросы и социальные проблемы, ведет к философским рассуждениям о природе человеческой рациональности.

Уровень освоения цифрового будущего — это показатель освоения цифровых технологий, необходимых для осуществления жизнедеятельности в настоящем и будущем. Он может демонстрировать, насколько хорошо граждане подготовлены к будущему, т.е. в данном случае к жизни и работе в мире, который будет существенно отличаться от сегодняшнего. Во многом уровень освоения цифрового будущего определяется знанием основных цифровых технологий на уровне понимания того, как это работает. Для оценки уровня освоения на основе распределения ответов на вопрос «Имеете ли Вы какое либо представление о функционировании основных цифровых технологий?» был рассчитан соответствующий индекс: $I_0 = R_4 + 1/2R_3 - 1/2R_2 - R_1$, где R_1 — это доля опрошенных, не имеющих никакого представления; R_2 — доля опрошенных, имеющих лишь общее представление, R_3 — доля респондентов, которые хорошо знают технологии и R_4 — доля тех, кто разбирается и может объяснить основы их работы. Проведенные расчеты индексов освоения цифрового будущего показывают, что люди знакомы с возможностями виртуальных помощников (типа «Алиса», «Маруся» и т.п.) и «умного дома» на очень хорошем уровне. Возможная причина этого в том, что данные технологии люди уже начали повсеместно использовать. Но одновременно с этим можно зафиксировать, что уровень освоения цифрового будущего не коррелирует с представленностью маркеров цифрового общества в медиaprостранстве.

Тональность медиатекстов о цифровом будущем и их восприятие населением

Формируемый и доносимый до аудитории контент материалов СМИ носит субъективный характер, его содержание представляется важным инструментом политических и социальных коммуникаций, оказывающим воздействие на социум в проецировании на общественное сознание важных целевых установок субъектов управления. Посредством интегрированных функций аналитической системы «Медиалогия» была проведена оценка тональности медиатекстов, в которых присутствуют маркеры цифрового общества. Общее соотношение позитивных и негативных коннотаций медиатекстов с маркерами цифрового общества сформировалось следующим образом: позитивные упоминания — 21 %, негативные — 7 %. Абсолютным лидером по позитивной тональности стал медиатекст с маркером «цифро-

вая экосистема» — 38 % публикаций имело конструктивную окраску. Среди других тем с положительной тональностью выделяются «умный город» — 36 % и «робототехника» — 24 %. Это можно объяснить тем, что эти технологии в основном ориентированы на улучшение условий жизни и комфорта.

Поскольку цифровизация общества тесно соседствует с просоциальными и асоциальными оценками вариантов развития будущего, то респондентам было предложено определить, просоциальный или асоциальный образ цифрового будущего в настоящее время наиболее распространен в традиционных масс-медиа, социальных медиа, а также (для сравнения) в ближайшем личном окружении (рис. 2).

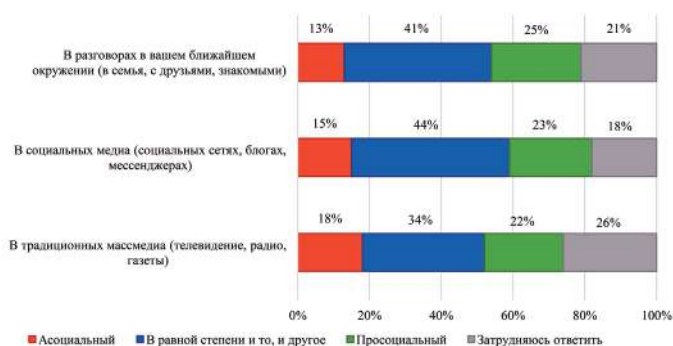


Рис. 2. Распределение ответов респондентов на вопрос «какой образ цифрового будущего, просоциальный или асоциальный, сегодня распространен в масс-медиа, социальных медиа и в вашем ближайшем окружении», в %

Результаты оказались компромиссными, во всех категориях большинство респондентов выбрали ответ «в равной степени и то, и другое»: традиционные массмедиа — 41 %, соцмедиа — 44 %, личное окружение — 34 %. Комплексирование оценок экспертов также выводит на неоднозначность образа цифрового будущего. Такого мнения придерживается большая часть (60 %) опрошенных экспертов, которая считает, что его просоциальность или асоциальность зависит от множества факторов и условий.

Наиболее критично, согласно оценкам участников исследования, образ цифрового будущего транслируется посредством телевидения, радио и газет: об этом заявили 18 % респондентов. Этот же набор источников распространения вызвал наибольшее затруднение в оценках — 26 %. Подобное положение дел, на наш взгляд, связано с особенностями преподнесения информации традиционными массмедиа, а именно с осторожностью к прогнозам, взвешенностью оценок, экспертностью мнений.

Следует отметить, что при ответе на данный вопрос обнаружилась довольно большая доля затруднившихся ответить: это свидетельствует о том, что часть респондентов может просто не обладать необходимой информацией для ответа на поставленный вопрос. Подобный факт в целом согласуется с выводами других авторов о том, что образы цифрового будущего слабо концептуализированы, дифференцированы и неоднозначны, и потому не существует сколько-нибудь устойчивых и однозначных картин цифрового будущего в общественном сознании (Виноградов и др., 2023).

Возможно поэтому относительно неоднозначной показала себя оценка текущей ситуации с информированием о цифровой трансформации российского общества. Так, 37 % респондентов считают, что обладают только общими данными, наличия которых считают недостаточными; в то же время 33 % заявили, что имеющейся информации хватает; а 10 % вовсе уверены в ее избыточных объемах. 12 % респондентов считают, что информации крайне мало или ее нет совсем, 8 % — затруднились с ответом. На рис. 3 представлена оценка ситуации с информированием о цифровой трансформации российского общества в зависимости от возраста респондента.

Анализ представленных данных показывает, что в наибольшей мере недостаток информации испытывают молодые люди, представляющие поколение Z (зумеры) и Y (миллениалы). Парадоксально, но дефицит информации о цифровой трансформации наблюдается у представителей поколения, которое родилось в цифровом мире, или поколения, которое глубоко вовлечено в использование информационно-телекоммуникационных и цифровых технологий.

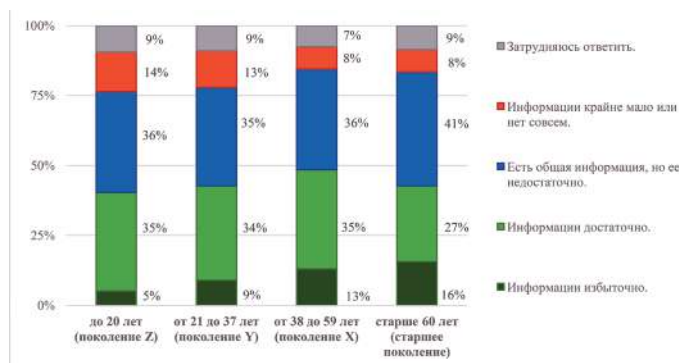


Рис. 3. Распределение ответов на вопрос «Как Вы оцениваете текущую ситуацию с информированием о цифровой трансформации российского общества?» в зависимости от возраста респондента, %

Исходя из предположения, что на сложившееся распределение могло оказать влияние наличие у граждан разного уровня запроса на получение актуальной информации о возможностях цифровых технологий, были построены кросс-таблицы оценки ситуации с информированием о цифровой трансформации российского общества в зависимости от позиции респондента относительно цифровизации повседневной жизни (см. рис. 4).

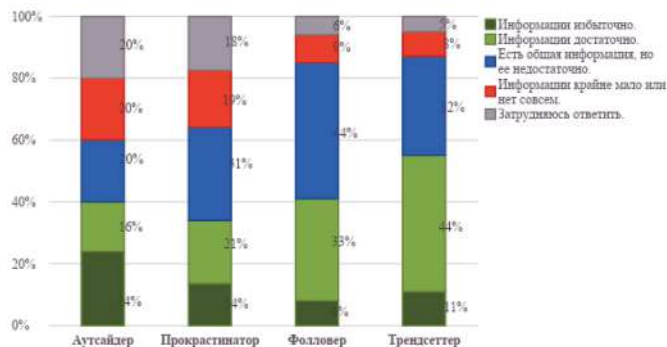


Рис. 4. Распределение ответов на вопрос «Как Вы оцениваете текущую ситуацию с информированием о цифровой трансформации российского общества?» в зависимости от позиции респондента относительно процесса цифровизации повседневной жизни, %

Прокрастинаторы, которые постоянно откладывают освоение цифровых сервисов и осваивают их под давлением обстоятельств, признают недостаточность информации в медиапространстве (50%) при весьма высоком проценте затруднившихся ответить. Наиболее интересная ситуация наблюдается в группе аутсайдеров, которые выпадают из трансформационных процессов в силу того, что не пользуются цифровыми сервисами из-за ряда обстоятельств. Здесь нет устойчивого мнения: четверть опрошенных оценивает количество данных о цифровых технологиях, сервисах, устройствах и их возможностях в медиапространстве как избыточное, пятая часть полагает, что необходимые сведения есть только в общем виде, и ее явно недостаточно, такое же число опрошенных считает, что информации мало или отсутствует. В этой группе также велика доля затруднившихся ответить. Возможно, для данной целевой аудитории такая ситуация связана с неудачными форматами презентации медиаобраза цифрового будущего.

*Основные заинтересованные стороны
цифровой трансформации и агенты влияния
на процесс презентации цифрового будущего*

Цифровая трансформация — системное явление с большим количеством заинтересованных сторон. Участникам социологического опроса было предложено оценить, кто, по их мнению, в первую очередь оказывает влияние на цифровую трансформацию российского общества. Подробное распределение результатов представлено на рис. 5.

Лидирующие позиции среди бенефициаров цифровой трансформации заняли коммерческие структуры: IT-компании — 71 %, крупные компании и корпорации — 63 %. Отметим, что малый и средний бизнес заняли седьмое место (на его роль указали 32 % опрошенных). Подобное положение вызвано, на наш взгляд, маркетинговым подходом данных агентов, направленным на удовлетворение потребностей и желаний людей. Реклама на телевидении, в социальных медиа, на уличных баннерах довольно навязчиво предлагает IT-продукты и услуги цифровых сервисов. Кроме того, IT-сфера сама по себе сильно коммерциализирована, а цифровые продукты имеют высокую стоимость и повышенный спрос. Все перечисленные факторы оказывают влияние на восприятие гражданами структур бизнеса как главных интересантов цифровой трансформации. Стоит акцентировать внимание и на сильных позициях госструктур. Так, в качестве ключевых стейкхолдеров более половины респондентов (57 %) видят федеральные органы власти. На шестой позиции оказались региональные органы власти (32 %). Анализируя указанные результаты, необходимо отметить активную роль государства в продвижении новых цифровых сервисов (например, Портал государственных услуг Российской Федерации или приложение «Мой налог»), а также перевод взаимодействия с населением в цифровой формат (например, госаплики и цифровые платформы обратной связи). Примечательно, что конечную выгоду от результата получают не только государство, большие корпорации и IT-компании, но и сами граждане, для которых многомиллиардные вложения трансформируются в повышение удобства применения технологий и рост общего уровня комфорта.

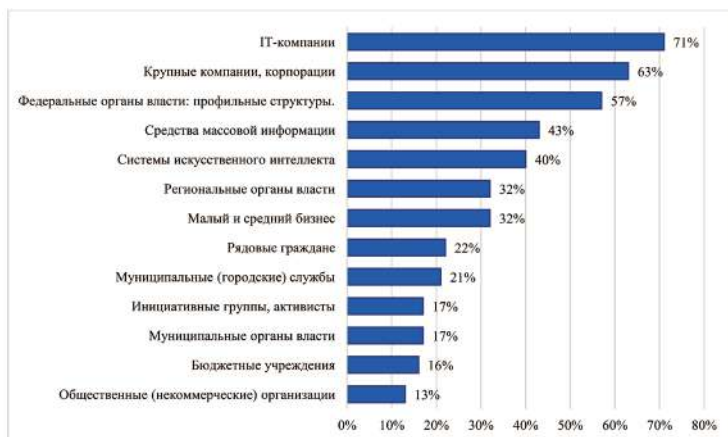


Рис. 5. Распределение ответов на вопрос «Как Вы считаете, кто в первую очередь оказывает влияние на цифровую трансформацию российского общества?»
Прим.: можно было указать до ПЯТИ вариантов ответов

Показательно, что на четвертой позиции оказались средства массовой информации, которые получили возможность оперативно создавать, редактировать и распространять новости и контент, достигать широкой аудитории в реальном времени, предлагать персонализированный контент и разнообразные форматы. Парадоксально, но в качестве агента влияния на цифровую трансформацию российского общества респонденты называют системы искусственного интеллекта. И здесь возможны два варианта: 1) респонденты признают ключевую роль данной технологии в цифровой трансформации: ее влияние на повышение производительности и эффективности бизнес-процессов, влияние на трансформацию повседневной жизнедеятельности; 2) респонденты рассматривают искусственный интеллект в качестве субъекта (техносубъекта), что подтверждает факт зарождения новой атипичной субъектности (Володенков, Федорченко, 2022, с. 54). Но факт, тем не менее, примечательный и требующий дальнейшего изучения.

В экспертном исследовании был продолжен процесс определения агентов влияния на ход презентации цифрового будущего России и их роли в этом процессе. По итогам комплексирования полученных в ходе исследования экспертных ответов были выделены лидирующие группы агентов влияния:

- *бизнес-сообщество*, включая крупные и малые предприятия, стартапы, использующее цифровые технологии, активно форми-

рующее цифровые компетенции у трудоспособного населения, предлагающее цифровые продукты и услуги цифровых сервисов;

- *государственные органы власти*, которые играют ключевую роль в определении стратегических направлений развития цифровых технологий, способствующих устойчивому и справедливому развитию, а также обеспечивают условия для трансляции образа цифрового будущего России в публичном пространстве;
- *СМИ, социальные медиа, журналисты, блогеры, медийные персоны*, которые через новостную повестку оказывают существенное влияние на формирование общественного мнения.

Эти агенты влияния на процессы презентации цифрового будущего России в публичном пространстве назывались большинством экспертов, принявших участие в исследовании (более 2/3). Кроме того, экспертами были названы в качестве агентов влияния также:

- *образовательные учреждения*, играющие важную роль в подготовке кадров, и научное, академическое сообщество, ведущее исследование последствий цифровой трансформации, которые могут транслировать содержательные компоненты образа цифрового будущего через образовательный процесс, публичные выступления и научные материалы;
- *общественные организации, лидеры общественного мнения и гражданские активисты*, влияющие на общественное восприятие цифровизации, т.к. значимы в контексте оценки цифрового развития и повышении осведомленности о цифровых технологиях;
- *профессиональные ассоциации*, чьи представители обладают потенциалом влияния как внутри таких ассоциаций, так и вовне;
- *эксперты в области цифровой и культурной трансформации, специалисты в области мышления и поведения людей*, которые, отталкиваясь от понимания выгоды цифровизации для государства, бизнеса и общества, формируют сценарии и стратегии (win-win стратегии) цифровых трансформаций;
- *российские фабрики мысли*, разрабатывающие стратегии, концепции и модели цифровизации в национальных интересах, способные оказывать идейное влияние на лиц, принимающих решения в политике, экономике и государственном управлении;

- *известные российские деятели культуры*, способные влиять на сознание массовых аудиторий на ценностно-смысловом уровне.

Участники исследования считают, что роль обозначенных агентов влияния должна быть несоизмеримо более активной для успешного решения задачи по презентации просоциального образа цифрового будущего. Для этого необходимо предоставить этим агентам доступ к популярным медиаресурсам, чтобы они могли распространять информацию о цифровизации среди целевой аудитории.

Ключевую роль выделенных агентов влияния эксперты видят в следующем:

- популяризация цифровых альтернатив традиционным практикам для ключевых сфер жизнедеятельности;
- формирование понятных и социально одобряемых объяснительных моделей окружающей реальности, связанных с позитивно значимой ролью цифровых трансформаций в жизни людей;
- продвижение в медиа достижений российских исследовательских групп, связанных с передовыми областями цифровых технологий;
- создание цифрового ландшафта профессиональной коммуникации специалистов и экспертов в области цифрового будущего;
- наполнение медиапространства просоциальными интерпретациями происходящего процесса цифровизации;
- просветительская деятельность по формированию просоциальных представлений об образе цифрового будущего;
- трансляция в публичном пространстве позитивных кейсов (историй успеха) цифровизации в различных сферах жизнедеятельности государства и общества;
- демонстрация взаимосвязи успешности человека с его способностью использовать цифровые технологии в собственных интересах.

При этом, по мнению экспертов, необходимо соблюдение баланса между выделенными акторами (особенно государством, бизнесом и общественными структурами) в процессах презентации образа цифрового будущего, т.к. в противном случае такой образ может оказаться значительно смещенным в ту или иную сторону.

Ключевые аудитории репрезентации просоциального образа цифрового будущего

Участникам экспертного опроса также было предложено представить ключевые аудитории, которым нужно презентовать просоциальный образ цифрового будущего России. В процессе ответа на данный вопрос эксперты отметили разнообразие целевых аудиторий для презентации образа цифрового будущего России, что указывает на сложность задачи по формированию единых просоциальных представлений о цифровом будущем среди россиян. Особо следует обратить внимание на экспертную позицию, согласно которой медиаобраз цифрового будущего должен быть обращен, в первую очередь, не к будущим его «пользователям», а к обобщенной группе «идеологов» и «разработчиков» платформ и кроссплатформенных решений, которые представляют то самое «цифровое будущее». Как заметил один из экспертов, принявших участие в исследовании, *«я не вижу принципиальной необходимости конструировать представления будущих пользователей о цифровом будущем в условиях, когда у самих заказчиков и разработчиков упомянутого просоциального цифрового будущего нет четкого понимания его содержательных контуров».*

Если систематизировать ответы экспертов, то можно выделить две большие группы ключевой аудитории: 1) реципиенты (конечные потребители медиатекстов) и 2) медиаторы (задающие тональность восприятия обществом медиатекстов).

Большинство экспертов отмечают, что приоритетной целевой аудиторией является молодежь, включая дошкольников, школьников, студентов и «молодых взрослых» (young adults) до 30 лет, поскольку именно они столкнутся с цифровым будущим. Данная аудитория является конечным потребителем медиатекстов о цифровом будущем. Наряду с этой аудиторией, экспертами также называются:

- *молодые специалисты, занятые как в сфере информационных технологий, так и в сферах материальных производств*, которые особо заинтересованы в использовании цифровых технологий в рамках своих карьерных и жизненных траекторий;
- *убежденные противники технологий всех возрастов*, которые могут не только игнорировать и саботировать процесс цифровой трансформации, но и активно препятствовать цифровизации важных сфер общества и государства, формировать протестный потенциал и тем самым оказывать влияние на параметры цифрового будущего страны;
- *представители «креативного класса»*, обладающие заметными асоциальными интенциями и во многом игнорирующие социальные ожидания основной массы населения.

Все они также могут быть отнесены к конечным потребителям медиатекстов, репрезентирующих образ цифрового будущего. Отметим, что названные аудитории характеризуются отличиями в своих ожиданиях, представлениях, интересах и требованиях в отношении цифрового будущего, что может значительно затруднить информационную работу по формированию образа цифрового будущего России.

Наряду с этим, эксперты определили и иные аудитории для презентации образа цифрового будущего:

- *идеологи и разработчики* прикладных цифровых платформ и кроссплатформенных решений «цифрового будущего», от действий которых во многом зависит дизайн цифрового будущего;
- *бизнес-сообщество*, представители которого заинтересованы в развитии инноваций, повышении производительности и создании благоприятного бизнес-окружения на основе цифровых технологий;
- *научное и образовательное сообщество*, члены которого являются не только важной аудиторией для представления просоциального образа цифрового будущего, но и сами выступают «агентами влияния» при формировании знаний и навыков в области цифровых технологий, демонстрации преимуществ и возможностей цифровизации в различных профессиональных сферах подготовки студентов;
- *представители официальных органов власти*, в том числе регулирующих ведомств и законодательных органов власти, в компетенции которых находится нормативно правовое регулирование использования цифровых технологий, что самым непосредственным образом может влиять на возможности, ограничения и особенности формирования цифрового будущего в России;
- *общественные организации, гражданские активисты и лидеры общественного мнения*, особенно те, кто занимается правами человека, социальными вопросами и устойчивым развитием, могут оказывать значительное влияние на общественное мнение о цифровом будущем России через неформальные коммуникации;
- *средства массовой информации и блогеры*, для которых важно сформировать систему просоциальных представлений о цифровом будущем, на основе которой они готовят информативные и сбалансированные материалы и осуществляют их презентацию в публичном пространстве.

Данные аудитории — это медиаторы трансляции образа, то есть та часть общества, которая выступает посредником, передающим сформированное на уровне государства видение цифрового будущего к конечным получателям (аудитории или зрителям). Медиаторы трансляции образа играют важную роль в репрезентации образа цифрового будущего, влияя на формирование представлений и впечатлений у конечных получателей.

Основные медийные инструменты трансляции образа цифрового будущего

Участникам исследования было предложено сформулировать свое мнение о том, какие медийные инструменты и механизмы являются приоритетными при формировании представлений о цифровом будущем России. Большинство экспертов согласны с позицией, что необходимо повышение интенсивности применения уже существующих инструментов и механизмов, а не внедрение новых. Сегодня требуется обеспечение непрерывной повторяемости информационных воздействий на общественное сознание для формирования и продвижения представлений о цифровом будущем. Среди приоритетных инструментов (каналов) продвижения информации, формирующей представления о цифровом будущем, участники исследования выделили следующие:

- *социально медийные и массмедийные новостные ресурсы*, транслирующие, прежде всего, визуальные и аудиальные образы того, к чему следует стремиться и как этого достичь;
- *использование возможностей телевидения и радио*, в рамках которых необходимо создание тематических просветительских программ по профильным темам, но только после диагностики у целевых аудиторий актуальных потребностей, интересов, ожиданий и запросов, связанных с цифровой проблематикой (в противном случае, по мнению экспертов, медиакорпорации будут продвигать исключительно выгодные им темы);
- *среди традиционных форматов трансляции информации*: создание художественных и научно-популярных произведений профильного характера, публичные выступления экспертов, лидеров общественного мнения, специалистов, ученых и представителей крупного бизнеса в цифровой сфере, в том числе в формате ток-шоу и просветительских лекций, освещения реальных успешных кейсов цифровизации («истории успеха»);

- использование возможностей кинематографа, мультипликации, видеоигр, комиксов для *создания визуальных образов о цифровом будущем*;
- *развитие каналов влогеров, стримеров и блогеров*, собирающих на сегодняшний день значительные аудитории подписчиков;
- в качестве инновационных каналов формирования представлений о цифровом будущем эксперты выделяют *мета-вселенные, цифровые платформы, веб-приложения, видеохостинги*, на которых разворачивается виртуальное социальное взаимодействие человека с нейросетевыми агентами.

При этом любое информационно-коммуникационное воздействие, как отметила значительная часть экспертов, должно быть четко таргетировано на целевые аудитории из-за различий в представлениях, ожиданиях и интересах применительно к цифровому будущему. Важным представляется формирование представлений не только в массовых целевых аудиториях «потребителей», но и в целевых аудиториях субъектов цифровых трансформаций и формирования цифрового будущего.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ взаимообусловленности процесса формирования образа цифрового будущего в медиапространстве и его репрезентации в общественном сознании показал следующее.

Во-первых, анализ специфики презентации текстов в медиапространстве демонстрирует, что тема искусственного интеллекта вызывает повышенный интерес. Однако можно зафиксировать, что уровень освоения цифрового будущего, который определяется знанием основных цифровых технологий на уровне понимания того, как это работает, где фигурируют маркеры цифрового общества в публичном пространстве коммуникаций, в большей мере определяется личным использованием данных технологий в повседневной жизни. Оценка тональности медиатекстов о цифровом будущем и их восприятие населением показывают их нейтральность. Но относительно неоднозначной показала себя рецепция текущей ситуации с информированием о цифровой трансформации российского общества:

около трети респондентов считают, что обладают только общей информацией, объема которой недостаточно, и столько же заявляют, что имеющихся данных хватает.

Во-вторых, в список основных заинтересованных сторон цифровой трансформации и агентов влияния на процесс презентации цифрового будущего надлежит включить IT-компании, крупные компании и корпорации, федеральные органы власти, а также средства массовой информации. При этом следует особо выделить обобщенную группу «идеологов» и «разработчиков» платформ и кроссплатформенных решений, которые, в первую очередь, должны сформировать собственный образ цифрового будущего. Ключевые аудитории репрезентации просоциального образа цифрового будущего России следует разделить на две большие группы: 1) реципиенты (конечные потребители медиатекстов) и 2) медиаторы (задающие тональность восприятия обществом медиатекстов). Большинство экспертов согласны с позицией, что необходимо повышение интенсивности применения уже существующих инструментов и механизмов, а не внедрение новых. Сегодня требуется обеспечение непрерывной повторяемости информационных воздействий на общественное сознание для формирования и продвижения представлений о цифровом будущем.

Результаты проведенного исследования в целом подтверждают нашу гипотезу о том, что ключевым фактором, вокруг которого «пишется сценарий будущего» выступает цифровая трансформация, которая определяет тренды в нашей повседневной жизни. Также мы можем констатировать сложность и многоаспектность формирования образа цифрового будущего и важность медиа в управлении общественным восприятием цифрового будущего. На наш взгляд, в рамках реализации государственной политики по поддержке цифрового развития российского общества возникает необходимость разработки видения цифрового будущего как целенаправленно разработанного идеального образа желаемого состояния человека, общества и государства в будущем, которое станет ориентиром для общественного развития. В отличие от стихийно формирующегося образа, видение содержит возможные пути и конкретные рекомендации для достижения желаемого идеала, которые можно выработать в рамках методологического подхода, который предусматривает разработку динамических сценариев будущего с учетом стратегий ключевых игроков (Chulok, 2021; Miles et al., 2021). Именно в этом случае видение будущего способно консолидировать заинтересованные стороны цифровой трансформации и мотивировать их на достижение просоциального цифрового будущего.

REFERENCES

1. Adulo, T.I. (2019). Uyasnenie sushchnosti sotsial'nosti—klyuch k ponimaniyu global'nykh problem sovremennosti [Clarification of the essence of sociality is the key to understanding the global problems of modernity]. *Filosofiya i Gumanitarnye Nauki v Informatsionnom Obshchestve*, (4), 12–43. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xdgkjs>
2. Ahvenharju, S., Lalot, F., Minkinen, M., & Quiazade, A. (2021). Individual futures consciousness: Psychology behind the five-dimensional Futures Consciousness scale. *Futures*, 128, Article 102708. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2021.102708>
3. Andreev, A.L., Andreev, I.A., & Slobodenyuk, E.D. (2022). Predstavleniya rossiyan o budushchem Rossii [Russians' ideas about the future of Russia]. *Sotsiologicheskie Issledovaniya*, (10), 49–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S013216250020368-7>
4. Chulok, A. (2021). Applying blended foresight methods for revealing incentives and future strategies of key national innovation system players. *Engineering Management in Production and Services*, 13 (4), 160–173. <https://doi.org/10.2478/emj-2021-0038>
5. Cole, J.I., Suman, M, Schramm, Ph., & Zhou, L. (2022). The 2021 Digital Future Report: Surveying the Digital Future: Year Seventeen. *Center for the Digital Future at USC Annenberg*. Retrieved December 27, 2023, from <https://www.digitalcenter.org/wp-content/uploads/2021/02/Digital-Future-Project-2021-edition.pdf>
6. Cook, J. (2016). Young adults' hopes for the long-term future: From re-enchantment with technology to faith in humanity. *Journal of Youth Studies*, 19 (4), 517–532. <https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1083959>
7. Dentsu Aegis Network. (2019). *Digital society index 2019: Human needs in a digital world*. Retrieved December 27, 2023, from https://www.dentsu.com/reports/dsi_2019
8. Hochunskaya, L.V. (2011). *Mediaobraz kak dialog tsennostey* [Media image as a dialogue of values]. Moscow: RUDN University. (In Russ.)
9. Hochunskaya, L.V. (2013). Fenomen mediaobraza: Sotsial'no-psikhologicheskiy aspekt [Media image phenomenon: Socio-psychological aspect]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, (2), 91–95. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qbwsysd>
10. Khokhlov, A.A. (2023). Predstavleniya o budushchem v kollektivnom soznanii rossiyan [Ideas about the future in the collective consciousness of Russians]. *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo*, 29 (4), 6–17. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/nko.2023.29.4.1>
11. Kolennikova, N.D. (2023). Obrazy “Rossii budushchego” v predstavleniyakh grazhdan [Images of “Russia of the Future” in the representations of its citizens]. *Sotsiologicheskie Issledovaniya*, (10), 91–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S013216250028307-0>

12. Konson, G.R. (2019). Iskusstvovedeniye v kontekste drugikh nauk: Vyzovy sovremennosti [Art history in the context of other sciences: Challenges of modernity] *Observatoriya Kul'tury*, 16 (4), 418–433. (In Russ.) <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433>

13. Malysheva, E.G., & Gridnev N.A. (2016). Formirovaniye mediaobraza regiona v federal'nykh televizionnykh SMI (na materiale tekstov ob Omske) [Constructing a media image of region in federal television media (by example of texts about Omsk)]. *Nauchnyi Dialog*, (12), 134–144. (In Russ.)

14. Miles, I., Saritas, O., & Sokolov, A. (2021). *Prospectiva para ciência, tecnologia e inovação* [Foresight for science, technology and innovation]. Rio de Janeiro: SciELO—Editora FIOCRUZ. (In Portuguese)

15. OECD. (2019). *Going digital: Shaping policies, improving lives*. Paris: OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/9789264312012-en>

16. Petrova, V.N. (2010). K voprosu o vozmozhnosti interpretatsii soderzhaniya obraza budushchego [The question of the possibilities the future model's content interprets]. *Sibirskiy Psikhologicheskii Zhurnal—Siberian Journal of Psychology*, (36), 32–35. (In Russ.)

17. Polak, F. (1973). *The image of the future*. Amsterdam, London, New-York, Elsevier Scientific Publishing Company.

18. Poli, R. (2015). The implicit future orientation of the capability approach, *Futures*, 71, 105–113. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2015.03.002>

19. Popova, T.I. (2018). Aktual'nyye napravleniya issledovaniya mediynogo internet-prostranstva [The actual trends of media Internet space researches]. *Medialingvistika*, 5 (3), 258–272. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu22.2018.301>, <https://elibrary.ru/ywwnxv>

20. Rasa, T., & Laherto, A. (2022). Young people's technological images of the future: implications for science and technology education. *European Journal of Futures Research*, 10, Article 4. <https://doi.org/10.1186/s40309-022-00190-x>

21. Tayupova, O.I. (2018). Mediatekst s pozitsii mezhdistsiplinarnogo podkhoda [The media text from perspective of interdisciplinary approach]. *Doklady Bashkirskogo Universiteta*, (3), 100–104. (In Russ.)

22. Trofimova, I.N. (2022). Predstavleniya rossiyan o budushchem strany: Sushchestvuyet li konsensus? [Russians' ideas about the future of the country: Is there a consensus?]. *Sotsiologicheskie Issledovaniya*, (10), 37–48. <https://doi.org/10.31857/S013216250020843-0>

23. Verbitskiy, M.Yu. (2023). Tekhnologiya konstruirovaniya obraza megapolisa v setevykh izdaniyakh (na primere internet-resursov Ekaterinburga) [The technology of constructing the image of a megapolis in online publications (using the example of Ekaterinburg's media)]. *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta. Seriya 1. Problemy Obrazovaniya, Nauki i Kul'tury*, 29 (1), 39–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.15826/izv1.2023.29.1.004>, <https://elibrary.ru/vvdakw>

24. Vinogradov, M.Yu., Dzhibilova, E.G., Popov, N.S., Sultanova, G.D., & Fidrya, E.S. (2023). Obraz tsifrovogo mira i vospriyatie politiki tsifrovizatsii v obshchestvennom soznanii rossiyan [The image of the digital world and the perception of digitalization policy in the public consciousness of Russians]. *Zhurnal Politicheskikh Issledovaniy*, 7 (1), 76–90. (In Russ.) <https://doi.org/10.12737/2587-6295-2023-7-1-76-90>
25. Volodenkov, S.V., & Fedorchenko, S.N. (2022). Osobennosti fenomena sub"ektnosti v usloviyakh sovremennykh tekhnologicheskikh transformatsiy [The peculiarities of the subjectness phenomenon in the context of contemporary technological transformations]. *Polis (Russian Federation)*, (5), 40–55. (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.17976/jpps/2022.05.04>
26. Volodenkov, S.V., Zotov, V.V., & Konson, G.R. (2023). Obraz tsifrovogo budushchego kak model' konstituirovaniya real'nosti: Stsenarii formirovaniya i reprezentatsii [The image of the digital future as a constituent model of reality: Scenarios of formation and representation]. *Zhurnal Politicheskikh Issledovaniy*, 7 (4), 33–46. (In Russ.) <https://doi.org/10.12737/2587-6295-2023-7-4-33-46>
27. Wilson, T.D., & Gilbert, D.T. (2003). Affective forecasting. *Advances in Experimental Social Psychology*, 35, 345–411. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(03\)01006-2](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(03)01006-2)
28. Zheltikova, I.V. (2020). Issledovaniya budushchego i mesto v nikh kontsepta "Obraz budushchego" [Research into future and role of the concept "the image of future" therein]. *Filosofskaya Mysl'*, (2), 15–32. <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2020.2.32302>, <https://elibrary.ru/qjxqzl>
29. Zheltikova, I.V. (2021). *Obraz budushchego* [The image of the future]. Oryol: Kartush. (In Russ.)
30. Zotov, V.V., Krivoukhov, A.A., & Vasilyeva, I.N. (2022). Sotsial'no-setevoye vzai-modeystviye v seti Internet: K opredeleniyu fenomena media [Social and network interaction on the Internet: To the definition of the media phenomenon]. *Kommunikologiya*, 10 (4), 13–22. (In Russ.) <https://doi.org/10.21453/2311-3065-2022-10-4-13-22>
31. Zubanova, L.B. (2008). Sovremennoye mediaprostranstvo: Podkhody k ponimaniyu i printsipy interpretatsii [Modern media space: Approaches to research and principles of interpretation]. *Vestnik Chelyabinskoy Gosudarstvennoy Akademii Kul'tury i Iskusstv*, (14), 6–17. (In Russ.) <https://elibrary.ru/jxeklh>

ЛИТЕРАТУРА

1. Адуло, Т.И. (2019). Уяснение сущности социальности – ключ к пониманию глобальных проблем современности. *Философия и гуманитарные науки в информационном обществе*, (4), 12–43. <https://www.elibrary.ru/XDGKJS>
2. Андреев, А.Л., Андреев, И.А., Слободенюк, Е.Д. (2022). Представления россиян о будущем России. *Социологические исследования*, (10), 49–61. <https://www.elibrary.ru/MVXGNI>, <https://doi.org/10.31857/S013216250020368-7>
3. Вербицкий, М.Ю. (2023). Технология конструирования образа мегаполиса в сетевых изданиях (на примере интернет-ресурсов Екатеринбурга). *Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры*, 29 (1), 39–45. <https://www.elibrary.ru/VVDAKW>, <https://doi.org/10.15826/izv.1.2023.29.1.004>
4. Виноградов, М.Ю., Джибилова, Е.Г., Попов, Н.С., Султанова, Г.Д., Фидря, Е.С. (2023). Образ цифрового мира и восприятие политики цифровизации в общественном сознании россиян. *Журнал политических исследований*, 7 (1), 76–90. <https://www.elibrary.ru/IGCVOL>, <https://doi.org/10.12737/2587-6295-2023-7-1-76-90>
5. Володенков, С.В., Федорченко, С.Н. (2022). Особенности феномена субъектности в условиях современных технологических трансформаций. *Политические исследования*, (5), 40–55. <https://www.elibrary.ru/MKUTKU>, <https://doi.org/10.17976/jpps/2022.05.04>
6. Володенков, С.В., Зотов, В.В., Консон, Г.Р. (2023). Образ цифрового будущего как модель конституирования реальности: сценарии формирования и репрезентации. *Журнал политических исследований*, 7 (4), 33–46. <https://www.elibrary.ru/KYOZKC>, <https://doi.org/10.12737/2587-6295-2023-7-4-33-46>
7. Желтикова, И.В. (2020). Исследования будущего и место в них концепта «образ будущего». *Философская мысль*, (2), 15–32. <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2020.2.32302>
8. Желтикова, И.В. (2021). *Образ будущего*. Орёл: Картуш.
9. Зотов, В.В., Кривоухов, А.А., Васильева, И.Н. (2022). Социально-сетевое взаимодействие в сети Интернет: к определению феномена медиа. *Коммунология*, 10 (4), 13–22. <https://www.elibrary.ru/IGJGLM>, <https://doi.org/10.21453/2311-3065-2022-10-4-13-22>
10. Зубанова, Л.Б. (2008). Современное медиапространство: подходы к пониманию и принципы интерпретации. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, (2), 6–17. <https://www.elibrary.ru/JXEKLN>
11. Коленникова, Н.Д. (2023). Образы «России будущего» в представлениях граждан. *Социологические исследования*, (10), 91–103. <https://doi.org/10.31857/S013216250028307-0>

12. Консон, Г.Р. (2019). Искусствоведение в контексте других наук: вызовы современности. *Обсерватория культуры*, 16 (4), 418–433. <https://www.elibrary.ru/URRJJA>, <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433>
13. Малышева, Е.Г., Гриднев, Н.А. (2016). Формирование медиаобраза региона в федеральных телевизионных СМИ (на материале текстов об Омске). *Научный диалог*, (12), 134–144. <https://www.elibrary.ru/XEOQZH>
14. Петрова, В.Н. (2010). К вопросу о возможности интерпретации содержания образа будущего. *Сибирский психологический журнал*, (36), 32–35. <https://www.elibrary.ru/MQFRYP>
15. Попова, Т.И. (2018). Актуальные направления исследования медийного интернет-пространства. *Медиалингвистика*, 25 (3), 258–272. <https://www.elibrary.ru/YWWNXV>, <https://doi.org/10.21638/spbu22.2018.301>
16. Таюпова, О.И. (2018). Медiateкст с позиции междисциплинарного подхода. *Доклады Башкирского университета*, 3 (1), 100–104. <https://www.elibrary.ru/YSPZBO>
17. Трофимова, И.Н. (2022). Представления россиян о будущем страны: существует ли консенсус? *Социологические исследования*, (10), 37–48. <https://www.elibrary.ru/GMSFIK>, <https://doi.org/10.31857/S013216250020843-0>
18. Хохлов, А.А. (2023). Представления о будущем в коллективном сознании россиян. *Наука. Культура. Общество*, 29 (4), 6–17. <https://www.elibrary.ru/CUOHIL>, <https://doi.org/10.19181/nko.2023.29.4.1>
19. Хочунская, Л.В. (2011). Медиаобраз как диалог ценностей. Москва: Российский ун-т дружбы народов.
20. Хочунская, Л.В. (2013). Феномен медиаобраза: социальнопсихологический аспект. *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*, (2), 91–95. <https://www.elibrary.ru/QBWSYD>
21. Ahvenharju, S., Lalot, F., Minkinen, M., Quiamzade, A. (2021). Individual futuresconsciousness: Psychology behind the five-dimensional Futures Consciousness scale. *Futures*, 128, 102708. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2021.102708>
22. Chulok, A. (2021). Applying blended foresight methods for revealing incentives and future strategies of key national innovation system players. *Engineering Management in Production and Services*, 13 (4), 160–173. <https://doi.org/10.2478/emj-2021-0038>
23. Cole, J.I., Suman, M., Schramm, Ph., Zhou, L. (2022). The 2021 Digital Future Report: Surveying the Digital Future: Year Seventeen. *Center for the Digital Future at USC Annenberg*. Retrieved Dec. 27, 2023, from <https://www.digitalcenter.org/wp-content/uploads/2021/02/Digital-Future-Project-2021-edition.pdf>
24. Cook, J. (2016). Young adults' hopes for the long-term future: from re-enchantment with technology to faith in humanity. *Journal of Youth Studies*, 19 (4), 517–532. <https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1083959>

25. Dentsu Aegis Network. (2019). *Digital Society Index 2019: Human Needs in a Digital World*. Retrieved Dec. 27, 2023, from https://www.dentsu.com/reports/dsi_2019
26. Miles, I., Saritas, O., Sokolov, A. (2021). *Prospectiva para ciência, tecnologia e inovação (NED-New edition)*. Rio de Janeiro: SciELO – Editora FIOCRUZ.
27. OECD. (2019, 11 Mar.). *Going Digital: Shaping Policies, Improving Lives*. Paris: OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/9789264312012-en>
28. Polak, F. (1973). *The Image of the Future*. Amsterdam: London: New-York: Elsevier Scientific Publishing Company.
29. Poli, R. (2015). The implicit future orientation of the capability approach. *Futures*, 71, 105-113. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2015.03.002>
30. Rasa, T., Laherto, A. (2022). Young people's technological images of the future: implications for science and technology education. *European Journal of Futures Research*, 10 (1): 4. <https://doi.org/10.1186/s40309-022-00190-x>
31. Wilson, T.D., Gilbert, D.T. (2003). Affective forecasting. *Advances in experimental social psychology*, 35, 345–411. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(03\)01006-2](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(03)01006-2)

ABOUT THE AUTHORS

VITALY V. ZOTOV

Dr.Sci. (Sociology), Cand.Sci. (Philosophy),

Professor, Chief Research Fellow

at the Humanities & Social Sciences Center,

MIPT University

9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia;

Co-Chairman of the Sociology of Digital Society

Research Committee, Russian Society of Sociologists,

24/35 Krzhizhanovsky, 117218 Moscow, Russia

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

GRIGORY R. KONSON

D.Sci. (Art History), D.Sci. (Cultural Studies), Professor,
Director of the Humanities & Social Sciences Center,
Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences,
Education, and Culture,
MIPT University

9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia;
Chief Research Fellow, Department of Scientific
and Technical Information,
GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: konson.gr@mipt.ru

SERGEY V. VOLODENKOV

Dr.Sci. (Political Science), Associate Professor,
Professor at the Department of Public Policy,
Faculty of Political Science,
Academic Supervisor at the Artificial Intelligence
and Digital Technologies in Modern Politics Master's Program;
Moscow State University

1, Leninskiye Gory, Moscow 119991, Russia;
Leading Research Fellow at the Humanities & Social Sciences Center,
MIPT University

9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia

ResearcherID: N-3606-2016

ORCID: 0000-0003-2928-6068

e-mail: s.v.cyber@gmail.com

ALEXANDER V. GUBANOV

Cand.Sci. (Sociology),
Senior Research Fellow at the Humanities & Social Sciences Center,
MIPT University

9, Insitutsky pereulok, Dolgoprudny, Moscow Oblast 141701, Russia;
Senior Social Media Specialist,
Autonomous Non-Commercial Organization
for the development of digital projects
in the field of public relations and communications Dialog Regions
11/1, Timura Frunze, Moscow 119021, Russia

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ

доктор социологических наук, кандидат философских наук,
профессор, главный научный сотрудник
Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет)
141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;
сопредседатель исследовательского комитета «Социология
цифрового общества» Российского общества социологов
117218, Россия, г. Москва, ул. Кржижановского, д. 24/35

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор,
директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук,
председатель Экспертного совета МФТИ
по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет)
141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,
Институтский переулок, 9;
главный научный сотрудник
отдела научно-технической информации,
Институт кино и телевидения (ГИТР)
125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32а

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: konson.gr@mipt.ru

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ВОЛОДЕНКОВ

доктор политических наук, доцент,
профессор кафедры государственной политики
факультета политологии,
научный руководитель магистерской
образовательной программы
«Искусственный интеллект и цифровые технологии
в современной политике»,

МГУ имени М.В. Ломоносова

119234, Россия, Москва, Ленинские Горы, 1;

ведущий научный сотрудник Учебно-научного

центра гуманитарных и социальных наук,

Московский физико-технический институт

(национальный исследовательский университет)

141701, Россия, Московская область,

г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9

ResearcherID: N-3606-2016

ORCID: 0000-0003-2928-6068

e-mail: s.v.cyber@gmail.com

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ

кандидат социологических наук,

старший научный сотрудник Учебно-научного

центра гуманитарных и социальных наук

Московский физико-технический институт

(национальный исследовательский университет)

141701, Россия, Московская область,

г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;

старший специалист по работе в социальных сетях

АНО по развитию цифровых проектов

в сфере общественных связей

и коммуникаций «ДИАЛОГ РЕГИОНЫ»

119021, Россия, Москва, ул. Тимура Фрунзе, д. 11, стр. 1

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

Authors' contributions

Vitaly Zotov provided the theoretical framework, conducted the literary review, selected the methodology and research methods, assessed the level of public awareness of the digital future, and participated in the preparation of the final manuscript.

Grigory Konson contributed to the theoretical framework and summarized the conclusions, as well as participated in the preparation of the final manuscript.

Sergey Volodenkov presented the results of the research on media tools, actors, and the target audience's perception of the digital future in the realm of public communications.

Alexander Gubanov analyzed the characteristics of information events in media space that were related to markers of the digital future.

All authors participated in discussions and contributed to the final version of the manuscript.

Авторский вклад

Зотов В.В. – теоретическая рамка, составление литературного обзора, выбор методологии и методов исследования, оценка уровня знания информирования населения о цифровом будущем, подготовка финальной рукописи.

Консон Г.Р. – теоретическая рамка, обобщающие выводы, подготовка финальной рукописи.

Володенков С.В. – изложение результатов исследования медийных инструментов, акторов и целевых аудиторий презентации образа цифрового будущего в пространстве публичных коммуникаций.

Губанов А.В. – анализ характеристик информационных поводов в медиапространстве, связанных с маркерами цифрового будущего.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

**СТРУКТУРА И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE AND PLOT
IN VISUAL ART WORKS**

ЮЛИЯ ИГОРЕВНА ДОЛГОВА*

МГУ им. М.В. Ломоносова
119019, Россия, Москва, ул. Моховая, 9

ResearcherID: AAN-9360-2021

ORCID: 0000-0001-8861-0521

e-mail: yidolgova@gmail.com

КИРА ВЯЧЕСЛАВОВНА ШЕПТУХА

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, 11

ResearcherID: JRZ-0672-2023

ORCID: 0009-0000-9101-5512

e-mail: learlight1@gmail.com

Для цитирования

Долгова Ю.И., Шептуха К.В. Инфотейнмент в вечерних новостях ведущих российских телеканалов // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С. 119–147. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-119-147>. EDN: YSEUHC

ИНФОТЕЙНМЕНТ В ВЕЧЕРНИХ НОВОСТЯХ ВЕДУЩИХ РОССИЙСКИХ ТЕЛЕКАНАЛОВ

Аннотация. Исследование посвящено изучению инфотейнмента в вечерних информационных программах главных телевизионных каналов («Первого канала», «России 1» и «НТВ»). В статье понятие «инфотейнмент» понимается не только как обращение к определенным видам тематик (новости о скандалах, звездах шоу-бизнеса и др.), но и как стремление сделать передачу драматургически интересной и динамичной с точки

* Автор, ответственный за переписку.

зрения визуального ряда за счет обращения при ее подготовке к различным информационным форматам. Сперва концептуализируются понятия «инфотейнмент», «инфотейнмент-тематика», затем проводится анализ вечерних новостей трех телеканалов в марте 2021 г. и сентябре 2023 г. по выделенным параметрам (используемые информационные форматы, тематика).

Исследование показало, что стиль инфотейнмент присутствовал в информационных выпусках, но он не являлся типичным. Новости о знаменитостях демонстрировал в эфире только один телеканал (именно этот вид инфотейнмент-тематики традиционно подвергается критике). Диверсификация информационных форматов была обнаружена только в двух проанализированных телепрограммах.

Результаты исследования свидетельствуют об отсутствии, по крайней мере, для российской телевизионной системы прямой корреляции между формой собственности СМИ и инфотейнментом в вечерних новостях. Можно предположить, что значительное влияние на использование данного стиля играют личностные и профессиональные характеристики сотрудников конкретных редакций. Анализ также не выявил зависимости между рейтингом программы и наличием в ней признаков инфотейнмента.

Ключевые слова: телевидение, новости, телевизионные новости, информационная программа, телевизионный формат, инфотейнмент, тавтологизация, мягкие новости, жесткие новости, инфотейнмент-тематика, контент-анализ, демократия

UDC 654.197

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-119-147

EDN: YSEUHC

Received 17.06.2023, revised 04.11.2023, accepted 29.12.2023

YULIA I. DOLGOVA*

Moscow State University
9, Mokhovaya, Moscow 119019, Russia

ResearcherID: AAN-9360-2021

ORCID: 0000-0001-8861-0521

e-mail: yidolgova@gmail.com

*Corresponding author.

KIRA V. SHEPTUHA

HSE University

11, Pokrovsky Boulevard, Moscow 109028, Russia

ResearcherID: JRZ-0672-2023

ORCID: 0009-0000-9101-5512

e-mail: learlight1@gmail.com

For citation

Dolgova, Y.I., & Sheptuha, K.V. (2023). Infotainment in the Evening News of Russian TV Channels. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 119–147. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-119-147>, <https://elibrary.ru/YSEUHC>

INFOTAINMENT IN THE EVENING NEWS OF RUSSIAN TV CHANNELS

Abstract. This article studies the presence of infotainment style in the evening news programs of the Big Three Russian TV channels: Channel One, Russia-1, and NTV. Infotainment is not only understood as a focus on specific topics such as scandals and show business, but also as an effort to make information programs more engaging and visually dynamic. First, we establish conceptual definitions for infotainment and infotainment topics. Subsequently, we analyze the evening news broadcasts of the three channels aired between March 2021 and September 2023, using selected parameters.

The survey reveals that while infotainment style is present in the evening television news, it is not a typical characteristic. Only one of the studied TV channels covered news related to celebrities, and diversification in news format was observed on just two of the analyzed channels.

The findings indicate that, at least within the Russian television system, there is no direct correlation between the form of media ownership and the adoption of an infotainment style in the evening news. It can be hypothesized that the personal and professional characteristics of editorial staff members play a significant role in the utilization of infotainment. However, this aspect requires further investigation. Additionally, the survey demonstrates that there is no correlation between program ratings and the presence of infotainment within them.

Keywords: television, news, television news, television format, infotainment, tabloidization, soft news, hard news, infotainment topic, content analysis, democracy

ВВЕДЕНИЕ: ИНФОТЕЙНМЕНТ КАК ВЕДУЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАСРЕДЫ

Начиная с конца XX века достаточно остро встала проблема таблоидизации медиа, создав основу для экспансии информационно-развлекательных жанров, а также стимулировав трансформацию журналистики (Nolan, 2008, p. 101). В телевизионных СМИ данное направление эволюции нашло отражение в распространении инфотейнмента, стиля подачи, направленного одновременно на реализацию информационной и развлекательной функции. Среди негативных последствий распространения явления называют упрощение новостей, а также рост сообщений о девиантных событиях, что стало проблемой многих, если не большинства развитых демократий. Изначально инфотейнмент ассоциировался с коммерчески ориентированными СМИ, однако с распространением цифровых технологий данная тенденция стала характерна и для тех стран, которые традиционно воспринимались как жестко контролируемые со стороны государства (Nguyen, 2012, p. 706). Впрочем, если полагать вслед за Г. Лассуэллом, что человеческий мозг настроен на изучение окружающей среды и предпочтение новостей о девиантных и угрожающих событиях (Lasswell, 1948), то можно объяснить выбор журналистами «плохих» новостей отражением биологической предрасположенности читателей и зрителей, а не просто деформацией норм профессиональной деятельности на данном этапе развития отрасли (Shoemaker, 1996, p. 32). Одновременно активное распространение инфотейнмента связывают с размыванием границ между политикой и популярной культурой (Serazio, 2018, p. 131).

В России инфотейнмент в виде увлечения формой подачи, добавления мягкой тематики в информационные выпуски начал проявлять себя только по мере смягчения идеологических требований к телевизионным передачам в конце 1980-х годов и получил развитие в процессе коммерциализации телевидения в 1990-х. В этот период, как отмечает А.А. Новикова, информационно-развлекательный стиль способствовал разрушению советской мифологии и построению новой (Novikova, 2014, p. 231). Сегодня многие российские исследователи рассматривают инфотейнмент как негативное явление. Среди его отрицательных эффектов отмечается превращение политических событий в «телеперформансы, шоу и развлечения» (Тульчинский, 2018, с. 22; Gulenko, 2021, p. 920), а также ориентированность на освещение конфликтов, что может способствовать усилению напряженности в непростых международных отношениях (Lichtenstein, Koerth, 2022, p. 139–141; Dolgova, 2020, p. 9). Таким образом, повышается необходимость воспитания у зрителей навыка «рефлексивного мышления» (Уразова, 2019, с. 479).

Мы согласны с Р. Саволайненом, считающим, что, рассматривая значимость информационно-развлекательного контента, необходимо пони-

мать ценность используемых в нем информационных и развлекательных элементов (Savolainen, 2022, p. 965–967). На наш взгляд, некоторые инфотейнмент-приемы могли бы расширить аудиторию новостных СМИ, что становится важной задачей в эпоху быстрого развития новых медиа, формирующейся высококонкурентной медиасреды. В условиях падения интереса граждан к политике, снижения их политической активности (Берш, Якимова, 2020, с. 22) жизненно важным оказывается поиск таких коммуникационных решений, которые бы повышали популярность информационных программ, создавали «эффект общения» между политиками и зрителями (Долгова, Пименова, 2020, с. 62), одновременно способствуя росту осведомленности граждан о текущих событиях, формируя их политическую культуру, привлекая к активному и конструктивному участию в жизни общества. В этих обстоятельствах обращение к стилю инфотейнмент кажется перспективным подходом. **Цель** статьи — определить, насколько инфотейнмент как стиль подачи политической информации характерен для современных информационных программ российского телевидения.

Актуальность анализа также связана с сохраняющейся популярностью новостей как телевизионного формата. На изучаемой неделе с 15 по 21 марта 2021 г. вечерние информационные передачи телеканалов «Первый канал» и «Россия 1» занимали места в первой десятке в рейтинге компании Mediascope «100 наиболее популярных программ среди россиян в возрасте старше 4 лет», находясь на 7-м и 5-м месте соответственно; «Сегодня» («НТВ») была на 46 месте. На неделе с 18 по 24 сентября 2023 г. рейтинговые показатели незначительно изменились: у «Первого канала» («Время») — 15-е место; у «России 1» («Вести») — 3-е место; у «НТВ» («Сегодня») — 32-е место¹. Стоит отметить, что рейтинг «100 наиболее популярных программ...» включает в себя передачи самых разных жанров и форматов, в том числе развлекательные программы и сериалы, выше которых находились информационные выпуски.

¹ См. Рейтинги: 100 наиболее популярных программ среди россиян в возрасте старше 4 лет. *Mediascope*. <https://mediascope.net/data/> (10.09.2023)

ПРОБЛЕМЫ, СВЯЗАННЫЕ С ИЗУЧЕНИЕМ ЯВЛЕНИЯ

Одним из основоположников критики инфотейнмента считается Н. Постман, который утверждал, что в самой природе телевидения заложена развлекательность (Postman, 1982; Postman, 2005). Такой подход находит отклик у российских исследователей. По мнению С.Н. Ильченко, инфотейнмент — примета современной шоу-цивилизации, ставшей результатом взаимовлияния экрана и окружающей действительности (Ильченко, 2009; Ильченко, 2012, с. 228). И.И. Волкова объясняет распространение инфотейнмента сопряженностью экрана и феномена игры, который оказывается значимым фактором продюсирования и программирования современного аудиовизуального контента (Волкова, 2018, с. 125). В свою очередь, критикуя инфотейнмент, Д. Туссу обуславливает его распространение развитием индустрии развлечения США, рассматривая данный стиль подачи как примету нового миропорядка, связанного с идеологией неолиберального империализма (Thussu, 2008, p. 9). Интенсификацию инфотейнмент-стилистики в современной медиасреде также объясняют появлением новых медиа, особенность производства контента для которых (необходимость постоянного обновления информации, привлечение к созданию контента любителей и т.д.) часто приводит к игнорированию важных тем в пользу мягких, а также снижению уровня фактчекинга. Таким образом, среди причин экспансии инфотейнмента необходимо учитывать культурологические, политэкономические и технологические.

Исследователи часто обращались к изучению феномена «инфотейнмент» на телевизионном экране, однако до сих пор не существует общепринятого подхода к его концептуализации. Информационно-развлекательный контент остается весьма спорной областью исследований (Marinov, 2020, p. 2). Отсутствует однозначный ответ, какие телевизионные передачи относить к инфотейнмент-контенту, и, как следствие, остается неясным, стоит ли рассматривать данное явление как полезное или исключительно вредное для развития журналистики, функционирования медиа и современной политической жизни. Например, С. Стоквелл понимает под информационно-развлекательными передачами достаточно широкий круг программ, включая в них реалити-шоу, лайф-стайл шоу, игры и прочее, высказывая опасения, что данный вид контента отнимает зрителей у серьезных программ (Stockwell, 2004). М. Баум пишет о квазиновостных медиа, нередко называемых «мягкими новостями» (Baum, 2002, p. 91), развлекательных новостных шоу, в которых иногда рассказывается о политике (Baum, 2007, p. 116). Под мягкими новостными передачами также часто понимают ток-шоу (Baum, Jamison, 2006, p. 947; Mattheiß et al, 2013, p. 172).

Отечественные исследователи в процессе изучения данного явления уделяли внимание его теоретизации (Безгина, 2020, с. 12–19; Саблина, 2014, с. 41–43). Предпринимались попытки классифицировать развлекательные элементы и виды инфотейнмента (Евдокимов, 2010), выделить специфику и функции феномена (Богданова, 2012, с. 219–223). Среди последствий влияния инфотейнмента на современный журналистский контент авторы отмечали уменьшение количества новостных сообщений (Белоусова, 2020, с. 161), а также изменение структуры передач, в которых авторы стремятся рассказать о наиболее резонансных событиях, обращают внимание на детали и контекст новости (Гмызина, 2018, с. 75). Однако данные выводы делались на основе исследования мягких информационных форматов. Работ, посвященных анализу феномена в традиционных новостях, найдено не было. Поэтому, прежде чем приступить к исследованию, выделим на теоретическом уровне признаки инфотейнмента в данном типе программ.

ПАРАМЕТРЫ ИНФОТЕЙНМЕНТА В ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕЛЕПРОГРАММАХ

Среди отличительных черт инфотейнмента авторы указывают превалирование формы над содержанием, что может оказывать негативное влияние на восприятие контента (Евдокимов, 2010, с. 218; Осетрова, Сметанина, 2017, с. 78–79); подачу информации в более развлекательной форме, «иногда с элементами театрализации и игрового начала» (Богданова, 2012, с. 219); увлечение определенным видом тематики (Thussu, 2008, р. 9).

Для создания единой концепции информационно-развлекательного дискурса Л. Отто и соавторы предложили создать унифицированный кодификатор для измерения мягкости и жесткости новости. Авторы вводят термин «смягчение» как понятие более высокого уровня для описания изменений в политической журналистике, которые проявляются на разных ступенях анализа, начиная от изменений на уровне самой системы журналистики и заканчивая определенными характеристиками новостных материалов. Под зонтичным термином «смягчение» располагаются понятия более низкого порядка: таблоидизация, информационно-развлекательная деятельность, жесткие и мягкие новости, сенсационность в иерархическом порядке (Otto et al., 2017, р. 137).

К. Райнеманн совместно с рядом авторов предполагает, что нельзя четко разделить жесткие или мягкие новости, но возможно говорить о тенденции к тому, чтобы считать новость более или менее мягкой. Для анализа выделяются характеристики новости, которые могут свидетельствовать о ее мягкости. Выбирая из выявленных параметров только те, которые непосредственно имеют отношение к контенту и легко кодифицируются, К. Райнеманн предлагает оставить три: 1) тема материала (тематическое измерение); 2) конкретные аспекты событий или тем, на которых делается акцент (измерение фокуса); 3) способ визуального и вербального представления события (измерение стиля) (Reinemann et al., 2012, p. 234).

В данной работе будет исследоваться смягчение традиционных новостей. Мы сфокусируем внимание на тематике и форме подачи. Таким образом, публикации на темы, традиционно рассматриваемые как мягкие, которые будут обозначаться далее как инфотейнмент-тематика, классифицируются как мягкие новости. Также особое внимание в работе уделяется форме информационной программы: это связано с тем фактом, что инфотейнмент обычно понимается как превалирование формы над содержанием. Как признак инфотейнмента с точки зрения формы в данной работе нами анализируется богатство и разнообразие используемых при ее продюсировании информационных форматов. Стоит отметить также, что если расширение спектра используемых для раскрытия темы новостных форматов рассматривается как позитивное явление современной телевизионной журналистики, то увлечение инфотейнмент-тематикой может быть расценено как негативная тенденция в том случае, если количество и характер подобных публикаций мешает реализации информационной функции.

МЕТОДОЛОГИЯ

Для исследования были выбраны вечерние информационные программы самых популярных российских телеканалов — «Первый канал», «Россия 1», «НТВ». Всего было изучено 443 информационных сообщения в передачах указанных телеканалов в течение будних дней с 15 по 28 марта 2021 года, а также и 575 информационных сообщения с 18 по 29 сентября 2023 года. В качестве основного периода исследования был выбран именно март 2021 года, относительно нейтральный временной период с точки зрения влияния на повестку серьезных политико-экономических процес-

сов и чрезвычайных ситуаций. В 2021 году идет на спад эпидемия коронавируса, и данная тема уже не занимает весь информационный выпуск, как это было в 2020 г.; одновременно отсутствует рост внешнеполитической напряженности, наблюдаемый после начала СВО в России.

Период с 18 по 29 сентября 2023 года рассматривался нами как контрольный. Мы не считаем, что современная внешнеполитическая обстановка является хорошим контекстом для исследования инфотейнмента. Однако наличие контрольного периода позволило показать, насколько выводы, сделанные в основной период, остались актуальными в 2023-м (в частности, результаты, показывающие приверженность телеканалов тем или иным информационным форматам).

Как было отмечено, в процессе анализа инфотейнмента в вечерних новостях в качестве показателя мягкости рассматривалось разнообразие форм подачи, обращение к инфотейнмент-тематике. Мы предполагали, что, согласно общемировой тенденции, для российского информационного вещания будет в значительной степени характерно явление инфотейнмента, что, на наш взгляд, закономерно связано и с усилением конкуренции с новыми медиа, и с ориентацией на рейтинг как государственных, так и частных вещателей в российской медиасистеме.

Гипотеза 1: для российского информационного вещания будет в значительной степени характерна тенденция к инфотейнменту.

Каналы «большой тройки» отличаются по форме собственности: «Первый канал» — частно-государственный, «Россия 1» — государственный, «НТВ» — частный. Форма собственности, как отмечает Р.А. Борецкий, влияет на функциональную специфику: государственные вещатели ориентированы на продвижение интересов государства; частные направлены на получение максимальной прибыли (Борецкий, 1998, с. 22–23). Именно от частного телеканала можно было бы ожидать увлечения инфотейнментом для привлечения более широкого спектра зрителей к экранам. Данное предположение уже подтверждалось в зарубежных исследованиях медиа (Curran et al., 2010, p. 12).

Поэтому мы ожидали, что (**гипотеза 2**) по наличию инфотейнмента лидером окажется телеканал «НТВ», затем будут следовать телеканалы «Первый канал» и «Россия 1».

Аргументируем использование термина «информационный формат» в данной работе. Данное понятие появилось в российской теории и практике телевизионной журналистики в 1990-е, когда возникла практика покупки зарубежных телевизионных программ для их адаптации и запуска на

отечественном телевизионном рынке. Авторы отмечают, что «формат ... — это своего рода рыночный договор между продюсером и зрителем» (Цвик, 2010, с. 55); А.Г. Качкаева называет формат «“упаковкой” содержания, унификацией, адаптацией, способом распространения и др.» (Качкаева, 2010, с. 43). Так как в данной работе фокусируется внимание на форме, «упаковке», в ходе исследования используется понятие «формат», а не более привычное для российской теории понятие «жанр». Под термином «информационный формат» понимаются различные формы подачи информации в телевизионных новостях.

В ходе пилотного исследования было выделено пять возможных информационных форматов: сюжет, бз, выступление журналиста-эксперта в студии, интервью журналиста-эксперта с героем в студии, прямое включение с места события.

Сюжет и бз (небольшой материал, текст которого озвучивается ведущим) — традиционные информационные форматы. Сюжет является более богатой формой с точки зрения возможностей по выстраиванию драматургии и визуализации информации благодаря инкорпорированным в него элементам (стендапам, лайфам, синхронам, закадровому тексту), тогда как вариативность бз ограничивается, как правило, сочетанием бз и синхрона (небольшого интервью, включенного в строй телевизионной передачи). Таким образом, бз мы считаем более бедным информационным форматом с точки зрения возможности подать материал в стилистике инфотейнмента, сюжет — более богатым.

Такой информационный формат, как «прямое включение», используется в случае значимых информационных поводов при условии наличия корреспондента на месте события. Обращение к данной форме показывает профессиональные возможности телекомпании, корреспонденты которой, находясь в разных точках планеты, освещают текущие события в прямом эфире. Прямое включение следует рассматривать и как признак стремления к диверсификации форм и расширению способов визуализации.

Выступление журналистов телекомпании в качестве интервьюеров или экспертов в студии — новый формат, направленный, в том числе, на диверсификацию форм подачи. Выступление журналиста-эксперта в студии, как правило, происходит на фоне видеостены и сопровождается показом иллюстративного материала. Такая форма, как «интервью журналиста-эксперта», предполагает, что ведущий или журналист-эксперт проводит интервью с гостем в эфирной студии (необходимо отличать от синхрона (небольшого интервью), который может быть частью сюжета или сочетаться с бз и имеет ограниченный хронометраж).

Для исследования важным было выделить перечень инфотейнмент-тематики, однако единая позиция на этот счет у исследователей отсутствует. Достаточно исчерпывающим выглядит перечень Д. Туссу, который включает мягкие новости о знаменитостях, криминале, коррупции, насилии, представленные в виде спектакля (Thussu, 2008, p. 7). Российский исследователь А.Б. Парканский, опираясь на изучение телевизионной журналистики США, выделяет также природные и техногенные катастрофы, вооруженные конфликты и теракты с показом сцен насилия, скандальные детали общественно-политической и культурной жизни (Парканский, 2017, с. 99).

Чтобы составить список инфотейнмент-тематики, сперва был создан перечень тем, встречавшихся в новостях в основной период. Были выделены следующие виды:

Политическая тематика (встречи, совещания президента; встречи, совещания премьера; деятельность других органов власти; выборы, подготовка к выборам).

Социальная тематика (материалы, рассказывающие об изменениях в жизни общества, связанных, преимущественно, с реализацией решений властей; социальные акции).

Коронавирус в России.

Международная тематика (коронавирус в мире; международные новости (любые новости, происходящие за границей, кроме ситуации с коронавирусом и политики); *международная политика* (к данным темам относились международные политические новости, а также те, где автор делал акцент на отношениях России и других стран).

Криминальные новости: в данную рубрику включались материалы криминальной тематики, а также правовой.

Чрезвычайные происшествия (ЧП).

Армия, космос.

Погода, природные катаклизмы (материалы о необычных погодных явлениях).

Реклама собственных передач и фильмов.

Экономические новости (в том числе открытие новых производств).

Наука, культура.

Даты, в том числе политические.

Забавные истории (материалы, в которых рассказывалось про курьезные случаи, события из жизни людей, животных и др.).

Материалы с участием знаменитостей.

Истории подвига (история обычного человека, который сумел преодолеть серьезные жизненные трудности, совершил подвиг).

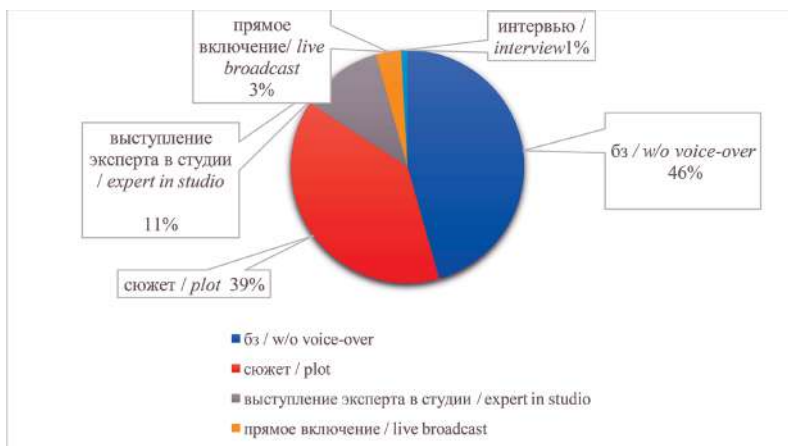
Спорт.

Затем из данного перечня были исключены темы, которые касались политики. Из финальной матрицы также были удалены темы «спорт», «наука, культура», т.к. в данных рубриках обычно сообщалась серьезная информация. Таким образом, финальный список инфотейнмент-тематики выглядел следующим образом: «криминальные новости», «чрезвычайные происшествия (ЧП)», «погода, природные катаклизмы», «реклама собственных передач и фильмов», «забавные истории», «материалы с участием знаменитостей», «истории подвига».

РАЗНООБРАЗИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ФОРМАТОВ И ИНФОТЕЙНМЕНТ-ТЕМАТИКА В 2021 ГОДУ

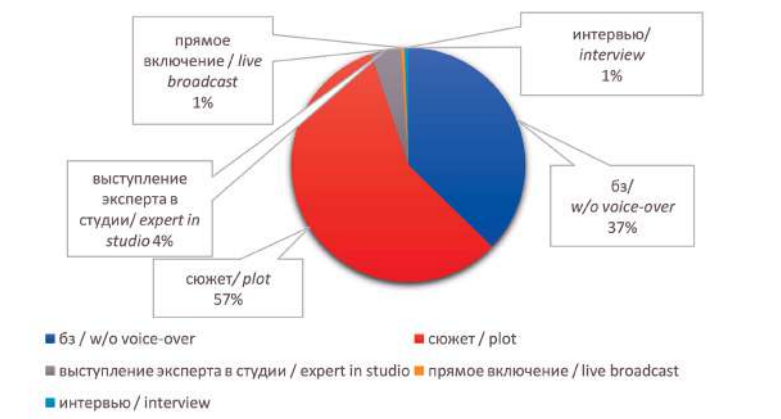
В основной период исследования продолжительность передачи «Время» составляла 30 минут, «Сегодня» — 40 минут, программа «Вести» длилась 65 минут. Анализ информационных форматов показал, что их наибольшее разнообразие было характерно для телеканала «НТВ». Публикации новостной службы готовились в форме бз, сюжетов, прямых включений корреспондентов, выступлений журналистов-экспертов в студии с использованием инфографики, а также специально подготовленных интервью (диаграмма 1). Динамичность повествованию также придавало наличие в кадре двух ведущих, которые сообщали новости по очереди, общались друг с другом, шутили.

Диаграмма 1 / *Diagram 1*
Информационные форматы телевизионной программы «Сегодня» в 2021 г. /
Information Formats of the Segodnya (Today) TV program in 2021



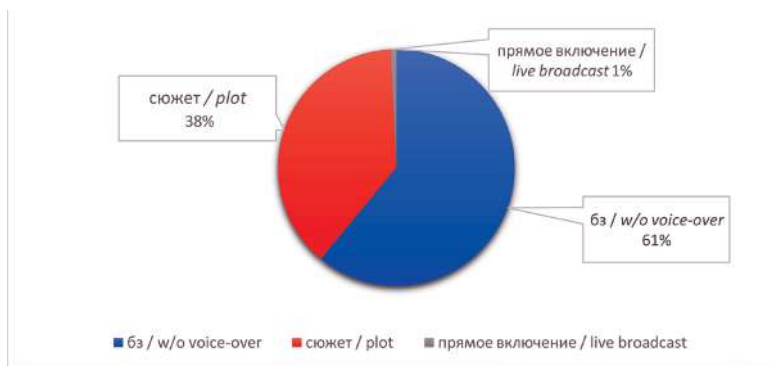
Различные информационные форматы использовались на телеканале «Россия 1» (диаграмма 2). Относительное количество появлений журналистов-экспертов в студии, прямых включений и специально подготовленных интервью здесь было меньше, чем на «НТВ». Самой частотной формой оказался сюжет (57% против 37% бз), формат, богатый с точки зрения возможностей визуализации информации и использования драматургических приемов.

Диаграмма 2 / *Diagram 2*
Информационные форматы программы «Вести» в 2021 г. /
Information Formats of the Vesti (News) TV program in 2021

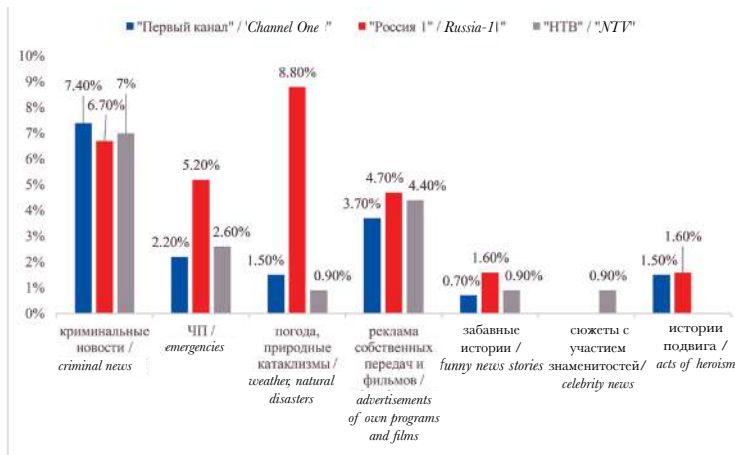


С точки зрения формы представления информации, как наименее привлекательный проявил себя «Первый канал» (диаграмма 3). При подготовке выпуска не использовались выступления журналистов-экспертов и интервью в студии, лишь 1% в общей доле публикаций занимали прямые включения. Кроме того, на 23% количество бз превышало количество сюжетов. Для увеличения визуального разнообразия в выпусках использовалась видеостена с инфографикой и видеоиллюстрациями, голограммы в студии.

Диаграмма 3 / *Diagram 3*
Информационные форматы программы «Время» в 2021 г. /
Information Formats of the Vremya (Time) TV program in 2021



Гистограмма 1 / *Histogram 1*
Инфотейнмент-тематика в 2021 г. / *Infotainment topics in 2021*



Как видно из гистограммы 1, наибольшее внимание инфотеймент-тематике уделял телеканал «Россия 1». Среди лидеров — погода и природные катаклизмы, ЧП, криминальные новости. В программе также присутствовало некоторое количество сюжетов, рассказывающих о подвигах обычных людей, а также забавные истории. Инфотеймент-тематика занимала в выпуске 28,6%.

«Первый канал» уделил инфотеймент-тематике лишь 17%, лидировали криминальные новости. Все остальные виды, в том числе сообщения про погоду и ЧП, присутствовали в меньшем количестве. Также как на телеканале «Россия 1», в выпусках «Первого телеканала» можно было встретить незначительное количество материалов, рассказывающих о жизненных подвигах обычных людей, а также вид тематики, обозначенный как «забавные истории».

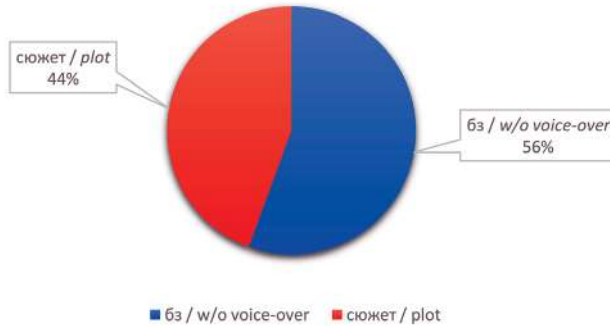
Похожую с «Первым каналом» ситуацию мы можем наблюдать на «НТВ». Однако отличительной особенностью палитры инфотеймент-тематики здесь стали публикации про знаменитостей, которые не встречались в основной период анализа ни на «Первом канале», ни на «России 1». Материалы, рассказывающие о жизненных подвигах обычных людей, в свою очередь, отсутствовали на «НТВ».

Привычными в выпусках оказались публикации, посвященные рекламе собственных передач и фильмов, которые встречались практически в каждой программе.

РАЗНООБРАЗИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ФОРМАТОВ И ИНФОТЕЙМЕНТ-ТЕМАТИКА В 2023 ГОДУ

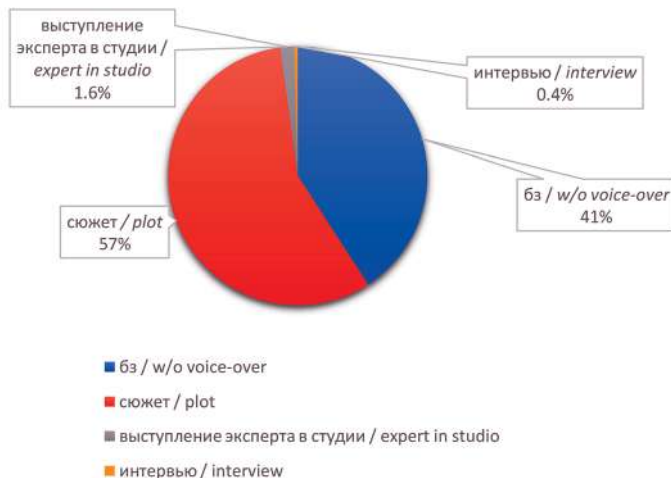
В сентябре 2023 года «Время» и «Сегодня» увеличили хронометраж выпуска до 60 минут, программа «Вести» сохранила прежнюю длительность (65 минут). В этот период ожидаемо сократилось количество инфотеймент-тематики, одновременно уменьшилась диверсификация используемых форматов. Сохранилась приверженность каналов тем или иным способам подачи информации, выявленным в первый период. «Первый канал» информировал зрителей преимущественно при помощи сюжетов и бз, отдавая предпочтения последним (диаграмма 4).

Диаграмма 4 / *Diagram 4*
Информационные форматы программы «Время» в 2023 г.
Information Formats of the Vremya (Time) TV program in 2023



В исследуемый период на «России 1» были найдены интервью в студии, выступления журналиста-эксперта в студии, бз и сюжеты, причем количество сюжетов по-прежнему доминировало над количеством бз (диаграмма 5).

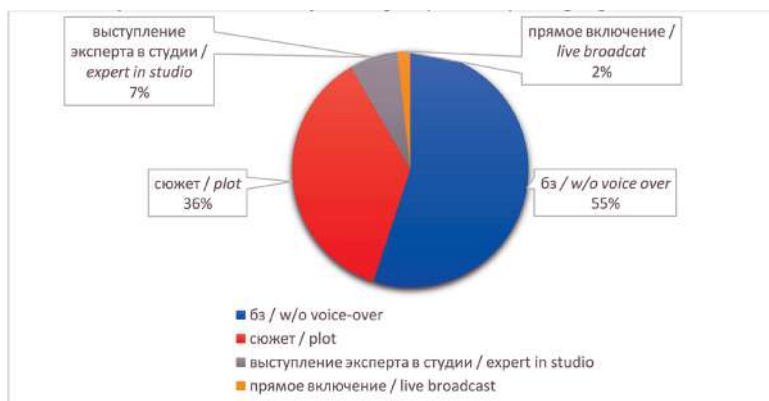
Диаграмма 5 / *Diagram 5*
Информационные форматы программы «Вести» в 2023 г.
Information Formats of the Vesti (News) TV program in 2023



На «НТВ» увеличилось количество бз, уменьшился объем сюжетов, прямых включений и выступлений журналистов-экспертов в студии (диаграмма 6). Интервью в студии в анализируемый период найдено не было.

Данная тенденция негативно сказалась на динамике визуального ряда и общем впечатлении от программы.

Диаграмма 6 / Diagram 6
Информационные форматы программы «Сегодня» в 2023 г.
Information Formats of the Segodnya (Today) TV program in 2023

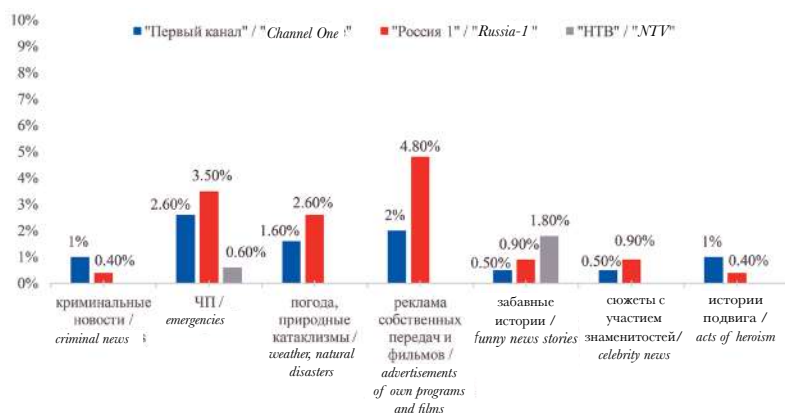


В сентябре перечень освещаемых проблематик серьезно трансформировался по сравнению с мартом 2021 года. Значительное место в выпусках стали занимать материалы про СВО, антиросийские санкции, а также внешнюю и внутреннюю политику Украины. Для анализа инфотейнмент-тематики был сохранен тот же список, который был разработан для первого периода, сюжеты из зоны боевых действий в него не включались. В основной период анализа было выявлено, что новости на криминальную тематику часто содержали и серьезную правовую информацию, поэтому на этом отрезке исследования к рубрике «криминал» мы относили новости, содержащие информацию только о преступлениях (задержаниях, ходе следствия и др.), опуская сообщения о предлагаемых инновациях и предложениях по разрешению проблемных ситуаций.

Анализ показал, что многие мягкие темы в период сложной внешне-политической ситуации утратили свой развлекательный и рекламно-информационный характер. Например, все криминальные новости на этот раз были опосредованно связаны с СВО: телеканал «Россия 1» сообщал о новых фактах в расследовании убийства Дарьи Дугиной, «Первый канал» дважды информировал о задержании жителя Керчи за работу на украинских военных. Если в течение основного периода анализа все телеканалы включали в информационный выпуск сюжеты и бз с рекламой собственных фильмов, то в сентябре 2023 г. такие сообщения сохранились только у «Пер-

вого канала» и «России 1», причем если телеканал «Россия 1» продолжал рекламировать рейтинговые сериалы, выходящие в прайм-тайм после выпуска новостей, то «Первый канал» рассказывал о документальных проектах, связанных с СВО. Разнообразие инфотейнмент-тематик, характерное для эфира в 2021 г., сохранилось только у «России 1», хотя и в значительно меньшем объеме (гистограмма 2).

Гистограмма 2 / *Histogram 2*
Инфотейнмент-тематика в 2023 г. / *Infotainment topics in 2023*



ДИСКУССИЯ И ВЫВОДЫ

Общая тенденция к смягчению информационных программ, свойственная для западного демократического дискурса, затронула контент российских телевизионных каналов, но ее вряд ли можно назвать доминирующей в жестких новостях. В марте 2021-го инфотейнмент-тематика занимала в проанализированных выпусках 17%, 28,6% и 16,7% соответственно, причем лидерами среди тем оказались криминальные новости и погода. Сообщения про знаменитостей были найдены лишь на одном телеканале. Контрольный период в сентябре 2023 г. показал закономерное снижение инфотейнмент-тематики, однако авторы сохранили приверженность тем информационным форматам, к которым обращались и в 2021 г.

Стремление журналистов к разнообразию форм подачи материала стоит, очевидно, рассматривать как позитивное последствие влияния стиля инфотейнмент. Однако данная черта пока в незначительной степени харак-

терна для российских вечерних новостей. Только в двух из трех проанализированных телепрограммах диверсификация была в определенной степени продемонстрирована. В течение основного периода исследования наибольшее разнообразие присутствовало в новостях частного телеканала «НТВ»: здесь при общем небольшом хронометраже выпуска можно было наблюдать постоянную динамику изобразительно-выразительного ряда и способов подачи. Телеканал «Россия 1» также обращался к разным формам; важно, что чаще всего информация на телеканале была представлена в виде сюжета. Именно сюжет в теоретической части был квалифицирован как наиболее богатый с точки зрения драматургии и изобразительно-выразительных возможностей информационный формат.

Наименьшую подверженность инфотейнмент-стилистике показал «Первый канал». При планировании выпуска продюсеры ограничивались тремя формами организации экранного произведения; кроме того, максимальное количество информации подавалось при помощи бз (бедного с точки зрения драматургии и изобразительно-выразительных возможностей информационного формата).

Таким образом, лидером по разнообразию форм подачи информации в основной период исследования оказался, как и предполагалось, частный телеканал «НТВ», тогда как максимальное обращение к инфотейнмент-тематике продемонстрировал телеканал «Россия 1». Отчасти данный феномен связан с разницей в продолжительности телепередач. Самый длинный по времени выпуск новостей в 2021 г. мы наблюдали как раз у «России 1» (65 минут). Телеканал успевал сообщить все серьезные новости за первые тридцать минут, тогда как вторая часть в большей степени использовалась для инфотейнмент-новостей.

Результаты анализа показали, что, по крайней мере, для телевизионной системы России нельзя выявить прямой корреляции между формой собственности СМИ и стремлением журналистов использовать инфотейнмент-стилистику в вечерних новостях. В изученных случаях стоит предполагать влияние личностно-профессиональных характеристик работников той или иной редакции.

В контрольный период исследования в сентябре 2023 года сохранились тенденции, проявленные при анализе выпусков в 2021-м. Журналисты по-прежнему обращались преимущественно к двум основным информационным форматам: сюжету и бз. Телеканал «Россия 1» также включал в эфир интервью и выступления журналиста-эксперта в студии, «НТВ» — выступления журналиста-эксперта в студии и прямое включение. Количество инфотейнмент-тематики в этот промежуток времени закономерно сократилось.

Лучше всего приспособиться к произошедшим изменениям во внешне-политическом контексте смог телеканал «Россия 1»: сохраняется (хотя и уменьшается количественно) основная инфотейнмент-тематика, используются разнообразные формы подачи материала, при продюсировании тем предпочтение отдается сюжетам. На наш взгляд, наибольшая адаптивность «России 1» связана отчасти с наличием большого хронометража выпуска и до 2022 года.

Отсутствие корреляции между рейтинговыми показателями и результатами использования стиля инфотейнмент в основной период анализа показало, что зрители в России смотрят преимущественно каналы, а не программы, отдавая предпочтение определенным вещателям. Однако тенденции динамики рейтинга, наблюдаемые в 2023 г., заставляют предположить, что качество подачи контента также начинает играть определенную роль, что, очевидно, требует продолжения исследования.

В некоторых случаях оказалось достаточно проблематичным однозначно отнести сюжет к серьезному или инфотейнмент-материалу. Например, криминальные новости в российской практике телевизионного продюсирования повествуют не только о крупном правонарушении, но часто и об инициативе законодателей по профилактике таких происшествий в будущем.

Данную специфику изучаемой тематики необходимо учитывать в ходе дальнейших исследований. Также перспективным является анализ использования в программах других признаков инфотейнмента, связанных со стилистическими особенностями передач, юмором в речи журналистов и ведущих, а также с дизайном студий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безгина, А.А. (2020). Возникновение и развитие понятия «инфотейнмент» в зарубежных и отечественных исследованиях массмедиа. Н.И. Степыкин (отв. ред.), *Стратегия развития региональных СМИ: проблемы и перспективы* (с. 12–19). Курск: Юго-Западный государственный ун-т. <https://www.elibrary.ru/MMWJVQ>
2. Белоусова, В.В. (2020). Политический инфотейнмент: взаимодействие массмедиа и политического дискурсов. Н.О. Осипова (отв. ред.), *Политический инфотейнмент: взаимодействие массмедиа и политического дискурсов*

тика и культура: пространство игры (с. 156–162). Киров: Радуга-Пресс. <https://www.elibrary.ru/YEJMAA>

3. Берш, Т.А., Якимова, Е.М. (2020). Право на неучастие в выборах (абсентеизм) через призму свободного формирования политического поведения гражданина. *Избирательное право*, (1), 22–26. <https://www.elibrary.ru/PEPDBN>

4. Богданова, Е.М. (2012). Феномен инфотейнмента на телевидении. *Наука телевидения*, 9, 219–223. <https://www.elibrary.ru/YITELX>

5. Борецкий, Р.А. (1998). *В Бермудском треугольнике ТВ*. Москва: Икар.

6. Волкова, И.И. (2018). Экранные игровые коммуникации как индикатор восприятия медиареальности: статусно-поколенческий аспект. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, (4), 124–138. <https://www.elibrary.ru/XVLQWT>

7. Гмызина, Э.В. (2018). Инфотейнмент как инструмент создания новой идеологии. *Вестник гуманитарного образования*, (4), 74–78. <https://www.elibrary.ru/otznss>, <https://doi.org/10.25730/VSU.2070.18.058>

8. Долгова, Ю.И., Пименова, М.В. (2020). Интерактивные элементы в программе «Прямая линия с Владимиром Путиным» (2001–2018 гг.). *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, (1), 59–78. <https://www.elibrary.ru/DGOEOK>, <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2020.5978>

9. Евдокимов, В.А. (2010). Инфотейнмент в масс-медиа: панацея от скуки и эрзац дискуссии. *Наука о человеке: гуманитарные исследования*, 1 (5), 214–219.

10. Ильченко, С.Н. (2009). *Отечественное телевидение на рубеже столетий*. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского университета.

11. Ильченко, С.Н. (2012). Шоу-цивилизация: реальность современной медийной практики. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика*, (1), 227–230. <https://www.elibrary.ru/OWSKJV>

12. Качаева, А.Г. (2010). Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, (6), 42–51. <https://www.elibrary.ru/NCETYH>

13. Осетрова, А.С., Сметанина, М.О. (2017). Функциональная роль инфотейнмента в электронных федеральных и региональных СМИ. Г.Ю. Богданович, О.Е. Павловская, Л.Н. Синельникова и др. (ред.), *Межкультурные коммуникации* (с. 78–79). Симферополь: Крымский федеральный ун-т им. В.И. Вернадского. <https://www.elibrary.ru/YOKTST>

14. Парканский, А.Б. (2017). Структурные изменения в информационном контенте американских телекомпаний во второй половине XX – начале XXI в. *Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Литературоведение. Культурология. Востоковедение*, (7), 92–102. <https://www.elibrary.ru/ZOWNBT>

15. Mediascope. (б.д.). Рейтинги: 100 наиболее популярных программ среди россиян в возрасте старше 4 лет. <https://mediascope.net/data/> (10.09.2023).
16. Саблина, А.Н. (2014). Становление понятия инфотеймент в работах отечественных исследователей. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, (10-1), 41–43. <https://www.elibrary.ru/SXTLTJ>
17. Тульчинский, Г.Л. (2018). Экран политики как зрелище. Нарративы упрощенных эмоций. *Наука телевидения*, 14 (2), 10–27. <https://www.elibrary.ru/XTWGOT>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.2-10-27>
18. Уразова, С.Л. (2019). Экосистема медиа в проекции технологических инноваций. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 24 (3), 477–485. <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-3-477-485>, <https://www.elibrary.ru/GUOUZJ>
19. Цвик, В.Л. (2010). Классическая теория жанров и современные телевизионные форматы. *Вестник МГУ. Серия 10: Журналистика*, (6), 52–55. <https://www.elibrary.ru/NCETYR>
20. Baum, M.A. (2002). Sex, lies and war: How soft news brings foreign policy to the inattentive public. *American Political Science Review*, 96 (1), 91–109. <https://doi.org/10.1017/S0003055402004252>
21. Baum, M.A. (2007). Soft news and foreign policy: How expanding the audience changes the policies. *Japanese Journal of Political Science*, 8 (1), 115–145. <https://doi.org/10.1017/S1468109907002502>
22. Baum, M.A., Jamison, A.S. (2006). The Oprah effect: How soft news helps inattentive citizens vote consistently. *The Journal of Politics*, 68 (4), 946–959. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2508.2006.00482.x>
23. Curran, J., Salovaara-Moring, I., Cohen, S., & Iyengar, S. (2010). Crime, foreigners and hard news: A cross-national comparison of reporting and public perception. *Journalism*, 11 (1), 3–19. <https://doi.org/10.1177/1464884909350640>
24. Dolgova, Y. (2020). «The Western World» s Image in Current Affairs Programmes on Russian Television. *Intercultural Communication Studies*, 29 (1), 75–87. Retrieved September 10, 2023, from <https://www-s3-live.kent.edu/s3fs-root/s3fs-public/file/5-DOLGOVA-1.pdf>
25. Gulenko, P. (2021). Political discussion as a propaganda spectacle: propaganda talk shows on contemporary Russian television. *Media, Culture & Society*, 43 (5), 906–924. <https://doi.org/10.1177/0163443720974230>
26. Lasswell, H.D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (Ed.), *The communication of ideas* (pp. 37–51). New York: Harper and Row.
27. Lichtenstein, D., Koerth, K. (2022). Different shows, different stories: How German TV formats challenged the government's framing of the Ukraine crisis. *Media, War & Conflict*, 15 (2), 125–145. <https://doi.org/10.1177/1750635220909977>

28. Marinov, R. (2020). Mapping the infotainment literature: current trajectories and suggestions for future research. *The communication review*, 23 (1), 1–28. <https://doi.org/10.1080/10714421.2019.1682894>
29. Mattheiß, T., Weinmann, C., Löb, C., Rauhe, K. et al. (2013). Political learning through entertainment—only an illusion? How motivations for watching tv political talk shows influence viewers' experiences. *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications*, 25 (4), 171–179. <https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000100>
30. Nguyen, A. (2012). The effect of soft news on public attachment to the news: Is «infotainment» good for democracy? *Journalism studies*, 13 (5-6), 706–717. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2012.664318>
31. Nolan, D. (2008). Tabloidization revisited: The regeneration of journalism in conditions of 'advanced liberalism'. *Communication, Politics & Culture*, 41 (2), 100–118.
32. Novikova, A.A. (2014). Infotainment on Russian TV as a tool of desacralization of Soviet myths and creation of a myth about the future. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (11), 229–244.
33. Otto, L., Glogger, I., Boukes, M. (2017). The softening of journalistic political communication: A comprehensive framework model of sensationalism, soft news, infotainment, and tabloidization. *Communication Theory*, 27 (2), 136–155. <https://doi.org/10.1111/comt.12102>
34. Postman, N. (1982). The Las Vegasizing of America (the humanities and electronic entertainment). *ETC: A Review of General Semantics*, 39 (3), 263–272. <http://www.jstor.org/stable/42575621>
35. Postman, N. (2005). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. London: Penguin.
36. Reinemann, C., Stanyer, J., Scherr, S., & Legnante, G. (2012). Hard and soft news: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism*, 13 (2), 221–239. <https://doi.org/10.1177/1464884911427803>
37. Savolainen, R. (2022). Infotainment as a hybrid of information and entertainment: a conceptual analysis. *Journal of documentation*, 78 (4), 953–970. <https://doi.org/10.1108/JD-08-2021-0169>
38. Serazio, M. (2018). Producing popular politics: The infotainment strategies of American campaign consultants. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 62 (1), 131–146. <https://doi.org/10.1080/08838151.2017.1402901>
39. Shoemaker, P.J. (1996). Hardwired for news: Using biological and cultural evolution to explain the surveillance function. *Journal of communication*, 46 (3), 32–47. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1996.tb01487.x>
40. Stockwell, S. (2004, 29 September). Reconsidering the Fourth Estate: The functions of infotainment. In C. Beazley, L. Hill, C. Johnson, G. McCarthy & C. Macintyre (Eds.), *APSA Conference—Refereed Papers* (pp. 1–20). Retrieved September 10, 2023, from <http://hdl.handle.net/10072/1967>

41. Thussu, D. (2008). *News as entertainment: The rise of global infotainment*. London, California, Delhi, Singapore: Sage.

REFERENCES

1. Baum, M.A. (2002). Sex, lies and war: How soft news brings foreign policy to the inattentive public. *American Political Science Review*, 96 (1), 91–109. <https://doi.org/10.1017/S0003055402004252>

2. Baum, M.A. (2007). Soft news and foreign policy: How expanding the audience changes the policies. *Japanese Journal of Political Science*, 8 (1), 115–145. <https://doi.org/10.1017/S1468109907002502>

3. Baum, M.A., & Jamison, A.S. (2006). The Oprah effect: How soft news helps inattentive citizens vote consistently. *The Journal of Politics*, 68 (4), 946–959. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2508.2006.00482.x>

4. Belousova, V.V. (2020). Politicheskii infoteynment: Vzaimodeystvie massmedial'nykh i politicheskikh diskursov [Political infotainment: Interaction of mass media and political discourse]. In N.O. Osipova (Ed.), *Politika i kul'tura: Prostranstvo igry* [Politics and culture: The space of play] (pp. 156–162). Kirov: Raduga-Press. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yejmaa>

5. Bersh, T.A., & Yakimova, E.M. (2020). Pravo na neuchastie v vyborakh (absenteizm) cherez printsip svobodnogo formirovaniya politicheskogo povedeniya grazhdanina [The right to non-participation in elections (absenteeism) through the principle of free formation of a citizen's political behavior]. *Izbiratel'noe Pravo*, (1), 22–26. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pepdbn>

6. Bezzina, A.A. (2020). Vozniknovenie i razvitie ponyatiya “infoteynment” v zarubezhnykh i otechestvennykh issledovaniyakh mass-media [The emergence and development of the concept of “infotainment” in foreign and domestic media studies]. In N.I. Stepykin (Ed.), *Strategiya razvitiya regional'nykh SMI: Problemy i perspektivy* [Regional media development strategy: Problems and prospects] (pp. 12–19). Kursk: Southwest State University. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/mmwwjvq>

7. Bogdanova, E.M. (2012). Fenomen infoteynmenta na televidenii [The infotainment phenomenon on television]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 9, 219–223. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yitelx>

8. Boretsky, R.A. (1998). *V Bermudskom treugol'nike TV* [In the Bermuda triangle of TV]. Moscow: Ikar. (In Russ.)

9. Curran, J., Salovaara-Moring, I., Cohen, S., & Iyengar, S. (2010). Crime, foreigners and hard news: A cross-national comparison of reporting and public perception. *Journalism*, 11 (1), 3–19. <https://doi.org/10.1177/1464884909350640>

10. Dolgova, Y. (2020). The Western world's image in current affairs programmes on Russian television. *Intercultural Communication Studies*, 29 (1), 75–87. Retrieved September 10, 2023, from <https://www-s3-live.kent.edu/s3fs-root/s3fs-public/file/5-DOLGOVA-1.pdf>

11. Dolgova, Yu.I., & Pimenova, M.V. (2020). Interaktivnye elementy v programme “Pryamaya liniya s Vladimirom Putinyim” (2001–2018 gg.) [Interactive elements in the program “Direct Line With Vladimir Putin” (2001–2018)]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, (1), 59–78. (In Russ.) <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2020.5978>, <https://www.elibrary.ru/dgoeok>

12. Evdokimov, V.A. (2010). Infoteynment v mass-media: panatseya ot skuki i erzats-rassuzhdeniya [Infotainment in mass media: A panacea for boredom and ersatz reasoning]. *Nauka o Cheloveke: Gumanitarnye Issledovaniya*, 1 (5), 214–219. (In Russ.)

13. Gmyzina, E.V. (2018). Infoteynment kak instrument sozdaniya novoy ideologii [Infotainment as a tool for creating a new ideology]. *Vestnik Gumanitarnogo Obrazovaniya*, (4), 74–78. (In Russ.) <https://doi.org/10.25730/VSU.2070.18.058>, <https://www.elibrary.ru/otznss>

14. Gulenko, P. (2021). Political discussion as a propaganda spectacle: propaganda talk shows on contemporary Russian television. *Media, Culture & Society*, 43 (5), 906–924. <https://doi.org/10.1177/0163443720974230>

15. Il'chenko, S.N. (2009). *Otechestvennoe televidenie na rubezhe stoletiy* [Domestic television at the turn of the century]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press. (In Russ.)

16. Il'chenko, S.N. (2012). Shou-tsvivilizatsiya: Real'nost' sovremennoy mediynoy praktiki [“Show-civilization”: The reality of modern media practise]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 9: Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, (1), 227–230. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/owskiv>

17. Kachkaeva, A.G. (2010). Zhanry i formy sovremennogo televideniya. Posledstviya transformatsii [Genres and formats of contemporary television. The consequences of transformation]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika*, (6), 42–51. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/ncetyh>

18. Lasswell, H.D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (Ed.), *The communication of ideas* (pp. 37–51). New York: Harper and Row.

19. Lichtenstein, D., & Koerth, K. (2022). Different shows, different stories: How German TV formats challenged the government's framing of the Ukraine crisis. *Media, War & Conflict*, 15 (2), 125–145. <https://doi.org/10.1177/1750635220909977>

20. Marinov, R. (2020). Mapping the infotainment literature: current trajectories and suggestions for future research. *The Communication Review*, 23 (1), 1–28. <https://doi.org/10.1080/10714421.2019.1682894>

21. Mattheiß, T., Weinmann, C., Löb, C., Rauhe, K., Bartsch, K., Roth, F.S., Spenkuch, S., & Vorderer, P. (2013). Political learning through entertainment-only an illusion?

How motivations for watching tv political talk shows influence viewers' experiences. *Journal of Media Psychology*, 25 (4), 171–179. <https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000100>

22. Mediascope. (n.d.). *Reytingi: 100 samykh populyarnykh programm sredi rossiyan v vozraste starshe 4 let* [Ratings: Top 100 most popular programs among Russians over the age of four]. (In Russ.) Retrieved September 10, 2023, from <https://mediascope.net/data/>

23. Nguyen, A. (2012). The effect of soft news on public attachment to the news: Is “infotainment” good for democracy? *Journalism Studies*, 13 (5–6), 706–717. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2012.664318>

24. Nolan, D. (2008). Tabloidization revisited: The regeneration of journalism in conditions of ‘advanced liberalism’. *Communication, Politics & Culture*, 41 (2), 100–118.

25. Novikova, A.A. (2014). Infotainment on Russian TV as a tool of desacralization of Soviet myths and creation of a myth about the future. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (11), 229–244.

26. Osetrova, A.S., & Smetanina, M.O. (2017). Funktsional’naya rol’ infoteynmenta v elektronnykh federal’nykh i regional’nykh SMI [The functional role of infotainment in electronic federal and regional media]. In G. Yu. Bogdanovich, O. E. Pavlovskaya, L. N. Sinel’nikova, A. G. Shilina & L. G. Egorova (Eds.), *Mezhkul’turnye kommunikatsii* [Intercultural communications] (pp. 78–79). Simferopol: V.I. Vernadsky Crimean Federal University. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yoktst>

27. Otto, L., Glogger, I., & Boukes, M. (2017). The softening of journalistic political communication: A comprehensive framework model of sensationalism, soft news, infotainment, and tabloidization. *Communication Theory*, 27 (2), 136–155. <https://doi.org/10.1111/comt.12102>

28. Parkanskij, A.B. (2017). Strukturnye izmeneniya v informatsionnom kontente amerikanskikh telekompaniy vo vtorom polugodii XX – nachale XXI veka [Structural changes in American television informational content in the second half of the 20th—the beginning of the 21st centuries]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Literaturovedenie. Kul’turologiya. Vostokovedenie*, (7), 92–102. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zownbt>

29. Postman, N. (1982). The Las Vegasizing of America (The humanities and electronic entertainment). *ETC: A Review of General Semantics*, 39 (3), 263–272.

30. Postman, N. (2005). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. London: Penguin.

31. Reinemann, C., Stanyer, J., Scherr, S., & Legnante, G. (2012). Hard and soft news: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism*, 13 (2), 221–239. <https://doi.org/10.1177/1464884911427803>

32. Sablina, A.N. (2014). Stanovlenie ponyatiy infoteynment v rabotakh otechestvennykh issledovaniy [The formation of the concepts of infotainment in the works of domestic research]. *Gumanitarnye, Sotsial’no-Ekonomicheskie i Obshchestvennye Nauki*, (10–1), 41–43. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/sxltlj>

33. Savolainen, R. (2022). Infotainment as a hybrid of information and entertainment: A conceptual analysis. *Journal of Documentation*, 78 (4), 953–970. <https://doi.org/10.1108/JD-08-2021-0169>
34. Serazio, M. (2018). Producing popular politics: The infotainment strategies of American campaign consultants. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 62 (1), 131–146. <https://doi.org/10.1080/08838151.2017.1402901>
35. Shoemaker, P.J. (1996). Hardwired for news: Using biological and cultural evolution to explain the surveillance function. *Journal of Communication*, 46 (3), 32–47. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1996.tb01487.x>
36. Stockwell, S. (2004). Reconsidering the Fourth Estate: The functions of infotainment. In C. Beazley, L. Hill, C. Johnson, G. McCarthy & C. Macintyre (Eds.), *APSA Conference—Refereed Papers* (pp. 1–20). Retrieved September 10, 2023, from <http://hdl.handle.net/10072/1967>
37. Thussu, D. (2008). *News as entertainment: The rise of global infotainment*. London, California, Delhi, Singapore: Sage.
38. Tsvik, V.L. (2010). Klassicheskaya teoriya zhanrov i sovremennye televizionnye formaty [The classical theory of genres and modern television formats]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, (6), 52–55. <https://www.elibrary.ru/ncetyr>
39. Tulchinskii, G.L. (2018). Ekran politiki kak zrelishche. Narrativy uproschennykh emotsiy [The screen of politics as a spectator sport. Narratives of simplified emotions]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (2), 10–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.2-10-27>, <https://www.elibrary.ru/xtwgot>
40. Urazova, S.L. (2019). Ekosistema media v proektsii tekhnologicheskikh innovatsiy [Media ecosystem in the projection of technological innovations]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 24 (3), 477–485. (In Russ.) <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-3-477-485>, <https://www.elibrary.ru/guouzi>
41. Volkova, I.I. (2018). Ekrannye igrovye kommunikativnye indikatory kak vospriyatie mediareal'nosti: statusno-pokolencheskiy aspekt [Screen-based game communications as an indicator of the perception of media reality: The social status & generation aspect]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, (4), 124–138. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/xvqlwt>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЮЛИЯ ИГОРЕВНА ДОЛГОВА

кандидат филологических наук,
доцент кафедры телевидения и радиовещания,
факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова
119019, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9

ResearcherID: AAN-9360-2021

ORCID: 0000-0001-8861-0521

e-mail: yidolgova@gmail.com

КИРА ВЯЧЕСЛАВОВНА ШЕПТУХА

бакалавр факультета креативных индустрий,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, д. 11

ResearcherID: JRZ-0672-2023

ORCID: 0009-0000-9101-5512

e-mail: learlight1@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

YULIA I. DOLGOVA

Cand.Sci. (Philology),
Assistant Professor at the Television and Radio Department,
Faculty of Journalism,
Moscow State University
9, Mokhovaya, Moscow 119019, Russia

ResearcherID: AAN-9360-2021

ORCID: 0000-0001-8861-0521

e-mail: yidolgova@gmail.com

KIRA V. SHEPTUHA

Bachelor of Faculty of Creative Industries,
HSE University
11, Pokrovsky Boulevard, Moscow 109028, Russia

ResearcherID: JRZ-0672-2023

ORCID: 0009-0000-9101-5512

e-mail: learlight1@gmail.com

Авторский вклад

Ю.И. Долгова — концептуализация, методология, написание статьи, редактирование по результатам рецензирования.

К.В. Шептуха — сбор материала, анализ элементов инфотейнмента в вечерних информационных программах телеканалов «большой тройки».

Все авторы приняли участие в разработке проблемы исследования и обсуждении финального варианта текста.

Authors' contributions

Yulia Dolgova conceptualized the idea, developed the methodology, wrote the article, and edited it based on the review results.

Kira Sheptuha was involved in collecting materials and analyzing infotainment elements in the evening news programs of the Big Three Russian networks.

Both authors participated in developing the research problem and discussing the final version of the text.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

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

UDC 791.3+77+7.041

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193

EDN: YQJYTX

Received 01.08.2023, revised 19.11.2023, accepted 29.12.2023

DARIA O. MARTYNOVA

Saint Petersburg State University
5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

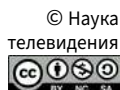
For citation

Martynova, D.O. (2023). Audiovisualization of Cabaret Culture in Silent Films of the 1900s–1920s. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 151–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://elibrary.ru/YQJYTX>

AUDIOVISUALIZATION OF CABARET CULTURE IN SILENT FILMS OF THE 1900s–1920s

Abstract. This article is based on a presentation delivered at the 51st Ludmila Verbitskaya International Philological Conference. The study explores the phenomenon of audiovisualization of cabaret culture in silent films of the 1900s to 1920s, examining how it conveyed the concept of the tape to viewers. Notably, there have been no Russian studies dedicated to examining the influence of cabaret on early cinema. In contrast, Western film critics have predominantly focused on the role of cabaret performers, perceiving early cinema as an art form characterized by hysteria, a logical extension of cabaret and its various forms of entertainment. This paper aims to demonstrate, however, that the inclusion of cabaret poses and gestures in films was intentional, serving to enhance the viewing experience and reflect upon the socio-cultural phenomena of the turn of the century, as well as to provide a means of exposing mores through a distinct gestural neurotic system.

The research findings indicate that early cinema, particularly films featuring cabaret dances, functioned as polycode texts, accumulating blocked or previously experienced memories through actions and images. It can be



argued that the tendency and attraction to the primitive, which was popular in the 1910s and 1920s, first manifested itself in the grassroots dances and was audiovisually expressed through dance movements. The cancan initially incorporated a pathological gestural language, which later became associated with regression in the context of its convergence with African dances, mesmeric practices, and quack discourse.

Keywords: proto-performance, early cinema, audiovisualization, cabaret, Georges Méliès, grizzly bear dance, cakewalk, polycode text in culture, cancan, Alice Guy

Acknowledgments. This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-01577.

УДК 791.3+77+7.041

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193

EDN: YQJYTX

Статья получена 01.08.2023, отредактирована 24.11.2023, принята 29.12.2023

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

Для цитирования

Мартынова Д.О. Аудиовизуализация культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С.151–193. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>. EDN: YQJYTX

АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАБАРЕ В НЕМОМ КИНО 1900–1920-х

Аннотация. Статья написана по материалам выступления на конференции «LI Международная научная филологическая конференция имени Л.А. Вербицкой». В статье рассматривается феномен аудиовизуализации культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х как способ ретрансляции замысла ленты

зрителю. Необходимо отметить, что в отечественной науке еще не было исследований, посвященных влиянию кабаре на ранний кинематограф, а западные киноведы рассматривали роль кабаре для кино 1900–1920-х только в связи с исполнителями, позиционируя ранний кинематограф как истерическую форму искусства, логическое продолжение кабаре и его развлекательных форм. В этой же статье автор стремится показать, что позы и жесты кабаре были включены в киноленты неслучайно: для усиления эффекта от просмотра фильма, как рефлексия по поводу социокультурных феноменов рубежа веков и обличение современных нравов через особую жестовую невротическую систему.

В итоге проведенного исследования сделаны выводы о том, что раннее кино, а особенно кино с танцами кабаре, представляло собой поликодовый текст, который действиями и образами аккумулировал заблокированные или уже пережитые воспоминания. Можно утверждать, что именно в низовых танцах раньше всего проявилась тенденция и тяга к примитивному, столь популярная в 1910–1920-е, аудиовизуализированная танцевальными движениями: в самом канкане изначально был заложен патологический жестовый язык, который позже стал ассоциироваться с регрессом на фоне сближения с африканскими танцами, месмерическими практиками и шарлатанским дискурсом.

Ключевые слова: протоперформанс, ранний кинематограф, аудиовизуализация, кабаре, Жорж Мельес, медвежий танец, кекуок, поликодовый текст в культуре, канкан, Алис Ги

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке РФФ в рамках научного гранта № 23-28-01577

INTRODUCTION

Before delving into the analysis of films and other visual documents from that era, it is important to clarify the mechanism of audiovisualization in early cinema. This term is most commonly used in relation to city symphonies. Scholars tend to perceive such films in terms of a musical analogy, comparing their formal elements to a musical composition. In cinema, these elements become an inaudible expression of sound (Schwartz, 2018) through the use of two techniques: generation of “visual noise” by using high-speed editing and motion blur, or treating motion as sound, as exemplified in the films of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. As for audiovisualizations in films related to dance culture, rhythm is conveyed through the movements of the actors.

Emmanuel André discusses this characteristic in her book *Subject's Shock: From Hysteria to Cinema (19th–21st Century)* (French: *Le Choc du Sujet: De l'Hystérie*

au Cinema (XIXe-XXIe Siècles): she suggests that cinema can help eliminate pathology by suppressing its symptoms (André, 2011, p. 15). Here she refers to the idea that while watching a dance performance, we experience its pathological influence, yet “healing” in that moment: the suggestion conveyed by the dancer’s gestures and movements evokes an urge to imitate. Rae Beth Gordon referred to this phenomenon as the *new theory of spectacle reception* (Gordon, 2013, p. 24), in which convulsions and spasms embody the dominance of the body (low) over reason (high).

Gordon’s works position cinema as a hysterical form of art, a logical continuation of cabaret culture and its entertainment forms. The researcher suggests that if popular performances have encouraged—or even elicited—imitation of exceptional bodily and mental states, then this tendency to mime hysterical or somnambulistic gestures would be even stronger in cinema, where the hypnotic effect was enhanced by the flickering light on a luminous screen in a darkened room (Gordon, 2013, p. 155). According to her, this amplification was associated with the fact that the motif of hypnotism-somnambulism served as the embodiment of the cinematic experience (Gordon, 2013, p. 156). Essentially, for the early cinema spectators, films were a mechanism to reflect on their contemporary suggestion, the “decay” of society, and its potential contagion for the individual. The influence of psychiatric discourse on cinema can also be observed within cinema itself: the image of Dr. Caligari, controlling the characters and the audience throughout the film, was inspired by Dr. Charcot, a researcher of hysteria and a “breeder of hysterics,” as described by Guy de Maupassant (Kaes, 2009, pp. 63–64; de Maupassant, 1882, pp. 2–3).

In this context, it is interesting that researchers connect cabaret dance culture with psychiatric disorders and point out a direct exchange between them (Gordon, 1989; Gutsche-Miller, 2015; Pillet, 1992). Gordon wrote that “clinical observations, and psychiatric theory in late nineteenth-century France furnished the Parisian cabaret and early film comedy with a new repertoire of movements, grimaces, tics, and gestures” (Gordon, 2001(a), p. 515). This is confirmed not only by memories but also by the songs themselves. For example, the 1900 song *The Parisian Epileptic* (French: *La Parisienne épileptique*) by Mistinguett¹ began with the words, “When I hear music, I become epileptic” (French: “Quand j’entends la musique, je deviens épileptique”) (Gordon, 2010, p. 58).

Indeed, voyeurism and bodily control influenced the “low” culture of the 19th century. The cancan, which originated in Montmartre in the late 1820s, became the dominant dance by the end of the 19th century, largely due to Jane

¹ French singer, dancer, and actress.

Avril. She was one of the most popular dancers, who herself suffered from St. Vitus's dance and had been a patient of Dr. Charcot. After completing her treatment, Avril began performing the cancan in cabarets (Bonduelle & Gelfand, 1999). Through her expressive dances and costumes, Avril provided an audiovisual spectacle for the audience, narrating the story of a "mad" woman who conquered the stage. Lisa Appignanesi, a prominent researcher of cabaret, noted that at the Salpêtrière Hospital, Dr. Charcot's patients diagnosed with hysteria would enact the dramatic stages of these conditions in front of the camera, much like the early stars of silent film who could perfectly imitate their expressions (Appignanesi, 2004, p. 311).

When analyzing the works of the aforementioned researchers, a significant problem arises: none of these scholars thoroughly examines the penetration of the cabaret gestural system into silent film, nor do they decode its significance for the film's structure. Instead, they focus on the role of neuropathological gestures within the gestural system structures of cabaret and cinema. Furthermore, given that the interest in such "unconscious" movements and gestures was determined by legislative restrictions (since the cabaret gestural system itself emerged due to the 1848 ban on some of the songs: see further), one can engage in a hypothetical debate with Gordon's opinion: the imitation of uncontrollable tics of the mentally ill in cabaret was associated with significant socio-cultural changes in France during the second half of the 19th century rather than being instinctive.

Based on these premises, the **hypothesis** of this article is as follows: the visual connection between the cabaret gestural system and early cinema is defined by a direct and conscious replication of cabaret gestures with the purpose of communication with the audience. This thesis is related to the fact that early cinema was silent, and audiovisual cues and gestures played a significant role in deciphering the plotlines, and cabaret already had such an audiovisual language system established. Therefore, the **aim** of this paper is to analyze and comprehend the reception and audiovisual representation of cabaret in silent films from the 1900s to 1920s.

The **relevance** of this study lies not only in the expansion of the boundaries of silent film analysis and clarification of the genesis of some patterns within it; it also enables interdisciplinary exploration at the intersection of cultural studies, art history, psychology, and psychiatry. It identifies key cultural and aesthetic dominants that characterized young cinema, actively appropriating significant cabaret images for mass culture. This article helps to fill the gap in the study of the gestural system of early cinema and explain the reasons behind the utilization of the cabaret gestural system in silent cinema of the 1900s–1920s. While paying tribute to the experience of scholars within the outlined problematics, the concept of this paper differs: unlike previous researchers, who pointed to

the uncontrolled copying and exclusively somatic perception of cabaret gestures and dances by the audience, this study examines the integration of cabaret in terms of its polycode meaning for the films.

During the research process, documentary and visual sources from the National Library of France were utilized to reconstruct attitudes of contemporaries towards cinematic tendencies and shed light on the causes behind those trends. The works selected for comprehensive analysis include works by Alice Guy, Georges Méliès, Pathé Frères, as well as several German films from the 1920s. These films were chosen due to their direct replication of cabaret gestures, which is evident in both their titles and visual sequences.

FORMATION OF THE CABARET GESTURAL SYSTEM

Prior to analyzing the cabaret as a phenomenon, its role in the socio-cultural environment, and its reception in cinema, let us note a number of important trends in cabaret culture and identify their key categories which subsequently found reflection in films.

During the Third Republic (1870–1940), there was an active development of café-concerts and imported English music halls, referred to by Sarah Gutsche-Miller (2015, p. 15) as a fundamental tension between elegance and ill repute. In 1877, Jacques Bonhomme wrote,

When payday comes, we spend half, three-quarters, if not all, at the cabaret. The owner gets merry, but there is no bread or meat at home, the children cry, the wife scolds, we quarrel, we irritate each other, and the household becomes hell. Where is the source of this evil? In the cabaret. (Bonhomme, 1877, p. 31)

Indeed, cabaret was one of the most popular forms of entertainment in the second half of the 19th century, as evidenced by numerous lithographs and engravings by French artists such as Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Jules Chéret, and others.

It is necessary to clarify that the emergence and formation of cabarets and music halls were a reaction to the “stupid falseness” of café-concert (Angenot, 1991, p. 94). This raises the question about the reasons for the popularity of not only café-concert but also other forms of entertainment in the second half of the 19th century, as well as their differences. The answer is

quite simple: in café-concerts and later in cabarets, a distinct gestural system emerged, primarily expressed through dance, which became a sort of language for interpersonal communication. This system of expression developed as a response to governmental taboos in France in 1848, resulting in the prohibition of approximately ten percent of songs (Goldstein, 2012, p. 28).

The restrictions led to the emergence of specific dances and gestures (*épileptique*,² *gommeuse*³), in which artists used a highly encoded system of communication with the audience (Gordon, 2009, p. 36; Conway, 2004, p. 34). The popularity of this system continued until 1906, when song censorship was abolished. That is why café-concert became a primarily visual spectacle: in addition to the special gestures of dancers and singers, there were “living pictures” (French: *tableaux vivants*), wrestlers, and mime artists.

Furthermore, café-concert continued the carnival tradition by giving a central place to the body and its movements, thus abolishing the boundaries of decency and restrictions of high society within the performance space. As a result, café-concert became a place for reflection on social, political, and economic problems, which is why among the popular performances there were scatological songs, songs about drunkards and women subjected to domestic violence (visualized both verbally and through gestures and costumes) (Harris, 1989, pp. 335–339). This is where the difference between café-concert and cabaret lies: cabaret is characterized by ambiguity and satire on social norms and the political situation of society, expressed through innuendos and visualized in dance.

This is why leading cabaret artists devoted significant attention to constructing their own stage personas: the phantasmal image of May Milton, the marginal self-representation strategy of Valentin the Boneless (French: Valentin le Désossé) and Jane Avril, the neurotic repertoire of Yvette Guilbert, whose stage personas were complemented by gestures unique to them. It was the neurotic discourse of France during that period that formed and inspired the gestural system of dancers and singers, which is supported by the reminiscences of contemporaries. For instance, André Chadourne (1889, p. 277) wrote that the *raison d'être* of the café-concert is “to do away with all decency. For most of the public, it is the Bicêtre asylum where their madness is free to express

² The style known as the *épileptique* imitated the jerky and chaotic movements observed in patients of neurological and psychiatric hospitals.

³ The term *gommeuse* was used to designate female singers or dancers dressed in daring yet elegant and unconventional costumes. There was also a sub-style called the epileptic *gommeuse*, which combined elements of both the epileptic and the *gommeuse* styles (Gordon, 2009, p. 78).

itself.” According to him, all cancan dancers ended up in psychiatric wards, and the audience that craved their performances already had “hysterical tastes” (Chadourne, 1889, pp. 277–278).

This idea was connected to the association of such dances with the space of the Salpêtrière Hospital, where photographs of gestures and poses allowing for the identification of the insane were first published. Furthermore, the Salpêtrière hosted “proto-performances”: onstage presentations of the so-called Salpêtrière medical theater that demonstrated the possibility of manipulating the body of the *other*. Medical professionals would hypnotize patients and publicly make them recreate poses and gestures from classical works of art. Basically, they introduced pathologies into artistic discourse. Such performances attracted the artistic elite of Paris, including Guy de Maupassant, Émile Zola, Sarah Bernhardt, Auguste Rodin, and many others (Walusinski, 2013, pp. 35–37).

The popularity of Charcot’s performances can be explained by their intersection with the romantic notion of a supernatural dancing automaton that captivated audiences with its inexplicable energy while remaining under control. In the cultural context of the 19th century, the controlled body held particular fascination, as seen in artworks such as paintings by Edgar Degas, *The Man and the Puppet* (1873), and Jean Veber, *The Doll Man* (1899). It is worth noting that this theme also found expression in literary works, such as E.T.A. Hoffmann’s story *The Sandman*. In it, the professor’s daughter is revealed to be an automaton who seduces the main character through her otherness during a dance, ultimately leading to his demise. The rational machine undermined the rationality of the protagonist, entangling his mind through audiovisual stimuli—the automaton’s dance and the brief phrases—provoking him to consider the inanimate object as animated (Jentsch, 1996).

The performances played upon this powerful ambiguity: instead of a non-living object dancing, the dancer behaved as if they were an inanimate object. Performers sought to harness the power of the automaton to hypnotically influence the spectators’ consciousness. This was not limited to dancers alone; any participant in café-concert or the cabaret aimed to fulfill this intriguing role. One can recall the so-called *corbeilles*⁴—a group of half a dozen young women in evening dresses who sat in a semicircle on the stage throughout the evening, barely moving. The *corbeilles* were perceived as an object of voyeuristic pleasure,

⁴ Etymologically, the term *corbeille* derives from the French word meaning “basket.” In the context of café-chantantes, it came to be associated with the group of extras or background performers: in the early days of café-chantantes, performers did not receive regular salaries, so the best-looking member in the company would pass a basket to the customers between songs in order to collect cash rewards.

becoming a non-individualized sexualized mass through the power of public gaze, reflecting the 19th-century concept of ocularcentrism.⁵

One of the earliest manifestations of the controlled and ecstatic dancing body was the romantic ballet, in which female dancers created ambivalent, otherworldly, and perilous images. The Wilis in *Giselle* (1841) serve as a vivid example. These supernatural beings, possessed by the erupting unconscious, corresponded to the theme of somnambulism and hypnotism, very popular in the visual arts of the second half of the 19th century. This is one of those seductive discourses that was reflected in the cabaret corps de ballet.

Some cabaret performances were also influenced by late nineteenth-century psychophysical and psychophysiological experiments, which discovered that watching the movements of others unconsciously triggered a repetition of the same movements in the observer's body, involving the vascular, muscular, and respiratory systems. For instance, in his 1885 work, *Introduction to a Scientific Aesthetics*, Charles Henry wrote that there was no idea without virtual and then real action (Henry, 1885, p. 2). Researchers unanimously concluded that a dancer's gestures and poses could, through a kind of contagion, cause similar symptoms in the observer and invariably induce hysteria in people (Simon, 1877, p. 98; Gordon, 2010, p. 64). Essentially, dances that rooted in the unconscious awakened the unconscious in the viewers, immersing them in a wild, primitive state that was dangerous and exhilarating at the same time. This was achieved through a particular gestural language that became the subject of study within the scientific realm of the Salpêtrière Hospital.

Thus, cabaret dances were associated with primitive societies and ideas of degeneration, and served as a kind of way to experience all marginal strategies that fascinated and frightened the inhabitants of the turn-of-the-century city. The reason was that precisely at the end of the 19th century, the *pre-cultural art*, as Michel Thévoz called it, of primitives, children, the insane, and the *others* gained special popularity (Thévoz, 1976, pp. 1–3). It is worth noting that both the café-concert and cabaret were places where all popular tendencies of the second half of the 19th century converged: one only needs to recall the bearded female singer or such cabarets as Cabaret of Heaven (French: Cabaret du Ciel) and Cabaret of Hell (French: Cabaret de l'Enfer), which embodied the *neurosis* and *purification* concepts of the second half of the 19th century.

The popularity of audiovisualizations in the 19th century reached such heights that Blind Cafe (French: Café des Aveugles) held particular significance, featuring blind musicians who, as noted by contemporaries, epitomized society's

⁵ The dominance of sight, a way of perceiving reality through visibility.

hidden intentions best of all (Delvau, 1862, pp. 183–187; Tissot & Aude, 1794, pp. 5–6). Subsequently, the “sonorization” of action became associated with physicality. According to Gordon, the epileptic aesthetic of late 19th-century Parisian cabarets was transferred to film by performers who moved from the stage to the screen (Gordon, 2001(b), pp. 207–214). This continuity can be traced back to early films about dancers such as 1900 *Moulin Rouge* and 1896 *A Serpentine Dance* (French: *Danse Serpentine*), but solely because the dancers became actors.

RECEPTION AND AUDIOVISUALIZATION OF CABARET CULTURE IN CAKEWALK, GRIZZLY BEAR DANCE, AND SILENT CINEMA

The desire for the wild and psychotic was particularly evident during the late 19th and early 20th centuries—a period that saw the emergence of a large variety of dances that had a significant impact on visual culture. Many of those dances incorporated gestures and poses borrowed from the cancan. Two notable examples are the cakewalk and the grizzly bear dance, which gained popularity between the 1900s and 1910s. Both of these dance forms developed by drawing on cultural phenomena from previous decades.

The cakewalk initially started as a competitive and caricature form of dance culture, where workers parodied the dances of the upper class. It was characterized by syncopated movements that required considerable physical exertion, similar to the epileptic dance, involving throwing the upper body back, kicking the legs up, and imitating running.

The cakewalk gained widespread popularity through its performances at the 1889 and 1900 World Expositions, as well as the appearances of two touring American ensembles in Paris from November 1902 to January 1903 (Deaville, 2014, p. 33; Gordon, 2010, pp. 58–59). These events turned the cakewalk into a major sensation performed not only by African but also by European dancers, bringing it closer to the cancan. Dancers like Polaire stereotyped the cakewalk, transforming it into a showy and acrobatic simulation of an epileptic seizure (the essence of the dance called *épileptique*), as it aligned with the French ethnological perceptions of the Hottentots and other “savages” who were seen as lacking culture and consciousness (Baldwin, 1981, p. 205–207; Caddy, 2007, pp. 288–289). The resulting *café-chantant* version of the dance was perceived by contemporaries as the cakewalk only when gestures lost all measure (D’Arc, 1894). The connection between the epileptic dance and the cakewalk was

also supported by scientific research. American psychologist and psychiatrist Boris Sidis noted in 1908 that “the lower we descend in the scale of animal life, the more prominent do the motor reactions become” (Sidis, 1908, pp. 56–57). The exaggerated motor reactions captivated the audience while remaining safe and controlled. (However, concerns about the “contagion” of the dance led to the establishment of a society regulating its performance.)

The ambivalence in the perception of the cakewalk and the audiovisual discourses surrounding it can be observed in the first film about the dance, Georges Méliès’ 1903 *The Infernal Cake-Walk* (French: *Le Cake-Walk infernal*). For Méliès, it represented a visual narrative of contemporary reactions to the new dance form, depicting its genesis and its connection to cabaret and cancan.

In this film, Méliès-Mephistopheles discovers the cakewalk on Earth and decides to stage it in Hell. He summons two black cakewalk dancers, who perform with great intensity, executing acrobatic movements and zigzag patterns reminiscent of epilepsy. Before this, the dancers, dressed in white and representing statues, perform the cancan with rhythmic and almost mechanical movements (possibly referencing corbeilles). They then clumsily imitate the movements of the cakewalk dancers. Mephistopheles himself appears, performing the cakewalk on a small platform resembling a cake (alluding to the dance’s name), arching his back and lifting his knees high (Figures 1–2).



Fig. 1. Still from *The Infernal Cake-Walk* [film, 01:23], directed by Georges Méliès, 1903⁶

⁶ See the image source: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès -- YouTube (15.11.2023).



Fig. 2. Still from *The Infernal Cake-Walk* [film, 03:24], directed by Georges Méliès, 1903⁷

The message of the film is quite apparent: it portrays the negative consequences of dancing the cakewalk, which the Mephistopheles himself performs in Hell. Additionally, Méliès conveys the ethical and social significance of the dance within a society dominated by Darwinist theories: the association with a lower culture and mindless mimicking of it are viewed unfavorably. At the same time, the director demonstrates how easily one can succumb to this influence: the statue-like girls uncontrollably begin to copy the movements of the dancers, thus plunging themselves into a fiery abyss.

The epileptic and degenerative gestures of the dancers, appearing as controlled bodies, are an integral part of aesthetic discourse in Méliès' films. Bodies and their executed movements become a sort of alphabet, while the eyes serve as tactile organs, introducing a proprioceptive function into the viewer's visual and, most importantly, auditory experience. One can recall Méliès' 1904 film titled *A Mesmerian Experiment* (French: *Le Baquet de Mesmer*, translated as "The Mesmer's Tub"). Again, Méliès plays the main role of the charlatan Franz Anton Mesmer, the founder of the pseudo-scientific theory of "animal magnetism." It was believed to be a special fluid present in every living being. Imbalances or blockages in this fluid were thought to contribute to illness or disease, and only a trained mesmerist, by doing passes with their hands over the patient, could

⁷ See the image source: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).

restore the equilibrium. Mesmerism, the precursor to hypnosis, was one of the most satirized practices of the 18th and 19th centuries. Cartoonists depicted patients of mesmerists as animals, alluding to the practice's name and the foolishness of those who sought treatment from charlatans.

A resurgence of interest in mesmerism of the late 19th century was largely influenced by Dr. Charcot's use of Mesmer's techniques to exert control over his patients. It can be presumed that Méliès created this film in response to this. Méliès-Mesmer, aided by his mesmerist disciples, fills a wooden tub with water, which then bursts into flames. When the flames subside, Mesmer retrieves women's dresses out of the tub, which his assistants drape over a group of statues adorning the room. After Mesmer's magnetic passes towards the statues, they transform into eight girls dancing a frenzied cancan with epileptic-like pas imitating the gestures of patients hypnotized, for example, of the Salpêtrière Theater (Fig. 3-4).



Fig. 3. Still from *A Mesmerian Experiment* [film, 00:46], directed by Georges Méliès, 1904⁸

⁸ See the image source: Le Baquet de Mesmer (1905) A Mesmerian Experiment (Méliès) - YouTube (15.11.2023).



Fig. 4. Still from *A Mesmerian Experiment* [film, 02:11], directed by Georges Méliès, 1904⁹

After the dance, Mesmer drapes a dress over the central statue that materializes into a prima dancer. She performs a series of impulsive movements that demonstrate her flexibility. The dancer then simulates the “arch of hysteria,” thus portraying a café-chantant version of the cakewalk: she replicates the movements of cabaret artists who borrowed poses from mentally ill women (Gordon, 2001a, pp. 515–516). Having finished the dance, the dancers return to their places and freeze, becoming statues again. Mesmer then tears off their dresses and throws them into the tub, which his assistants have brought back in. Flipping the tub, Mesmer transforms the clothing of the dancers into chickens and ducks, mocking the suggestibility of women and alluding to the alternate name for mesmerism—animal magnetism (Forsyth, 2002, p. 6).

In this context, another early film comes to mind—the 1907 *The Dancing Pig* (French: *Le Cochon Danseur*), produced by the Pathé studio. It was an onscreen adaptation of a one-act vaudeville performance of the same name, where a singer sang while a dancer dressed as a pig visualized the chant. In the film, a pig in the tuxedo flirts with a young girl who strips the pig of its clothing and forces it to dance. Soon, the girl and the pig begin dancing together and, in the end, disappear behind the curtains. But after a few seconds, the pig re-emerges alone, the camera zooms in, and it reveals its fangs, which might hint at the pig’s intentions of harming the girl.

⁹ See the image source: *Le Baquet de Mesmer* (1905) *A Mesmerian Experiment* (Méliès) - YouTube (15.11.2023).

The choice of the costume may allude to mesmerist practices and serve as a symbol of deception. Depicting the dancer as an animal also signifies the degeneracy of the performed dance.

Continuity with similar visual imagery can be observed in films that feature what is known as the grizzly bear dance, or bear dance. It emerged in the United States around 1910 and gained immense popularity prior to World War I. The name comes from the similarity of the characteristic syncopated movements to that of a grizzly bear. Among other animal dances of that period were, for example, rabbit embraces, frog jumps, and others. Due to the closeness of the partners, the dance was perceived as the manifestation of lust. As long as the mimicking of animal movements was presumed to indicate its regressive nature, public performance of the grizzly bear dance was prohibited.

The bear dance is also associated with epileptic movements, further indicating its degenerative nature. This connection to *épileptique* is evident in the 1913 *The Grizzly Bear (dance)* (French: *Le Pas de l'Ours (danse)*), where Mistinguett was dancing with the boxer Georges Carpentier. The grizzly bear dance was often comically staged. For instance, in another 1913 film, *Simple Simon's Grizzly Hug* (French: *Onésime et le Pas de l'ours*), the main character attempts to win a competition organized by the Academy of Fine Arts with a dance that is both pathological and vulgar.



Fig. 5. *Simple Simon's Grizzly Hug* cover, 1913. National Library of France, Paris¹⁰

¹⁰ See the image source: *Onésime et le pas de l'ours* : scénario | Gallica (bnf.fr)(15.11.2023).

In the films dedicated to bear dance, regressiveness and degeneracy were depicted through the imitation of animal movements or, as in the case of *The Dancing Pig*, through the humanization of animals. *A Mesmerian Experiment*, however, not only demonstrates the influence of suggestion and mesmerism on performing arts, along with the reflection of medical discourse in contemporary dances; it also showcases the control over women's bodies, highlighting the process of objectification in mass culture. The transformation of statues into living beings represents boundless control over the body: it is the mesmerist who decides when the statue comes to life and when it freezes again. Such control and manipulation reveal the psychology of escapism and the futility of action, as it is a staged show with a predetermined script. Just as during dance performances the audience was confident that the erupting unconscious was controlled by the stage environment itself, the same tropes begin to be employed in cinema. The contrast between the moving bodies in *A Mesmerian Experiment* and the static, mechanized automaton becomes particularly evident when comparing it to another Méliès 1897 film, *Gugusse and the Automaton* (French: *Gugusse et l'Automate*). The latter film showcases the horror of encountering an actual mechanism.

Méliès explores the boundaries of the subject and their individual body, as the line between movement and stillness can be likened to that between life and death. This can also be compared to the popular practice of the "living picture": numerous early films depict an inanimate object with a female image or in the form of a woman which becomes the main character. Among such pictures are Méliès' 1906 *The Hilarious Posters* (French: *Les Affiches en goguette*) and Alice Guy-Blaché's 1905 *The Statue* (French: *La Statue*). In these films, the bodies existed in a liminal state between static and ecstatic, and the interpretation of this liminality depended on the viewer's experience and perception of such a narrative: the audience literally projected their own ideas onto the liminal object, imbuing it with life and keeping it under their control.

On the other hand, the audience itself could also become the subject of such control, as vividly demonstrated by the 1911 film *Rosalie and Léontine Go to the Theatre* (French: *Rosalie et Léontine vont au théâtre*) directed by Romeo Bosetti. In the theater, two women behave inappropriately: laughing loudly, disturbing other viewers, and gesturing vigorously. The exaggerated poses and expressions of the heroines tell the viewer about their temperament, social status, and habits. Bosetti had already ironized the reading of emotions through gestures and facial expressions in his earlier 1907 film *The Tick* (French: *Le Tic*), where the main character, a woman suffering from an involuntary head twitch, is constantly nodding and winking at men. Here, the issue of misinterpreting body language, kinesics, is presented, as not all gestures are interpreted the same

way by different people. However, early cinema not only allowed the viewer to express their unconscious but also set boundaries for their behavior: *Rosalie and Léontine Go to the Theatre* demonstrates the audience how not to behave, while *The Tick* shows the importance of controlling the unconscious movements. Thus, the magic of the screen amplifies the control over the image and bodily manifestations not only of the on-screen character but also of the viewers.

This healing power of cinema is vividly reflected in the 1912 film *The Mystery of the Rocks of Kador* (French: *Le Mystère des roches de Kador*) by Léonce Perret. The plot revolves around an orphan, Suzanne de Lormel, who becomes the heiress to a significant fortune from her uncle. However, until her 18th birthday, she cannot manage the inherited wealth, which is under the control of the deceased's cousin, who seeks to gain full control over it. He decides to drive the girl insane so that she is unable to manage her wealth. She is forced to experience a tragic event and falls into hysterical amnesia, which her relatives strive to cure. A doctor suggests to treat Suzanne with cinematography: she observes her reactions to on-screen images, which aids in her recovery. The projection on the screen accumulates her muscle memory, helping to restore her somatic well-being (Figures 6–7).



Fig. 6. Still from *The Mystery of the Rocks of Kador* [film, 03:37], directed by Léonce Perret, 1912¹¹

¹¹ See the image source: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) - YouTube (15.11.2023).



Fig. 7. Still from *The Mystery of the Rocks of Kador* [film, 03:40], directed by Léonce Perret, 1912¹²

Apart from its healing power, cinema could also provoke unpleasant visual and bodily sensations. For example, the convulsive seizure caused by the inability to remove clothing in Georges Méliès' 1900 film *Going to Bed Under Difficulties*, alternatively *An Increasing Wardrobe* (French: *Le Déshabillage impossible*) received special interest from the director's contemporaries due to its connection to the body (Danvers, 1925, p. 5).

When comparing films featuring cabaret or other dance styles derived from it and imitating different deviations (such as *Rosalie and Léontine Go to the Theatre*), one can trace the evolution of the reception and audiovisual representation of cabaret in cinema. In the 1900s and 1910s, cabaret dances served as metanarratives and explained the plot. In the 1920s, however, the demonstration of cabaret culture conveyed the message to the audience clearly enough, and the dances no longer involved intertwining concepts and theories. In films like Jean Benoît-Lévy's *Il était une fois trois amis* (translated as "Once upon a time there were three friends") (1928) and Jean Choux's *A Kiss That Kills* (French: *Le Baiser qui tue*) (1928), the reception of cabaret culture played a significant role. Cabaret and cancan became reflections of the liminal state of the main characters, their hidden desires, exposing the ambivalence and concealed debauchery of both the characters and the events leading up to

¹² See the image source: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) - YouTube (15.11.2023).

the cabaret (Danet, 2015, pp. 42–47). Overall, in the 1900s and 1910s, the connection between cabaret and debauchery was still observed. For instance, in Alice Guy's films *In the Cabaret* (French: *Au cabaret*) (1899) and *The Epileptic Mattress* (French: *Le Matelas épileptique*) (1906), deviant behavior was associated with alcohol consumption, and the director sought to demonstrate and condemn this sinful affiliation (in *The Epileptic Mattress*, the alcoholic convulsions were equated with epilepsy). German films of the 1920s explained the debauchery of the characters by their love for dancing, and the dances themselves were perceived by the audience as an impending danger. This was related to the migration of cabaret gestures and poses into pathological dances such as the cakewalk and grizzly bear dance.

Additionally, through the portrayal of cabaret culture, directors revealed the boundaries and dangers of the city. The 1926 *False Shame* (German: *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*) is an exemplary film here. The screenplay, written by actual doctors Curt Thomalla and Nicholas Kaufmann, includes a story about two young men who plan to attend a cabaret performance at a fair. However, on their way, they are approached by a stranger who invites them to a preventive exhibition and lecture on syphilis. In that exhibition, the young men observe bacteria transmitting the disease and witness its progression through a microscope. This scene reminds of *The Cabinet of Dr. Caligari*, in which people also seek entertainment at a fair (Danet, 2015, p. 48). The German film *Moral* (1928) by Willi Wolff further explores this theme by narrating the story of a cabaret dancer who, paradoxically, uses a movie camera to collect compromising material on male visitors, who put on the face of moral crusaders. Here, the cabaret functions as a place of purification: a woman persecuted by the society for her “immorality” exposes the hypocrisy of the society itself. *False Shame* can be interpreted in the same vein: it is precisely the viewing of a cabaret performance that prompts the young men to attend the fair, where they learn about the fatal disease.

Frequently in cinema, there is an integration of sanitary education and medical actions into popular leisure venues (which is not coincidental, as the cancan also imitated the movements of the mentally ill), mimicking urban entertainments. In addition to the aforementioned films, one can also recall the 1928 film *Six Girls and a Room for the Night* (German: *Sechs Mädchen suchen Nachtquartier*). The interest of 1920s cinema in popular urban amusements led to non-narrative approaches to depicting everyday life: the city was presented through gestures and repetitive actions. This is why cabaret began to be featured as one of the prominent cinematic characteristics of the “debauchery of the city”.

CONCLUSION

Early cinema, especially films featuring cabaret dances, represented a polycode text that accumulated blocked or already experienced memories through actions and images. It was not merely physical imitation that did not affect the subconscious, as in the case of *Rosalie and Léontine Go to the Theatre*, but rather a metadiscourse with a constructed narrative. Through the analyzed films, one can observe the process of manipulating the audience: disjointed dance movements were deliberately introduced to make the viewer experience the scenario, embedded in the film, audiovisually. The dancers' seemingly automatic gestures hypnotize the audience, suppressing their consciousness. The viewers could not resist and somatically and mentally mimicked the mechanical movements happening before them. This imitation and reverence for the uncontrollable and mechanical were already present in the romantic adoration of dolls.

Synesthesia contributed to fathoming the secrets of the collective unconscious. It can be argued that the tendency and attraction to the primitive, which was popular in the 1910s and 1920s, first manifested itself in the grassroots dances and was audiovisually expressed through dance movements. The cancan itself initially incorporated a pathological gestural language, which later became associated with regression in the context of its convergence with African dances, mesmeric practices, and quack discourse. As a result, researchers Gordon and Rabinovitz believed that the viewer was entirely dependent on bodily movements, mimicking them (Gordon, 2001b, pp. 67–71; Rabinovitz, 2012, p. 141). This can also explain the large number of deviations in early cinema. Such are, for example, the 1909 *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy*, the 1901 *The Dwarf and the Giant* (French: *Nain et géant*), or the 1903 *The Dwarfs' Cake Walk* (French: *Le cake-walk chez les nains*) by the Pathé Frères: these are all somatic triggers that help the viewer “read” the underlying meaning embedded in the film.

ВВЕДЕНИЕ

Прежде чем приступить к анализу непосредственно фильмов и других визуальных документов эпохи, стоит пояснить читателю, в чем заключается сам механизм аудиовизуализации в раннем кино. Чаще всего этот термин применительно к кинематографу используют в разговоре о городских симфониях. Ученые склонны воспринимать такие фильмы в терминах музыкальной аналогии, которая сравнивает их формальные элементы с музыкальным про-

изведением, в кино подобные элементы становятся неслышимым выражением звука (Schwartz, 2018). Это влияние проявляется в двух различных техниках создания неслышимого звука: генерация «визуального шума» за счет высокой скорости редактирования и размытия изображения в движении и обработка движения как звука (как в фильмах Вальтера Рутtmана и Дзиги Вертова). Если же мы будем вести речь об аудиовизуализациях в фильмах, связанных с танцевальной культурой, то сам ритм передается через движения актеров.

Об этой особенности пишет Эммануэль Андре в книге «Шок субъекта. От истерии к кино (XIX–XXI вв.): «кино могло бы помочь избавиться от патологии, подавив ее симптомы» (André, 2011, р. 15). Речь в этой цитате идет о том, что человек, находясь перед «лицом» танцевального представления, испытывал на себе его патологическое влияние, «исцеляясь» в этот момент: появлялась тяга подражать из-за внушения, оказываемого жестами и движениями танцора на зрителя. Р.Б. Гордон называла это «новой теорией зрелищности» (Gordon, 2013, р. 24), воплощающей посредством подергиваний и судорог доминирование тела над разумом (низшего над высшим).

В целом в своих трудах Гордон позиционирует кинематограф как истерическую форму искусства, как логическое продолжение непосредственно культуры кабаре и ее развлекательных форм. Исследователь пишет: «Если верно, что популярные спектакли поощряли — или даже вызывали — имитацию исключительных телесных и психических состояний, то эта тенденция имитировать истерические или сомнамбулические жесты была бы еще сильнее в кинематографе, где гипнотический эффект усиливал мерцающий свет на ярком экране в полутемной комнате» (Gordon, 2013, р. 155). Подобное усиление, по мнению Гордон, было связано с тем, что мотив «гипнотизма-сомнамбулизма» являлся олицетворением кинематографического опыта (Gordon, 2013, р. 156). По сути, кино для первых кинозрителей являлось в таком случае механизмом рефлексии о современном им внушении, «разложении» общества и его потенциальной заразительности для индивида. Влияние психиатрического дискурса на кино можно проследить и в самом кино: образ доктора Калигари, контролирующего героев и зрителя на протяжении киноленты, был списан с доктора Шарко, исследователя истерии и «заводчика истеричек», по выражению Ги де Мопассана (Kaes, 2009, р. 63–64; Maupassant, 1882, р. 2–3).

В этой связи интересно, что исследователи связывают танцевальную культуру кабаре с психиатрическими заболеваниями и указывают на то, что между ними происходил прямой взаимообмен (Gordon, 1989; Gutsche-Miller, 2015; Pillet, 1992). Гордон писала, что «клинические наблюдения и психиатрическая теория во Франции конца девятнадцатого века снабди-

ли парижское кабаре и ранние кинокомедии репертуаром движений, гримас, тиков и жестикуляций» (Gordon, 2001(a), p. 515). Это подтверждается как воспоминаниями, так и песнями самих исполнителей: так, Мистингетт¹ в 1900 году спела песню «Парижанка-эпилептичка», которая начиналась со слов: «когда я слышу музыку, у меня начинается эпилепсия» (Gordon, 2010, p. 58).

Действительно, вуайеризм и контроль над телом повлияли на «низкую» культуру XIX века: зародившийся на Монмартре в конце 1820-х канкан превратился в доминирующий танец в конце XIX века во многом благодаря тому, что одна из самых популярных танцовщиц Жанна Авриль, страдающая пляской Св. Вита и являвшаяся пациенткой доктора Шарко, после окончания лечения стала исполнять именно канкан в кабаре (Bonduelle and Gelfand, 1999). В своих танцах и костюмах Авриль проводила аудиовизуализацию для зрителя: рассказывала свою историю «безумной» женщины, покоровшей сцену. Одна из основных исследовательниц кабаре Лиза Аппиньянези писала, что в Сальпетриер пациенты доктора Шарко, у которых диагностировали истерию, «подобно ранним звездам немого кино, которые вполне могли имитировать их выражения, они проходили драматические этапы этих состояний перед камерой» (Appignanesi, 2004, p. 311).

При анализе трудов перечисленных выше исследователей возникает значительная проблема: всеученые подробно не рассматривают проникновение жестовой системы кабаре в немое кино и не расшифровывают ее значение для структуры фильма, фокусируясь на роли невропатологического жеста в структуре жестовой системы кабаре и фильма. К тому же, учитывая, что интерес к подобным «бессознательным» движениям и жестам был определен законодательными ограничениями (ведь жестовая система кабаре сформировалась из-за закона о запрете песен 1848 года: см. об этом далее), можно вступить в заочную полемику с мнением Гордона: копирование бесконтрольных тиков душевнобольных в кабаре было связано с важнейшими изменениями в социокультурной среде Франции второй половины XIX в. и не являлось инстинктивным.

Этим и определяется постановка гипотезы настоящей статьи: визуальная связь между жестовой системой кабаре и ранним кино определена прямым и сознательным копированием жестов кабаре для диалога со зрителем. Выдвинутый тезис связан с тем, что раннее кино было немым, аудиовизуализации и жесты играли значительную роль для расшифровки сюжетных линий, и именно в кабаре уже была сформирована такая аудиовизуальная «языко-

¹ Французская эстрадная певица, танцовщица и актриса.

вая» система. В связи с этим **цель** статьи — анализ и осмысление рецепции и аудиовизуализации кабаре в немом кино 1900–1920-х.

Актуальность предложенной темы заключается в том, что благодаря такому исследованию можно не только расширить границы анализа немом кино и уточнить генезис ряда паттернов в нем, но и проводить междисциплинарные изыскания на стыке нескольких дисциплин: культурологии, искусствоведения, психологии и психиатрии. Кроме того, статья поможет выявить ключевые культурно-эстетические доминанты, характерные для молодого киноискусства, активно апроприирующего важные для массовой культуры образы кабаре, восполнив лакуну в изучении жестовой системы раннего кино и объяснив ряд причин использования жестовой системы кабаре в немых фильмах 1900–1920-х. Опыт исследователей в рамках намеченной проблематики учитывается автором, однако концепция отличается: если ранее в литературе основной фокус был на бесконтрольное копирование и исключительно соматическое восприятие зрителем жестов и танцев кабаре, то автор данного текста стремится рассмотреть интеграцию кабаре с точки зрения ее поликодового значения для фильма.

Необходимо отметить, что при работе над статьей автор использовал документальные и визуальные источники Национальной библиотеки Франции, которые помогли реконструировать отношение современников к подобным тенденциям в кино и то, как и из-за чего эти тенденции появлялись. Материалами для исследования послужили отобранные фильмы Алис Ги, Жоржа Мельеса, студии Пате и ряд немецких фильмов 1920-х. Эти фильмы выбраны для комплексного анализа, т.к. в них напрямую копируются жесты кабаре, что отражено как в названиях фильмов, так и в их визуальном ряде.

ФОРМИРОВАНИЕ ЖЕСТОВОЙ СИСТЕМЫ КАБАРЕ

Для проблематизации феномена кабаре, его роли в социокультурной среде, а также его рецепции киноискусством, отметим ряд важных тенденций культуры кабаре, выявив их ключевые категории, которые впоследствии нашли отражение в кино.

В период Третьей республики (1870–1940) активно развиваются кафе-концерты, кабаре, завезенный из Англии мюзик-холл, демонстрирующие, по мнению С. Гутше-Миллер, «фундаментальное противоречие между элегантностью и дурной репутацией» (Gutsche-Miller, 2015, p. 15). В 1877 году

Жак Бонном написал: «когда приходит зарплата, мы оставляем половину, три четверти, если не все, в кабаре. Хозяин повеселел; но в доме нет ни хлеба, ни мяса, дети плачут, жена ругается, мы ссоримся, раздражаемся друг на друга, и вот домашнее хозяйство становится подобием ада. Причина зла, где она? В кабаре» (Bonhomme, 1877, р. 31). Действительно, кабаре во второй половине XIX века было одной из самых популярных форм развлечения, что подтверждается большим количеством литографий и гравюр французских художников А. Тулуз-Лотрека, Э. Дега, Ж. Сёра и других.

Тут необходимо сделать оговорку: появление и формирование кабаре и мюзик-холлов были следствием реакции на «глупую фальшь» кафе-концерта (Angenot, 1991, р. 94). В этой связи встает вопрос о причинах популярности не только кафе-концерта, но и других форм развлечений во второй половине XIX в. и их отличий. Ответ достаточно прост: во второй половине XIX в. в кафе-концертах, а позже и в кабаре, сложилась особая жестовая система, выражавшаяся преимущественно в танце, которая стала своего рода «языком» для общения среди людей. Она сформировалась в результате правительственных табу 1848 г. во Франции: около десяти процентов песен было запрещено (Goldstein, 2012, р. 28). Новые ограничения привели к появлению особых танцев и жестов (эпилептика², гоммёза³), в которых артисты использовали сильно закодированную систему общения со зрителем (Gordon, 2009, р. 36; Copway, 2004, р. 34). Популярность этой системы продолжалась до — года отмены цензуры песен. Именно поэтому кафе-концерт — визуальное зрелище: помимо особых жестов танцоров и певцов, здесь ставили живые картины, выступали борцы, танцоры, исполняли пантомимы.

Кроме того, кафе-концерт продолжал карнавальную традицию: телу и его движениям отводилось центральное место, что отменяло рамки приличий и ограничения светского общества в пространстве представления. В итоге кафе-концерт — место рефлексии над социальными, политическими и экономическими проблемами, поэтому в нем были популярны скатологические песни, песни пьяниц, женщин, над которыми совершали домашнее насилие (визуализированное как устно, так и жестами, и костюмами) (Harris, 1989, р. 335–339). В этом и проявляется отличие кафе-концерта и кабаре: характеризуется двусмысленностью и сатирой на нравы и политическую ситуацию общества, но проявляется эта сатира через полунамеки, визуализированные в танце.

² Стиль «эпилептика» копировал отрывистые и хаотичные движения пациентов неврологических и психиатрических отделений.

³ Гоммёза — современная женщина, одетая в откровенную, но элегантную, необычную одежду. В этом стиле был подстиль — эпилептическая гоммёза, в котором совмещались эпилептика и гоммёза (Gordon, 2009, р. 78).

В связи с этим ведущие артисты кабаре уделяли значительное внимание конструированию собственного сценического образа: «призрачный» образ Мэй Мильтон, маргинальная стратегия саморепрезентации Валентина Бескостного и Жанны Авриль, невротическое амплуа Иветт Гильбер, чьи сценические образы дополнялись присущими только им жестами. Жестовая система танцоров и певиц в основном была сформирована и вдохновлена невротическим дискурсом Франции того периода, что подкрепляется воспоминаниями современников. Так, Андре Шадурн писал в 1889 г., что «смысл кафе-концерта в том, чтобы покончить со всеми приличиями. Для большей части публики — это Бисетр, где они могут свободно выражать свое безумие» (Chadourne, 1889, p. 277). По его мнению, все танцоры канкана попадали в психиатрические отделения, а зрители, жаждавшие их выступлений, уже имели «истерические» вкусы (Chadourne, 1889, p. 277–278).

Это было связано с тем, что подобные танцы ассоциировались с пространством больницы Сальпетриер, где впервые были опубликованы фотографии жестов и поз, по которым можно было идентифицировать безумца. Кроме того, в Сальпетриер были поставлены «протоперформансы»: представления на сцене так называемого «Театра Сальпетриер», в которых демонстрировали возможность манипулирования телом «Другого». Медики заставляли пациенток публично с помощью гипноза копировать позы и жесты с полотен старых мастеров. Таким образом, они вводили патологии в художественный дискурс, и подобные представления посещал весь артистический Париж: Ги де Мопассан, Эмиль Золя, Сара Бернар, Огюст Роден и многие другие (Walusinski, 2013, p. 35–37).

Популярность постановок Шарко объясняется тем, что они пересекались с романтическим представлением о сверхъестественной танцующей живой машине, контролируемой и при этом завораживающей зрителей своей необъяснимой энергией. В целом подконтрольное кому-то тело было популярным объектом в культуре XIX века, достаточно вспомнить полотна «Мужчина и кукла» (1873) Эдгара Дега и «Мужчина с куклами» (1899) Жана Вебера. Стоит отметить, что подобная тема отразилась и в литературных произведениях, например, в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», в котором дочь профессора на самом деле оказалась автоматом, соблазнившим своей инаковостью главного героя во время танца и доведшим его тем самым до смерти. Рациональная машина ниспровергла рациональность главного героя. Разум героя был запутан аудиовизуализацией: танцем и короткими фразами автомата, которые вводили неодушевленный предмет в категорию одушевленного (Jentsch, 1997).

Перформанс XIX века также играл на этой мощной двусмысленности: вместо танцующего неодушевленного объекта танцовщик/ца вел/а себя так, как если бы она или он были неодушевленным объектом. При этом исполнители пытались использовать мощь автомата, чтобы оказывать гипнотическое воздействие на сознание зрителя. Это относилось не только к танцовщикам; в целом любой деятель кафе-концерта или кабаре старался исполнять эту одну из самых интригующих для зрителя ролей: можно вспомнить деятельность так называемых *corbeille*⁴ — группы из полудюжины молодых женщин в вечерних платьях, которые сидели полукругом на сцене в течение всего вечера, почти не шелохнувшись. Корбейли воспринимались как объект вуайеристского удовольствия, силой общественного взгляда они становились неиндивидуальной сексуализированной массой, что ярко отражало концепцию окулярцентризма⁵ XIX века.

Одним из первых проявлений управляемого и экстатичного танцующего тела был романтический кордебалет, в котором танцовщицы создавали амбивалентные, потусторонние и опасные образы, ярким примером являются Вилисы в «Жизели» (1841). Потусторонние существа, обуреваемые прорывающимся бессознательным, коррелировали с популярной темой сомнамбул и загипнотизированных в изобразительном искусстве второй половины XIX века. Это один из тех соблазнительных дискурсов, который и отразился в кордебалетах кабаре.

На еще ряд представлений в кабаре повлияли психофизические и психофизиологические эксперименты конца XIX века. Они показали, что наблюдение за движениями других людей вызывает бессознательное повторение в теле зрителя сосудистой, мышечной и дыхательной системами. Так, например, Шарль Анри в 1885 году во «Введении в научную эстетику» писал, что «нет идеи без виртуального, а затем и реального движения» (Henry, 1885, p. 2). Исследователи в унисон приходили к выводу, что жесты и позы танцовщика «могут, благодаря своего рода заражению, вызывать аналогичные симптомы у смотрящего» и «человек неизменно впадал в истерику» (Simon, 1877, p. 98; Gordon, 2010, p. 64). По сути, танцы, опирающиеся на бессознательное, пробуждали бессознательное зрителя, вводили его в «дикое», «первобытное» состояние, опасное и в то же время будоража-

⁴ Этимологически слово *corbeille* происходит от «корзина». По отношению к статистам это слово стало употребляться в связи с тем, что в ранний этап кафе-шантанов руководство не платило регулярную зарплату исполнителям, и они были вынуждены выбирать самого симпатичного представителя группы, который передавал корзину посетителям между песнями для получения денежного вознаграждения.

⁵ Главенство зрения, способ восприятия действительности через визуальность.

щее. Происходило это благодаря особой жестике, которая стала предметом наблюдения в научном пространстве: больнице Сальпетриер.

Таким образом, танцы кабаре связывались с примитивными обществами, идеями о вырождении, были своего рода способом испытать все маргинальные стратегии, завораживающие и пугающие жителя города рубежа XIX–XX веков. Это определено тем, что как раз в конце XIX столетия примитивное, как его называл Мишель Тевоз, «докультурное искусство» примитивов, детей, сумасшедших, «инаковых» пользуется особой популярностью (Thevoz, 1976, p. 1–3). Тут стоит учитывать, что как кафе-концерт, так и кабаре были местом сосредоточения всех популярных тенденций второй половины XIX века: достаточно вспомнить певицу с бородой или такие кабаре как «Ад» (*Cabaret du Ciel*) и «Рай» (*Cabaret de l'Enfer*), в которых воплощались концепции о современном «неврозе» и «очищении» второй половины XIX века.

Аудиовизуализации стали настолько популярными, что особую роль в XIX веке стал играть кафе-шантан «Слепых» (*Café des Aveugles*), главными звездами которого были слепые музыканты, которые, по мнению современников, удачнее всего воплощали скрытые от современников интенции общества (Delvau, 1862, p. 183–187; Tissot & Aude, 1794, p. 5–6). Впоследствии «озвучивание» действия было связано с телесностью. Гордон предполагает, что эпилептическая эстетика парижского кабаре конца XIX века была перенесена в кино исполнителями, которые перешли со сцены на экран (Gordon, 2001(b), p. 207–214). Эта преемственность прослеживается в ранних фильмах о танцорах: Мулен Руж» (ориг. *Moulin Rouge*) 1900 года, «Танец серпантина» (ориг. *Danse Serpentine*) 1896 года, но исключительно из-за того, что танцоры становились актерами.

РЕЦЕПЦИЯ И АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАБАРЕ В КЕКУОКЕ, МЕДВЕЖЬЕМ ТАНЦЕ И НЕМОМ КИНО

Стремление к «дикому», нервному особо проявилось на рубеже XIX–XX веков, в период, когда появилось большое количество разных видов танцев, которые оказывали значительное влияние на визуальную культуру. Эти танцы преимущественно заимствовали жесты и позы из канкана. Речь идет о кекуоке и танце медведя гризли, которые стали популярны в 1900–1910-е. Оба эти вида оформились благодаря опоре на ряд культурных феноменов прошлых

десятилетий. Если говорить о кекуоке, то это изначально соревновательный и в первую очередь пародийный вид танцевальной культуры (рабочие пародировали танцы господ), который представляет собой синкопированный танец, требующий больших физических затрат (как и эпилептика): откидывания верхней части тела, подбрасывание ног вверх, имитация бега.

Популярным танец стал благодаря его постановкам на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов, а также благодаря выступлению двух гастролирующих американских ансамблей в Париже в ноябре 1902 – январе 1903 годов (Deaville, 2014, p. 33; Gordon, 2010, p. 58–59). После этих событий кекуок стал главной сенсацией, его исполняли не только африканские, но и европейские танцовщицы, приблизив его к канкану. По сути, такие танцовщицы, как Полер⁶ стереотипизировали кекуок. Они превратили его в показательный акробатический вид симуляции эпилептического припадка (суть танца под названием «эпилептика»), так как в таком виде он отвечал этнологическим представлениям французов, которые считали готтентотов и другие народы дикарями, проявляющими свои отсутствие культуры и бессознательное (Baldwin, 1981, p. 205–207; Caddy, 2007, p. 288–289). В итоге кафешантанная версия кекуока воспринималась современниками, только если «жесты теряют всякую меру» (D'Arc, 1894). Подобная связь эпилептики с кекуоком была определена и научными изысканиями: американский психолог и психиатр Борис Сайдис в 1908 году заметил: «чем ниже мы спускаемся по лестнице жизни животных, тем более выражены двигательные реакции» (Sidis, 1908 p. 56–57). Преувеличение двигательных реакций одновременно будоражило зрителя и при этом было для него абсолютно безопасным, подконтрольным (при этом идея «заражения» от кекуока все равно появилась, и в итоге было создано общество по контролю за танцем).

Амбивалентность восприятия кекуока и аудиовизуализированные связанные с ним дискурсы можно увидеть в первом фильме на тему кекуока «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*) Жоржа Мельеса 1903 года. Мельес снял этот фильм как визуальный рассказ о реакции современников на новый вид танца, изобразив, по сути, его генезис и связь с кабаре и канканом. В этой комедии Мельес-Мефистофель посмотрел на земле кекуок и решил поставить его в аду: зритель становится свидетелем манипулирования Мефистофеля чужими телами, того, как два чернокожих танцовщика кекуока начинают неистово выступать, совершая различные акробатические этюды и выполняя зигзагообразные движения, свойственные эпилептике. Перед этим облаченные в белое, пародирующие статуи танцовщицы

⁶ Французская эстрадная певица, танцовщица и актриса.

танцуют канкан, совершая ритмичные, почти механические движения (возможная отсылка и на корбейлей). Позже они неумело начинают подражать движениям танцоров кекуока. После нескольких па появляется сам Мефистофель, который начинает также исполнять кекуок на небольшой платформе, похожей на торт (отсылка на название танца), выгнув спину дугой и высоко подняв колени (рис. 1–2).



Рис. 1. Кадр из фильма «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 1 мин. 23 сек. Скриншот автора⁷

Основной посыл фильма считается сразу же: это негативные последствия кекуока, который танцует сам Мефистофель в аду. Кроме этого, Мельес передал этическое и социальное значение танца: в обществе, в котором основными были дарвинистские теории, связь с низшей культурой и бездумное подражание ей не в фаворе. При этом режиссер показывает, как легко можно подвергнуться этому влиянию: девушки-статуи начинают бесконтрольно копировать движения танцоров, тем самым ввергая себя в огненную пучину.

⁷ Источник изображения см.: URL: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).



Рис. 2. Кадр из фильма «Адский кекуок» (ориг. *Le Cake-walk infernal*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 3 мин. 24 сек. Скриншот автора⁸

Эпилептические и дегенеративные жесты танцовщиков а, скорее, контролируемых тел были неотъемлемой частью эстетического дискурса фильмов Мельеса. Это связано с тем, что тела и исполняемые ими движения становились своего рода «буквами» алфавита, что приносило проприоцептивную функцию в зрительный и, что самое важное, слуховой опыт зрителя. Здесь можно вспомнить фильм Мельеса 1904 года под названием «Ванна Месмера» (ориг. *Le Baquet de Mesmer*, в английском варианте фильм ошибочно называют «Месмеровский эксперимент», по всей видимости, для упрощения). Мельес вновь играет главную роль — шарлатана Месмера. Ф.А. Месмер — основатель псевдонаучной теории о животном магнетизме, суть которой заключалась в том, что любой человек пропускает особый флюид и состоит из этих флюидов. Если баланс флюидов нарушается в организме, человек может заболеть, и только особый врач-месмерист сможет исправить свершившийся дисбаланс в организме, направив свои руки на больного и тем самым передав ему свой флюид. Месмеризм — прародитель гипноза, одна из самых высмеиваемых практик XVIII–XIX веков: карикатуристы изображали пациентов месмеристов в виде животных (отсылка на название практики и глупость тех, кто лечился у шарлатанов).

⁸ Источник изображения см.: URL: *Le Cake-walk infernal* (1903) Georges Méliès – YouTube (15.11.2023).

В конце XIX века произошел новый всплеск интереса к месмеризму благодаря доктору Шарко, который использовал практику Месмера для того, чтобы контролировать своих пациентов. Можно предположить, что именно из-за этого Мельес и создал фильм. Мельес-Месмер с помощью учеников-месмеристов ведрами наполняет стоящий в центре зала деревянный чан, внутри которого загорается пламя. Когда пламя потухает, Месмер достает женские платья, которые помощники накидывают на группу статуй, украшающих зал. Месмер делает магнетический пасс в сторону статуй, и они становятся восьмью девушками, танцующими неистовый канкан с «эпилептическими» па. Они копируют те жесты, которые воспроизводили пациентки, находящиеся под гипнозом, например, в театре Сальпетриер (рис. 3–4).



Рис. 3. Кадр из фильма «Ванна Месмера» (ориг. *Le baquet de Mesmer*), реж. Жорж Мельес, 1904 год. 0 мин. 46 сек. Скриншот автора⁹

По завершении танца Месмер накидывает платье на центральную статую, «создавая» новую танцовщицу, приму этого кордебалета, совершающую ряд импульсивных движений, которые демонстрируют гибкость ее тела, и имитирующую «истерическую дугу», разыгрывая кафешантанную версию кекуока. Эта танцовщица повторяет движения артисток из кабаре, заимствовавших позы психически больных женщин (Gordon, 2001a, p. 515–516). Завершив танец, танцовщицы возвращаются на свои места, застывают

⁹ Источник изображения см.: URL: *Le Baquet de Mesmer* (1905) A Mesmerian Experiment (Méliés) – YouTube (15.11.2023).

и вновь превращаются в статуи. Месмер срывает с них одежды, помощники выносят чан, и он бросает в него платья. Переворачивая чан, Месмер превращает одежду танцовщиц в куриц и уток, подшучивая над внушаемостью женщин и отсылая зрителя ко второму названию месмеризма — животный магнетизм (Forsyth, 2002, p. 6).



Рис. 4. Кадр из фильма «Ванна Месмера» (ориг. *Le baquet de Mesmer*), реж. Жорж Мельес, 1903 год. 2 мин. 11 сек. Скриншот автора¹⁰

В этом контексте можно вспомнить еще одну раннюю киноленту — немой короткометражный фильм «Танцующая свинья» (ориг. *Le Cochon Danseur*, 1907), выпущенный французской студией «Братья Пате». Этот фильм был экранизацией одноактной водевильной постановки «Танцующая свинья», во время которой певица пела, а танцор, переодетый в костюм свиньи, танцевал под эти песни, визуализируя пропетое. Свинья, одетая в модный смокинг, пытается соблазнить молодую девушку, которая, в свою очередь, срывает с нее одежду, заставляя танцевать. Вскоре девушка и свинья начинают двигаться вместе, затем скрываясь за занавесками позади себя. Через несколько секунд свинья возвращается в полном одиночестве, камера приближается, и он обнажает клыки, что намекает на расправу над девушкой.

Выбор костюма может отсылать к месмерическим практикам и быть символом обмана. Изображение танцора в виде животного свиде-

¹⁰ Источник изображения см.: URL: *Le Baquet de Mesmer* (1905) A Mesmerian Experiment (Méliés) – YouTube (15.11.2023).

тельствует и о дегенеративности исполняемого танца. Преемственность с таким визуальным образом прослеживается в фильмах, в которых снят так называемый медвежий танец.

Танец медведя гризли или медвежий танец появился в Соединенных Штатах около 1910 года, он пользовался огромной популярностью до Первой мировой войны. Название происходит из-за схожести с движениями аналогичного животного. Помимо стиля медведя гризли бытовали в этот период и другие животные танцы: заячьи объятия, лягушачий прыжок и другие. Танцы отличались синкопированными движениями; из-за близости партнеров их воспринимали как проявление похоти, а имитация животных движений свидетельствовала о регрессивности танца, что позже привело к запрету на его исполнение в общественных местах. Танец связывают и с «эпилептическими» движениями, что также указывает на его регрессивность (связь с эпилептикой ярко видна в фильме «Танец медведя гризли», ориг. *Le pas de l'ours* 1913 года, где танцевала медвежий танец Мистингетт вместе с боксером Жоржем Карпентье). Кроме того, танец медведя гризли часто комически обыгрывался: например, в фильме 1913 года «Онисим и танец медведя гризли» (ориг. *Onésime et le Pas de l'ours*, где главный герой пытался с помощью патологического и вульгарного танца выиграть конкурс, организованный Академией изящных искусств).



Рис. 5. Обложка фильма «Онисим и танец медведя гризли». 1913 год.
Национальная библиотека Франции, Париж¹¹

¹¹ Источник изображения см.: URL: Onésime et le pas de l'ours : scénario | Gallica (bnf.fr)

Однако если в кино, посвященном медвежьему танцу, регрессивность и дегенеративность отражались в подражании животным движениям или, как в случае с «Танцующей свиньей», в уподоблении человека животному, то в «Ванне Месмера» продемонстрировано не только влияние внушения и месмеризма на зрелищные искусства, зависимость современных ему танцев от медицинского дискурса, но и контроль над телом девушек: здесь шуточно обыгран происходивший процесс объективации в массовой культуре. Превращение статуй в живые тела демонстрирует безграничный контроль над телом: именно месмерист решает, когда статуя оживет, а когда вновь застынет. Подобный контроль и управление раскрывают психологию бегства и безрезультатность действия, ведь это постановочное шоу с определенным сценарием. Так же как во время танцевальных постановок зритель был уверен, что прорывающееся бессознательное контролируется самой сценической средой, так и в кино начинают использоваться эти же тропы. Контраст между движущимися телами в фильме «Ванна Месмера» и статичным, механизированным автоматом в его же фильме 1897 года «Гугусс и Автомат» (ориг. *Gugusse et l'Automate*) становится очевидным при сравнении этих лент. В последнем фильме Мельес демонстрировал ужас от столкновения с истинным механизмом.

Режиссер изучает границы субъекта, его индивидуального тела, ведь та грань, которая лежит между движением и статикой, может быть уподоблена жизни и смерти. Это можно сравнить и с популярной практикой «живой картины», т.к. ранних фильмов, в которых неодушевленный предмет с женским изображением или в виде женщины становится главным героем, довольно много, — например, «Веселые плакаты» (ориг. *Les Affiches en goguette*) Мельеса 1906 года или «Статуя» (ориг. *La Statue*) Алис Ги-Блаше 1905 года. Тела в этих лентах находились в лиминальном состоянии: между статикой и экстафикой. Интерпретация этой пограничности зависела от зрительского опыта и восприятия подобного сюжета, то есть зритель буквально проецировал свои представления на пограничный объект, наделяя его жизнью и удерживая под своим контролем.

Такой контроль можно было осуществить и над зрителем в кино — это ярко можно проследить в фильме «Бетти и Джейн в театре» (ориг. *Rosalie et Léontine vont au théâtre*) 1911 года режиссера Ромео Бозетти. Две женщины посещают театр, где ведут себя непристойно: громко смеются, мешают другим зрителям и активно жестикулируют. Гипертрофированные позы и мимика героинь «рассказывают» зрителю о темпераменте, социальном положении и привычках двух женщин. При этом режиссер иронизирует над считыванием эмоций по жестам и мимике в своей ленте «Тик»

(ориг. *Le Tic*) 1907 года, где главная героиня — женщина, страдающая от тика, из-за которого она кивает и подмигивает мужчинам. Здесь показана проблема интерпретации телесного языка, кинесики: не все жесты интерпретируются разными людьми одинаково. Однако раннее кино не просто позволяло зрителю выражать свое бессознательное, но и задавало ему рамки поведения: в «Бетти и Джейн в театре» зрителю наглядно показывают, как не нужно себя вести, а в фильме «Тик» — отчего необходимо контролировать свои бессознательные движения. Таким образом, магия экрана усиливает сам контроль над образом и телесными проявлениями не только экранного персонажа, но и зрителя.

Подобная целительная сила кино ярко отражена и в фильме «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*) Леонса Перре 1912 года. Сюжет фильма завязан на наследстве: сирота Сюзанна де Лормель становится наследницей значительного состояния своего дяди, но до своего 18-летия она не может распоряжаться полученным состоянием: оно перешло в управление кузену покойного, который хочет окончательно завладеть деньгами. Он решает свести девушку с ума, чтобы она не была способна распоряжаться собственным богатством. В итоге ее заставляют пережить трагическое событие, и она впадает в истерическую амнезию, от которой ее стремятся излечить родственники. Попадая к врачу, Сюзанну начинают лечить кинематографом: она наблюдает за своими реакциями на экранное изображение, благодаря чему излечивается. Проекция на экране аккумулировала ее мышечную память, что помогло восстановить соматическую (рис. 5–6).



Рис. 6. Кадр из фильма «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*), реж. Леонс Перре, 1912 год. 3 мин. 37 сек. Скриншот автора¹²

¹² Источник изображения см: URL: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) – YouTube (15.11.2023).



Рис. 7. Кадр из фильма «Тайна Кадорских скал» (ориг. *Le Mystère des roches de Kador*), реж. Леонс Перре, 1912 год. 3 мин. 40 сек. Скриншот автора¹³

Помимо целительной силы, кино могло и провоцировать неприятные как зрительные, так и телесные ощущения, например, конвульсивный припадок от невозможности снять одежды у героя фильма Мельеса «Самый невозможный способ лечь спать» (1900) пользовался особым интересом у современников режиссера из-за связи с «телом» (Danvers, 1925, p. 5).

При сравнении лент с танцами кабаре и прочими видами танцев, которые произошли от кабаре, копирующих различные девиации («Бетти и Джейн в театре»), можно проследить эволюцию развития рецепции и аудиовизуализации кабаре в кино. Если в 1900–1910-е сами танцы кабаре становились метанарративом и объясняли сюжет, то в 1920-е демонстрация культуры кабаре четко давала понять зрителю, о чем идет речь, в танцах больше не было переплетений концепций и теорий. Для таких фильмов, как «Путешествие втроем» (ориг. *Il était une fois trois amis*, 1928) Жана Бенуа-Леви и «Поцелуй, который убивает» (ориг. *Le Baiser qui tue*, 1928) Жана Шу рецепция культуры кабаре играет значительную роль: кабаре и канкан становятся отражением лиминального состояния главных героев, их потаенных желаний, обнажая амбивалентность и сокрытую порочность как героя, так и событий, происходивших до кабаре (Danet, 2015, p. 42–47). В целом, связь кабаре с порочностью прослеживается и в 1900–1910-е: так, в лентах Алис Гис «В кабаре» 1899 года и «Эпилептический матрас» 1906 года девиантное поведение было связано с распитием алкоголя, и режис-

¹³ Источник изображения см.: URL: *Le Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, Fr., 1913) – YouTube (15.11.2023).

сер стремился продемонстрировать и осудить эту порочную взаимосвязь (в «Эпилептическом матрасе» алкогольные конвульсии пьяницы приравнялись к эпилептике). В немецких фильмах 1920-х порочность героев объясняется любовью к танцам, а сами они воспринимаются зрителем как грядущая опасность. Связано это с миграцией жестов и поз кабаре в такие патологические танцы как кекуок и медвежий танец.

Помимо этого, через изображение культуры кабаре режиссеры раскрывают границы города, его опасность. Так, в фильме «Четыре эпизода из жизни врача» (ориг. *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*, 1926) врачей-сценаристов Курта Томаллы и Николаса Кауфмана повествование разворачивается вокруг двух молодых людей, отправляющихся на ярмарку, чтобы посмотреть номер кабаре. Однако незнакомец приглашает их на профилактическую выставку и лекцию о сифилисе. Двум молодым людям предлагается заглянуть в микроскоп, чтобы мельком увидеть микробы, ответственные за это заболевание: они видят болезнь по мере ее прогрессирования. Эта мизансцена сравнима с «Кабинетом доктора Калигари» (ориг. *The Cabinet of Dr. Caligari*), где люди также ищут развлечений на ярмарке (Danet, 2015, р. 48). Продолжал эту тему фильм «Мораль» (ориг. *Moral*) Вилли Вольфа, в котором была рассказана история танцовщицы кабаре, использовавшей кинокамеру для сбора компромата на мужчин-посетителей, которые были членами «Общества нравственности». Здесь кабаре выступает как своеобразное «место очищения»: гонимая за свою аморальность женщина разоблачает лицемерие современного ей общества. В этом же контексте можно интерпретировать и «Четыре эпизода из жизни врача»: именно просмотр номера кабаре стимулирует молодых людей сходить на ярмарку, на которой они узнали о смертельной болезни.

Довольно часто в кино санитарное просвещение и медицинские действия проникают в популярные места досуга (и это неслучайно, ведь канкан тоже копировал движения психически больных), имитируя городские развлечения (помимо упомянутых выше фильмов можно вспомнить и фильм 1928 года «Шесть девушек ищут пристанища» (ориг. *Sechs Mädchen suchen Nachtquartier*)). Интерес кино 1920-х к городским популярным развлечениям породил ненарративные подходы к изображению повседневной жизни: город презентовался через жесты и повторяющиеся действия, именно поэтому кабаре начинает фигурировать как одна из ярких характеристик «порочности» репрезентируемого в фильме города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, раннее кино, а особенно кино с танцами кабаре, представляло собой поликодовый текст, который действиями и образами аккумулятировал заблокированные или уже пережитые воспоминания. Это была не только телесная имитация, никак не затрагивающая подсознательное, как в случае с «Бетти и Джейн в театре», а метадискурс с выстроенным рассказом. На примере разобранных выше фильмов можно проследить процесс манипуляции зрителем: отрывистые танцевальные движения появлялись специально для того, чтобы заставить зрителя пережить сценарий, заложенный в фильме, аудиовизуально. Кажущиеся автоматическими жесты танцоров гипнотизируют зрителя, подавляя его сознание; зритель не мог сопротивляться и соматически и психически подражал механическим движениям, происходящим перед ним. Такое подражание и благоговение перед бесконтрольным и механическим было заложено уже в романтическом преклонении перед куклой.

Синестезия способствовала проникновению в тайны так называемого коллективного бессознательного. Можно утверждать, что именно в низовых танцах раньше всего проявилась тенденция и тяга к примитивному, столь популярная в 1910–1920-е, аудиовизуализированная именно танцевальными движениями: в самом канкане изначально был заложен патологический жестовый язык, который позже стал ассоциироваться с регрессом на фоне сближения с африканскими танцами, месмерическими практиками и шарлатанским дискурсом. В итоге исследователи Гордон и Рабинович считали, что зритель полностью зависел от движений тела, перенимал их (Gordon, 2001b, p. 67–71; Rabinovitz, 2012, p. 141). Этим можно объяснить и большое количество девиаций в раннем кино (например, «Никотиновая фея» 1909 года (ориг. *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy*), «Гном и гигант» (ориг. *Nain et Géant*) 1901 года или «Кекуок гнома» (ориг. *Le cake-walk chez les nains*) компании Пате 1903 года): все это соматические триггеры, помогающие зрителю «прочитать» заложенный в ленту смысл.

REFERENCES

1. André, E. (2011). *Le choc du sujet: De l'hystérie au cinema (XIXe-XXIe siècles)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
2. Angenot, M. (1991). *Café-concert: Archéologie d'une industrie culturelle*. Montréal: CIADEST.
3. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
4. Baldwin, B. (1981). The cakewalk: A study in stereotype and reality. *Journal of Social History*, 15 (2), 205–218. <https://doi.org/10.1353/jsh/15.2.205>
5. Bonduelle, M. & Gelfand, T. (1999). Hysteria behind the scenes: Jane Avril at the Salpêtrière. *Journal of the History of the Neurosciences*, 8 (1), 35–42. <https://doi.org/10.1076/jhin.8.1.35.1778>
6. Bonhomme, J. (1877). *Lettres de Jacques Bonhomme sur les choses du jour. III, Les journaux. La dîme. Le cabaret*. Paris: Societe Generale de Librairie chez Victor Palme.
7. Caddy, D. (2007). Parisian cake walks. *19th-Century Music*, 30 (3), 288–317. <https://doi.org/10.1525/ncm.2007.30.3.288>
8. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
9. Conway, K. (2004). *Chanteuse in the city: The realist singer in French film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
10. D'Arc, J. (1894, 22 avril). Mlle Polaire aux Ambassadeurs. *Le Courrier Français*, 9.
11. Danet, J. (2015). Representation of dangerous sexuality in interwar non-fiction sex hygiene films: A Franco-German comparison. *Gesnerus*, 72 (1), 39–55. <https://doi.org/10.1163/22977953-07201003>
12. Danvers, V.-G. (1925, 23 janvier). Un des pionniers du Cinema: Geo Melies. *Comoedia*, 4–5.
13. de Maupassant, G. (1882, 16 août). Une femme. *Gil Blas*, 2–11.
14. Deaville, J. (2014). Debussy's cakewalk: Race, modernism and music in early twentieth-century Paris. *Revue musicale OICRM*, (2), 20–39. <https://doi.org/10.7202/1055844AR>
15. Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Paris: E. Dentu.
16. Forsyth, N. (2002). Shakespeare and Méliès: Magic, dream and the supernatural. *Études Anglaises*, 55 (2), 167–180. <https://doi.org/10.3917/etan.552.0167>

17. Goldstein, J. (2012). Censorship of caricature and the theater in nineteenth-century France: An overview. *Yale French Studies*, (122), 14–36.
18. Gordon, R.B. (1989). Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, (64), 9–21.
19. Gordon, R.B. (2001b). *Why the French love Jerry Lewis: From cabaret to early cinema*. Stanford: Stanford University Press.
20. Gordon, R.B. (2001a). From Charcot to Chariot: Unconscious imitation and spectatorship in French cabaret and early cinema. *Critical Inquiry*, 27 (3), 515–549. <https://doi.org/10.1086/449019>
21. Gordon, R.B. (2009). *Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular modernity in France*. Aldershot: Ashgate Publishing.
22. Gordon, R.B. (2010). Les rythmes contagieux d'une danse noire: Le cake-walk. *Intermedialites*, (16), 57–81.
23. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlo: Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
24. Gutsche-Miller, S. (2015). *Parisian music-hall ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press.
25. Harris, G. (1989). But is it art? Female performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 5 (20), 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>
26. Henry, Ch. (1885). *Introduction à une esthétique scientifique*. Paris: Hermann.
27. Jentsch, E. (1997). On the psychology of the uncanny. *Angelaki*, 2 (1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
28. Kaes, A. (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press.
29. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.
30. Rabinovitz, L. (2012). *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia up.
31. Schwartz, D. (2018). Sounding the inaudible: Rethinking the musical analogy in the city symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12 (1), 1–31. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
32. Sidis, B. (1908). The doctrine of primary and secondary sensory elements. *The Psychological Review*, (XV), 44–68.
33. Simon, P.-M. (1877). *Hygiène de l'esprit au point de vue de la préservation des maladies et nerveuses*. Paris: J.-B. Baillière et fils.
34. Thévoz, M. (1976). *Art brut*. New York: Rizzoli.

35. Tissot, Ch.-L. & Aude, J. (1794). *Cadet-Roussel, ou Le café des aveugles, pièce en deux actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose*. Paris: chez la citoyenne Toubon.

36. Walusinski, O. (2013). Hysteria in fin de siècle French novels. *Front Neurol Neurosci*, (31), 35–43. <https://doi.org/10.1159/000343250>

ЛИТЕРАТУРА

1. André, E. (2011). *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma, XIXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

2. Angenot, M. (1991). *Café-Concert: Archéologie d'une industrie culturelle*. Montréal: CIADEST.

3. Appignanesi, L. (2004). *The Cabaret*. New Haven: Yale University Press.

4. Baldwin, B. (1981). The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality. *Journal of Social History*, 15 (2), 205–218. <https://doi.org/10.1353/jsh/15.2.205>

5. Bonduelle, M. & Gelfand, T. (1999). Hysteria Behind the Scenes: Jane Avril at the Salpêtrière. *Journal of the History of the Neurosciences*, 8 (1), 35–42. <https://doi.org/10.1076/jhin.8.1.35.1778>

6. Bonhomme, J. (1877). *Lettres de Jacques Bonhomme sur les choses du jour. III, Les journaux. La dîme. Le cabaret*. Paris: Societe Generale de Librairie chez Victor Palme.

7. Caddy, D. (2007). Parisian Cake Walks. *19th-Century Music*, 30 (3), 288–317. <https://doi.org/10.1525/ncm.2007.30.3.288>

8. Chadourne, A. (1889). *Le Café-Concert*. Paris: E. Dentu.

9. Conway, K. (2004). *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

10. D'Arc, J. (1894, 22 avril). Mlle Polaire aux Ambassadeurs. *Le Courrier français*, 9.

11. Danet, J. (2015). Representation of Dangerous Sexuality in Interwar Non-Fiction Sex Hygiene Films: A Franco-German Comparison. *Gesnerus*, 72 (1), 39–55. <https://doi.org/10.1163/22977953-07201003>

12. Danvers, V.-G. (1925, 23 janvier). Un des pionniers du Cinéma: Geo Méliès. *Comoedia*, 4–5.

13. de Maupassant, G. (1882, 16 août). Une femme. *Gil Blas*, 2–11.
14. Deaville, J. (2014). Debussy's Cakewalk. Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris. *Revue musicale OICRM*, (2), 20–39. <https://doi.org/10.7202/1055844AR>
15. Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris / Alfred Delvau; avec dessins et eaux-fortes de Gustave Courbet, Léopold Flameng et Félicien Rops*. Paris: E. Dentu.
16. Forsyth, N. (2002). Shakespeare and Méliès: Magic, Dream and the Supernatural. *Études anglaises*, 55 (2), 167–180. <https://doi.org/10.3917/etan.552.0167>
17. Goldstein, J. (2012). Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview. *Yale French Studies*, (122), 14–36.
18. Gordon, R.B. (1989). Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, (64), 9–21.
19. Gordon, R.B. (2001b). *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
20. Gordon, R.B. (2001a). From Charcot to Chariot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 27 (3), 515–549. <https://doi.org/10.1086/449019>
21. Gordon, R.B. (2009). *Dances with Darwin, 1875–1910: Vernacular Modernity in France*. Aldershot: Ashgate Publishing.
22. Gordon, R.B. (2010). Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cakewalk. *Intermédialités / Intermediality*, (16), 57–81.
23. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
24. Gutsche-Miller, S. (2015). *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press.
25. Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*, 5 (20), 334–347. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00003651>
26. Henry, Ch. (1885). *Introduction à une esthétique scientifique*. Paris: Hermann.
27. Jentsch, E. (1997) On the Psychology of the Uncanny. *Angelaki*, 2 (1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
28. Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
29. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.

30. Rabinovitz, L. (2012). *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia up.
31. Schwartz, D. (2018). Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12 (1), 1–31. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
32. Sidis, B. (1908). The Doctrine of Primary and Secondary Sensory Elements. *The Psychological Review*, (XV), 44–68.
33. Simon, P.-M. (1877). *Hygiène de l'esprit au point de vue de la préservation des maladies et nerveuses*. Paris: J.-B. Baillière et fils.
34. Thévoz, M. (1976). *Art Brut*. New York: Rizzoli.
35. Tissot, Ch.-L & Aude, J. (1794). *Cadet-Roussel, ou Le café des aveugles, pièce en deux actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose...* Paris: chez la citoyenne Toubon.
36. Walusinski, O. (2013). Hysteria in fin de siècle French novels. *Front Neurol Neurosci*, (31), 35– 43. <https://doi.org/10.1159/000343250>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Института истории СПбГУ
199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

DARIA O. MARTYNOVA

Cand.Sci. (Art History),
Senior Lecturer at the Institute of History,
Saint Petersburg State University
5, Mendelevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

e-mail: d.o.martynova@gmail.com

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL MEDIA**

УДК 791.3 + 78.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232

EDN: YGUQNT

Статья получена 28.09.2023, отредактирована 19.11.2023, принята 29.12.2023

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. «К радости»: Девятая симфония Л. Бетховена в кинематографических интерпретациях // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С. 197–232. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232>. EDN: YGUQNT

«К РАДОСТИ»: ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ Л. БЕТХОВЕНА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Аннотация. Статья посвящена кинематографическим прочтениям темы Финала Девятой симфонии Л. Бетховена, написанной композитором на текст оды “An die Freude” («К радости») Ф. Шиллера. Музыка Freudenmelodie («мелодии радости») принадлежит спектру самых востребованных кинематографом классических музыкальных топосов. Одна из причин тому — семантическая многослойность, породившая необычайно богатую экстрамузыкальную историю бетховенского опуса. Основные векторы работы кинорежиссеров с музыкальным топосом располагаются в диапазоне от простых диегетических коннотаций в рамках массового кинематографа до «катастрофической небанальности» и глубинной коммуникации в контексте авторских высказываний.

В тексте впервые уделяется внимание взаимодействию сложного синтетического спектра смыслов музыкальной темы с визуальным рядом исследуемых кинокартин. Один из полюсов здесь образует комментирование

© Наука
телевидения



визуальными средствами музыкальных аффектов, выразительных приемов и эмблематических фигур. В подобном ключе действуют графические элементы кадра в картине «Великая любовь Бетховена» А. Ганса, эффект зеркальности в «Покаянии» Т. Абуладзе и «Ностальгии» А. Тарковского, визуальные «интонации» в «Замужестве Марии Браун» Р. В. Фасбиндера, китч и изобразительные клише в «Увлеченьях» К. Муратовой. Индикатором же наиболее полного освоения фильмом многомерного смыслового объема бетховенского опуса становится работа авторов с категорией музыкального времени. Временные структуры фильма отвечают бетховенской музыке экзистенциальной спрессованностью монтажного ритма (И. Бергман), многослойностью внутрикадрового движения (Б. Роуз), эффектами мистической трансформации предкамерного пространства (А. Тарковский), сверхскоростью движения объектов (К. Муратова), музыкальностью «немых» форм движения (А. Тарковский, К. Муратова).

Ключевые слова: Бетховен, Девятая симфония, кино, музыка, интерпретация, «К радости», топос, эмблема, музыкальное время

UDC 791.3 + 78.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232

EDN: YGUQNT

Received 28.09.2023, revised 19.11.2023, accepted 29.12.2023

NATALIA G. KONONENKO

State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

For citation

Kononenko, N.G. (2023). "Ode to Joy": Beethoven's Ninth Symphony in cinematographic Interpretations. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 197–232. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-197-232>, <https://elibrary.ru/YGUQNT>

ODE TO JOY: BEETHOVEN'S NINTH SYMPHONY IN CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATIONS

Abstract. The article examines the cinematic interpretations of Ludwig Beethoven's Ninth Symphony, specifically focusing on the theme written by the composer to Friedrich Schiller's text, *An die Freude* (*Ode to Joy*). The motif known as the "Freudenmelodie" ("the melody of joy") holds a prominent place among the most popular classical musical topoi in cinema. Its multilayered semantics has contributed to an extensive history of extramusical associations with Beethoven's opus. Cinematic approaches to this musical motif vary, ranging from simple diegetic connotations in mainstream films to "catastrophic non-banality" and profound treatments in the context of auteur self-expression. This article is the first to explore the interaction between the composition's complex synthetic spectrum of meanings and the visual structures employed in films. One aspect involves the visual representation of musical affects, expressive features, and emblematic figures. Such are, for example, graphic elements within the frame in Abel Gance's *Beethoven's Great Love*, mirroring effects in Tengiz Abuladze's *Repentance* and Andrei Tarkovsky's *Nostalgia*, visual "intonations" in Rainer Werner Fassbinder's *The Marriage of Maria Braun*, and kitsch and visual clichés in Kira Muratova's *Passions*. However, it is filmmakers' treatment of musical time that indicates a truly comprehensive assimilation of the multidimensional semantic depth of the opus. Temporal structures in films correspond to the essence of Beethoven's music through existential compression of montage rhythm (Ingmar Bergman), multilayered intraframe movement (Bernard Rose), mystical transformation of the on-screen space (Tarkovsky), super-speed object movement (Muratova), and the musicality of silent forms of motion (Tarkovsky, Muratova).

Keywords: Beethoven, Ninth Symphony, film, music, interpretation, Ode to Joy, topos, emblem, musical time

ВВЕДЕНИЕ

Музыка на текст Ф. Шиллера из оды “An die Freude” («К радости») из Финала Девятой симфонии¹ Л. Бетховена, известная как *Freudenmelodie*², принадлежит спектру самых востребованных кинематографом классических музыкальных топосов. Одна из причин тому — необычайно богатая экстрамузыкальная история темы, породившая широкий спектр фактологических ассоциаций и укоренившая ее в массовом сознании. Важнейшая контекстуальная область здесь — политическая история *Freudenmelodie*. В течение последних двух столетий бетховенский мотив служил своего рода дрейфующей эмблемой с парадоксальным этическим зарядом. Оказалось возможным использовать его в самых разных контекстах, для продвижения взаимоисключающих идей — от расовой чистоты до прав человека, от национализма до мирового братства³.

Чрезвычайно богатая политическая история Девятой позволяет аргентинскому историку музыки Эстебану Буху прочитать в ней особый концепт «музыкальной утопии» (Buch, 2003, p. 4), а мелодическую структуру *Freudenmelodie* определить как «символ государства», которое понимается как «некий абстрактный принцип организации человеческой жизни» (Buch, 2003, p. 108). Разнообразные политические «присвоения» бетховенской

¹ Заголовок, предпосланный композитором первому изданию Девятой симфонии: “Sinfonie mit Schlusschor über Schillers Ode ‘An die Freude’ für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen komponiert und seiner Majestät dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven, 125tes Werk” (с нем. — «Симфония с заключительным хором на текст оды “К Радости” Шиллера для большого оркестра, четырех солистов и четырехголосного хора, сочиненная и Его Величеству королю Пруссии Фридриху Вильгельму III с глубочайшим благоговением посвященная Людвигом ван Бетховеном, сочинение 125»). Первое исполнение состоялось 7 мая 1824 г.

² *Freudenmelodie* (с нем. — «мелодия радости») — музыкальная тема из Финала Девятой симфонии Л. Бетховена, озвучивающая строфу из оды «An die Freude» («К радости») Ф. Шиллера (1785): “Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium! / Wir betreten feuertrunken, / Himmelsche, Dein Heiligtum. / Deine Zauber binden wieder, / Was die Mode streng geteilt, / Alle Menschen werden Brüder, / Wo Dein sanfter Flügel weilt” («Радость, пламя неземное, / Райский дух, слетевший к нам, / Опьяненные тобою, / Мы вошли в твой светлый храм. / Ты сближаешь без усилия / Всех разрозненных враждой, / Там, где ты раскинешь крылья, / Люди — братья меж собой», пер. И. Миримского).

³ Достаточно упомянуть об использовании *Freudenmelodie* в качестве целого ряда политических гимнов — Южной Родезии (1974), Совета Европы (1972), Евросоюза (1985), о звучании Симфонии на церемонии вступления в должность Ф. Миттерана (1981), во время событий на площади Тяньаньмэнь в Пекине (1989), на концерте по случаю падения Берлинской стены (1989) (для этого концерта дирижер Л. Бернштайн заменил слово «Freude» («радость») в тексте Оды на «Freiheit» («свобода»)).

темы вписываются в еще более беспримерную историю романтического мифа о композиторе. Эта история пестрит метафорами сверхъестественной творческой силы, присущей немецкому гению: Б. фон Арним сравнивает ее с электрической силой духовного созидания (Arnim, 2015, S. 248), Э. Т. А. Гофман называет «царством необъятного и беспредельного»⁴. Р. Вагнер в своем тексте о Бетховене 1870 года⁵ прямо приравнивает *возвышенное* бетховенского искусства к «возвышенному духу» немецкой нации в известном противопоставлении немецкого идеального мира «внутреннего» более легковесным «внешним» свойствам французского искусства (Вагнер, 1911). Таким образом, музыка Бетховена становится эмблематическим выражением зарождающейся идеологии «немецкой духовной нации», впоследствии сыгравшей немаловажную роль в использовании произведений композитора в пропаганде нацизма⁶ и социализма⁷.

С развитием массовой культуры бетховенский миф вырождается в коммерческой индустрии китча: повсеместно воспроизводится стандартный образ лица и гривы Бетховена — «Короля Льва» западной музыки, а вступительный мотив Пятой симфонии утверждается в роли самого узнаваемого «рыка» западноевропейской музыки. Не ослабевает поток литературы в духе романтического кюнстлерромана и биографических фильмов о композиторе. Существует даже спекулирующая на мифе подтрадиция, подробно описывающая опасные последствия прослушивания музыки Бетховена: к ней относится, например, новелла Р. Грипенкерля “Das Musikfest oder die Beethovener” («Музыкальный фестиваль или Бетховенцы», 1838), а также роман Э. Берджесса “A Clockwork Orange” («Заводной апельсин», 1962).

Эстетический дискурс постмодерна, показывающий относительность ориентиров (исторических или географических) всякой мифологизации, порождает исследовательский интерес к самому процессу рецепции — природе формирования и причинам устойчивости мифов как особых ментальных конструкций (Shynkaruk et al., 2018) и, соответственно, производит деконструкцию классического канона западной музыки, существенно

⁴ Из рецензии Э. Т. А. Гофмана на Пятую симфонию Л. Бетховена: Hoffmann E. T. A. Beethovens Instrumental-Musik. Zeitung fur die elegante Welt. Leipzig. 9–11 Dezember. 1813. Цит. по: (Гофман, 1991, с. 59).

⁵ Победа Германии в 1870 г. во франко-прусской войне совпадает со столетием Бетховена.

⁶ Музыка Бетховена использовалась «по случаю» в момент смерти Гитлера — объявление немецкого радио об этом событии прозвучало под музыку «Похоронного марша» из симфонии № 3 («Героической»).

⁷ О советском бетховенском мифе и, в частности, о кодификации Девятой см. в обстоятельном исследовании М. Раку: (Раку, 2014).

трансформируя, в том числе, отношение к фигуре немецкого гения (White, 2022)⁸.

Развенчанию героико-романтического бетховенского мифа закономерно способствуют и академические исследования наследия композитора. Прорыв текстологических изысканий совершается в конце XX века (80–90-е) в связи с целым рядом издательских событий — публикацией полного собрания писем, разговорных тетрадей, набросков композитора⁹. Два обозначенных фактора обуславливают формирование новой традиции исследовательской бетховенианы: начиная с 1980–1990-х, изучение рецепции выдвигается как одно из наиболее активных направлений, в котором исторический подход (DeNora, 1995; Wallace, 2020) соседствует с эволюционным (Bauer, 1992; Comini, 2008).

Многочисленные включения на протяжении XX века музыки Бетховена в кинематографические произведения становятся своеобразной интермедиальной реализацией обозначенной рецептивной истории. Этому способствует уже сама специфика кино, обладающего возможностью оперирования богатством вербально-понятийных контекстов через соотнесение звукового и визуального рядов. Так, экранизация С. Кубриком в 1971 году романа Э. Берджесса “A Clockwork Orange” становится постмодернистской рефлексией на тему о парадоксальной смысловой амбивалентности эмоционального аффекта шиллеровской «Оды к радости»¹⁰. Знаменателен и тот факт, что именно процесс демифологизации бетховенской Девятой является сюжетом кинематографического произведения — в фильме А. Барикко «Лекция 21» (2008) опус композитора предстает в свете диалектического противостояния концепций «дугото шедевра» и «гениальной вершины» творчества¹¹.

⁸ Работа Г. Уайта «Тени Бетховена: двенадцать общих вариаций» (White, 2022) посвящена обоснованию устойчивости универсального канона западноевропейской музыки, а также исследованию его деконструкции, происходящей на протяжении трех последних десятилетий на фоне снижения авторитета идеи культурного европоцентризма.

⁹ Beethoven-Haus (Бонн) в 1996–1998 годах выпустил семитомное издание писем Бетховена, подготовил публикацию десяти сборников разговорных тетрадей композитора, организовал долгосрочные проекты издания всех произведений Бетховена (Neue Ausgabe) и всех эскизов (Skizzenausgabe). А. Тайсон, Д. Джонсон и Р. Винтер в 1985 году опубликовали новаторский справочник реконструкций “The Beethoven Sketchbooks” («Бетховенские альбомы эскизов»). Т. Альбрехт в 1996 году подготовил к изданию три тома писем, написанных Бетховену.

¹⁰ Смысловой двусмысленности шиллеровской Оды, — сочетанию в ней призыва к единению с предвещием человеческой разобщенности, — и инструментам ее раскрытия в фильме С. Кубрика «Заводной апельсин» посвящена работа: (Höyng, 2011).

¹¹ См. об этом, например: (Горбатова, 2016).

В свою очередь, изучение киноинтерпретаций музыки Бетховена (Hillman, 2005; Sheer, 2001) развивает обозначенную выше исследовательскую рецептивную тенденцию. В этом дискурсе Девятая преимущественно рассматривается как индекс, актуализирующий в диегетическом пространстве кинопроизведения разнообразные пласты внемузыкального содержания, связанные с литературным первоисточником, историко-культурными и идеологическими контекстами (Höyng, 2011; Pontara, 2011; Волкова, 2015). При этом в большинстве случаев за скобками исследований остается собственно семантическая работа, которую проделывают с музыкальным рядом кинематографические структуры. А между тем фильм обладает возможностью «читать» звучащую материю, актуализируя в ней разные семантические слои, а также строить в процессе этого чтения собственную уникальную форму рецептивной событийности. Этой малоизученной стороне проблемы и будет посвящено наше исследование, для чего необходимо коснуться вопроса сложного синтетического содержания бетховенского опуса и уяснить, к какому эстетическому канону обращается сознание современных авторов в случае аудио-визуального «исследования» музыки Девятой.

Музыковед А. Кудряшов, исследуя историю становления содержательных аспектов в музыкальном искусстве, констатирует в отношении классицистского стиля «тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного, рационально-логического и идейно-возвышенного (великого), заложенный художником в произведении и направленный на “естественное” восприятие гармонично развитым Человеком» (Кудряшов, 2006, с. 162–163). Запечатленная в данном высказывании идея непосредственной коммуникации между авторским и воспринимающим сознанием становится одним из ключевых свойств и классицистской музыки. Статус классического музыка приобретает только в момент отделения от своего внемузыкального прототипа — религиозного или светского ритуала. И здесь важен не отказ от такого внемузыкального содержания, а трансформация его в рамках архетипической структуры сонатно-симфонического цикла, где в соответствии с новой концепцией мироустройства друг за другом следуют четыре аспекта человеческого бытия: действие, созерцание, игра и коммуникация¹². Тем более показательным оказывается обратно направ-

¹² Естественно, что такой качественный скачок музыкантского самосознания предполагает неминуемое изменение и социального статуса композитора: отныне он — независимый творец, существующий ради осуществления своих творческих идей. Говоря о смене барочного искусства классицистским, мы имеем в виду переход от “funktionale Musikwerk” («функционального музыкального произведения») к “autonome Kunstwerk” («автономному произведению искусства») (Ehrenforth, 1973).

ленное движение музыки классицизма в сторону ее визуального опосредования — в контексте медийного освоения в XX–XXI веках.

Классицистский тип художественного самосознания — конфликтное взаимодействие светлых и темных жизненных сил, чувственной красоты и Фатума — обуславливает новый эмоционально-аффективный синтез, в состав которого на равных правах входят как барочная религиозная символика, так и языческая героика эллинистических мифов. В частности, в основе драматургических концепций Л. Бетховена оказывается, как правило, идея сосуществования двух принципов, противостоящих силе Судьбы: противления и мольбы, интонационно чаще всего выраженных в героических фанфарах и ламентозных, плачущих вздохах. В поздний же период творчества в рамках «редукции стиля» глубинный сюжет произведений Бетховена претерпевает примечательную трансформацию. Обозначенная внутренняя борьба человеческого духа предстает в свете нового соотношения субъективного и объективного начал. Так, драматургия Девятой воплощает символическое отвержение идеи героического свершения в пользу трансцендентного экстаза, выраженного в тексте шиллеровской Оды. В симфонии во всей полноте сказывается смысловая амбивалентность литературного первоисточника, а также видение композитором искусства как священнодействия (отнюдь не в метафорическом смысле), связанного с философскими и религиозными интенциями разных времен и народов — от Сократа до Иисуса¹³.

Финал симфонии начинается с конспективного изложения музыкального тематизма, олицетворяющего отзвучавшие ранее жизненные «этапы» — действие, игру и созерцание, — последовательно «отвергаемые» речитативами солирующих инструментов; собственно, хоровой раздел — с мотива Судьбы (Р. Вагнер называет его «фанфарой ужаса»). На него следует ответ солирующего баритона «О друзья, не надо этих звуков! Дайте нам услышать

Социально-психологическая трансформация стала сюжетной основой ряда фильмов о Бетховене. Таков фильм С. С. Джонса «Его́иса» (2003). В картине запечатлен один день из жизни композитора, 9 июня 1804 года — день исполнения Третьей («Героической») симфонии Л. Бетховена.

¹³Бетховенское восприятие искусства как некоего синтетического священнодействия подтверждается сентенциями самого композитора (например, известным «Сократ и Иисус служили мне образцами»), а также замыслом неосуществленного *Adagio cantique* (1818), части которого должны были объединить церковное песнопение и празднество Вака. Л. Кириллина усматривает в бетховенской «религии искусства» влияние теорий масонов и иллюминатов, к которым принадлежали учителя и сослуживцы Бетховена по боннской капелле: Н. Зимрок, Ф.А. Рис, К.Г. Нефе (Кириллина, 2009, С. 82; Кириллина, 1992, с. 256–258). См. также: (Kross, 1980).

более приятные, более *радостные*», — предваряющий одноголосное звучание “Freude, schöner Götterfunken”.

Фокус музыкальной событийности смещается в Финале симфонии от конфликтного противостояния человеческого сознания силам Судьбы к гармоничному сосуществованию топосов «вселенской простоты» человеческого братства и «надзвездного» божественного Универсума. Оттого чрезвычайно важная роль отводится разделам формы, где эмбрионы бетховенской эмблемы проходят становление в рамках специфических временных структур «медленной» музыки¹⁴. Сама *Freudenmelodie* реализует подмеченную Т. Адорно тенденцию позднего Бетховена к предельной концентрации в семантическом комплексе «объективного» начала — «одноголосие, унисон, завиток-формула как знак» существуют в поздних творениях «без всякого опосредования» субъективным током композиторской работы. По замечанию философа, «взаимное возгорание крайностей» (объективного и субъективного начал) позднего стиля подразумевает «не очищение музыкального языка от условной формулы, а разрушение видимости, будто условная формула подчинена субъективности, — предоставленная самой себе, исторгнутая динамикой наружу, формула как бы говорит от своего лица, сама за себя» (Адорно, с. 210).

Такова смысловая лапидарность бетховенской *Freudenmelodie* — простейшей фигуры движения вверх и вниз по гамме, уравновешенной квадратным синтаксисом. Особая концентрация «объективного» начала в теме связана с сочетанием в ней графического схематизма с особой жанровой протейстичностью. Уже внутри самого бетховенского опуса мелодия звучит в обличье гимна, марша и танца, охватывая, таким образом, основные первично-жанровые константы музыки и насыщаясь новым содержанием. Вероятно, именно это соединение в музыкальной теме формульности с многоаспектностью выразительного потенциала и становится причиной чрезвычайно широкой ее востребованности в пространстве культуры в качестве эмблемы, которую можно прочесть с разной степенью глубины в контексте самых разных художественных мифологем и стилистических модальностей.

¹⁴ Финал Симфонии имеет сложную форму, сочетающую элементы вариаций, рондо, сонаты и фуги.

ОТ ШИЛЛЕРОВСКОГО ТЕКСТА К БЕТХОВЕНСКОЙ ЭМБЛЕМАТИКЕ

Наиболее простым способом смыслового взаимодействия музыкального и кинематографического рядов становится обращение через инструментальное звучание темы Бетховена к содержанию вербального текста шиллеровской Оды. Так, в документальной картине А. Медведкина «Осторожно, маоизм!»¹⁵ (1976) оркестровый вариант бетховенской темы (эпизод *Allegro assai*) сопровождает кадры подписания Хельсинкских соглашений на саммите европейских стран 1 августа 1975 года. Индексальность музыкальной темы-гимна сводится к буквализму вербальной составляющей: «обнимитесь, миллионы!». Ее высекают визуальные метафоры, предшествующие звучанию — кадр планеты Земля из космоса сменяется изображением тонущего корабля («На корабле в час аварии уже все равно, добрый Вы или злой. И тонуть вам вместе, и выплывать рядом», — комментирует голос режиссера за кадром). Закадровый текст, сопутствующий сценам саммита, уточняет: «Ох, как нелегко было народам Европы дойти до Хельсинки, и как непросто — сесть за этот стол переговоров лидерам антагонистических идеологий, непримиримым противникам во внешней политике, коммунистам и капиталистам».

Другим расхожим вариантом кинематографической интерпретации музыки Девятой становится использование ее в качестве знака, отсылающего к романтическому концепту трагической участи художника. В фильме А. Ганса “*Un grand amour de Beethoven*” («Великая любовь Бетховена», 1936) тема Финала симфонии сопровождает последний план картины, запечатлевающий лицо умирающего композитора. Такая концовка следует за предсмертным панорамным видением — серией коротко монтируемых под музыку «Лунной» сонаты фрагментов прошедшей жизни (фортепианный опус играет важную роль в мелодраматической фабуле картины). В финальной обрамляющей заставке фильма “*Freude, schöner Götterfunken*” звучит помпезно у оркестра *tutti* (тот же эпизод *Allegro assai*) — здесь в концентрированном виде присутствует героический ладово-интонационный комплекс с «золотым ходом» валторн и квартетными затактовыми ударами литавр и басовых инструментов. Лицо Бетховена — выхваченный из темноты направленным лучом света крупный план с суровыми, жесткими линиями черт и сжатыми губами, — выражает непреклонность, подчеркивая особую лапидарность музыкального изложения. Последний план фильма становится эмблемой волевого свершения перед лицом Судьбы и реализует таким способом романтический миф о художнике-аутсайдере.

¹⁵ Оригинальный саундтрек картины написан Э. Денисовым.

В боевике Дж. Мактирнана “Die Hard” («Крепкий орешек», 1988) музыка бетховенской Девятой становится эмблемой амбициозных стратегий цивилизованного общества. Их олицетворяют царствующая в мире финансовой индустрии японская корпорация Накатоми, немецкая террористическая группировка и американское ФБР.

Тема Девятой участвует в музыкальном обыгрывании сюжета стратегической конкуренции между террористической группой и ФБР — в эпизоде взлома сейфа Накатоми. За основу экстрадиегетического музыкального сопровождения здесь взят все тот же бетховенский оркестровый эпизод, где тема завоевывает все новые уровни тесситуры от басового звучания у виолончелей и контрабасов до туттийного. Композитор Майкл Кэймен, играя с бетховенскими тембровыми переключками и повинаясь ходу параллельного монтажа кадров с террористами и представителями правоохранительной службы, по-постмодернистски нанизывает бетховенские эпизоды Девятой — помпезный *Allegro assai* (оркестр tutti) и игрушечно-маршевый *Alla Marcia* (духовые, большой барабан, литавры, треугольник и тарелки), а также звуковые эффекты дисторшена, шумы и реплики персонажей. Можно отметить в данном случае колористические акценты в прочтении музыки: звучанию бетховенского оркестрового tutti сопутствуют свето-цветовые эффекты изображения — красно-бело-синяя иллюминация сейфовой комнаты, а также ненормативное расположение источников света внутри кадра. Метафора оркестрового «блеска» удваивается «сиянием» электронных денег, сводя смыслы бетховенской музыки к вполне прозаическому означаемому.

В фильме Питера Уира “Dead Poets Society” («Общество мертвых поэтов», 1989) о вымышленной академии города Велтона музыка Бетховена становится компонентом аудиовизуальной метафоры, которую можно счесть выражением идеи свободного творческого общения — ее воплощает в картине подпольное студенческое сообщество “Dead Poets Society”¹⁶.

Хотя педагогическая практика мистера Джона Китинга и включает в себя прослушивание классической музыки и различные экспериментальные формы работы с учениками, симфония Бетховена не вводится в непосредственный диегезис картины. Точно так же кадры игры в футбол, с которыми синхронизируется бетховенская тема, не имеют прямого отношения к интриге, хоть и включают знакомых персонажей. И то, и другое оказывается эмблематически выделенным из контекста. Музыка — тембрами и стилистикой, изображение — мизансценой и цветностью.

¹⁶ Оригинальный саундтрек М. Жарра.

Из бетховенского Финала избирается эпизод *Allegro assai*, где “Freude, schöner Götterfunken” звучит у оркестрового tutti, вокального ансамбля и хора. В этом варианте антифонное противопоставление камерного и туттийного звучания создает перспективу уровней, на которых работает идея единения. Тексту солистов о дружеских узах «Кто сберег в житейской вьюге / Дружбу друга своего, / Верен был своей подруге, — / Влейся в наше торжество! / Кто презрел в земной юдоли / Теплоту душевных уз, / Тот в слезах, по доброй воле, / Пусть покинет наш союз!»¹⁷ противопоставляются хоровые реплики более обобщенного, сакрализующего характера: «Ты сближаешь без усилия / Всех разрозненных враждой, / Там, где ты раскинешь крылья, / Люди — братья меж собой».

В непосредственной аудиовизуальной синхронизации реализуется активный темпо-ритмический тонус музыки — ему соответствует активное перемещение кадра и игроков на площадке. Прозрачности и колористичности фактуры квази-барочных контрапунктов вокальных мелодических линий и мотивов медных и деревянных духовых отвечает натурный сеттинг, освещенный лучами солнца, где осенним краскам листвы вторят яркие желто-красные футболки игроков. Контраст разделов solo и tutti соответствует монтажному чередованию подвижных планов игроков с относительно статичными изображениями, запечатлевающими победную жестикуляцию учителя. В конце концов, звучание финального хорового рефрена изобразительно маркируется стихийным коллективным жестом студентов, чествующих преподавателя «на руках». Тема Бетховена становится символом волевого преодоления психологических преград, взамен получая ки-несическую визуальную интерпретацию.

FREUDENMELODIE И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ

Более глубокие смысловые связи между музыкой и фильмом подразумевают выход за пределы ее ситуативного использования, усложнение взаимодействия звучания с повествовательной структурой кинотекста.

В фильме с шиллеровским названием “Till glädje” («К радости», 1950) И. Бергман использует разные варианты звучания бетховенской *Freudenmelodie*. Цикл непростых человеческих отношений супругов-скри-

¹⁷ Перевод И. Миримского.

пачей Марты и Стига, составляющий канву сюжета, осмысливается в контексте взаимодействия универсальных категорий индивидуального и всеобщего, — что и находит символическое выражение в музыке бетховенской Девятой. Являясь частью диегезиса, симфония становится главным комментатором развивающегося действия — с нее оно начинается и ею заканчивается.

Фильм начинается с синхронизации двух кульминаций — сюжетной и музыкальной. Первые кадры фиксируют звучание эпизода бетховенского *Alla Marcia* на оркестровой репетиции. Кульминационное проведение “*Freude, schöner Götterfunken*” у оркестра и хора монтируется с кадрами телефонного звонка, из которого Стиг узнает о смерти жены. Сила музыкальной экспрессии, связанная со сложным семантическим комплексом контрапунктирующего противодвижения голосов, образует здесь эмоциональный подтекст к подчеркнуто сдержанному тону событий изобразительного ряда — поведению героев, статичным планам города.

Дальнейшее развитие фабулы представляет собой флешбэк — конспективную историю взаимоотношений Марты и Стига. Музыка же, звучащая в последних кадрах картины, замыкает диегезис на моменте начальной репетиции. И теперь режиссер транспонирует принцип конспективного изложения в звуковой ряд, создавая конспект бетховенского Финала и соотнося его с цепью событий жизни героев. Из партитуры избираются первый (начинающийся с инструментальных *solo*) и последний (хоровой) варианты звучания *Freudenmelodie*. В изобразительном ряду роль перебивки между сценами оркестровой репетиции отводится метафорическому кадру с обрушивающейся морской волной, которая, вероятно, выполняет роль метафоры экзистенциального «порыва». Музыка «провоцирует» панораму видений играющего в оркестре Стига. В комбинированных кадрах на фоне партитуры наплывами проходят сцены из жизни с умершей Мартой. Спрессованность временного тока объединяет оба текста — кинематографический и музыкальный. Музыкальная кульминация синхронизируется с финальным взлетом камеры, передающим героический подъем духа. В звучании бетховенского эпизода акцентируется аспект квази-романтической экспрессии.

В биографической драме Б. Роуза “*Immortal Beloved*” («Бессмертная возлюбленная», 1994) своеобразный звуковой конспект Финала Девятой оказывается включенным в сложную субъект-объектную конструкцию: вложенные друг в друга воспоминания — Иоганны и Людвиг. Иоганна рассказывает о премьере Девятой, во время которой у вышедшего на сцену глухого Бетховена всплывают в сознании эпизоды детства. При этом мета-

диегетическая (принадлежащая сознанию героев) музыка симфонии эпизодически становится диегетической, внутрикадровой.

Оркестровое *Allegro assai* (видение Иоганны) сопровождает кадры театральных экстерьера и интерьера. Кульминационное звучание темы у *tutti* синхронизируется с общим планом сцены с сидящим на ней оркестром, где на заднике мы наблюдаем античный пейзаж с величественным храмом под звездным небом (стилизованный афинский пейзаж с Парфеноном) — музыкальная тема получает античную коннотацию.

Оказавшись на сцене (наезд с точки зрения оркестра), Бетховен слышит лишь удары собственного сердца, из которых рождается пульсация большого барабана и фаготов — начало эпизода *Alla Marcia*. Бетховенское фугато визуально комментируют детские сцены из жизни композитора. Реализуются мотивы шиллеровского текста: «Как светила по орбите, / Как герой на смертный бой, / Братья, в путь идите свой, / Смело, с радостью идите!» — мальчик смотрит из чердачного окна на звезды, убегает от деспотичного отца через темный лес, погружается в воды ночного озера.

Бетховенский хоровой эпизод о «светлом храме Радости» на мелодию “*Freude, schöner Götterfunken*” совмещает гимническую основу темы с трехдольной танцевальностью и равномерно «бегущим» контрапунктом струнных, что создает эффект пульсирующего вращения небесных сфер. В фильме данному разделу музыкальной формы соответствует почти минутный план «полета» и исчезновения фигурки Бетховена-подростка в космическом пространстве — таковым предстает отражение звездного неба в водах темного озера: возникая на общем плане, персонаж равномерно удаляется (отъезд) до тех пор, пока не исчезает полностью, сливаясь со звездной туманностью (рис. 1). Возникает аудиовизуальная метафора, в которой визуально отражается музыкальное течение времени — неизменность пульсирующих уровней музыкальной ткани подчеркивается непрерывным движением удаляющегося кадра.



Рис. 1. В ночном озере. Кадр из фильма «Бессмертная возлюбленная», реж. Б. Роуз, 1994.
1 час 41 мин. 38 сек. Скриншот автора

Fig. 1. Immortal Beloved [film, 01:41:38]. 1994. Directed by B. Rose¹⁸

В ДИАЛОГЕ С «ВЫСОКИМ» КАНОНОМ — ОТ ГЛУБИННОЙ КОММУНИКАЦИИ ДО КАТАСТРОФИЧЕСКОЙ БАНАЛИЗАЦИИ

В фильме Т. Абуладзе “*მამბოჯბა*” («Покаяние», 1984) хоровая кульминация из эпизода Alla Marcia бетховенской Девятой становится звуковой составляющей сна Нино о суде и пытках, которым подвергается ее муж, художник Сандро. Сон спровоцирован пением Елены, к которой Нино приходит за советом после ареста мужа. «Не забывай, что мы великому делу служим, — говорит Елена, — нас с гордостью будут вспоминать будущие поколения, и поскольку у нас масштабы грандиозные, естественно, и ошибки будут большие. Может случиться даже, миллионы станут жертвами, но я уже слышу, слышу, дорогая, нашу любимую бетховенскую “Оду к радости”, которая неминуемо и скоро зазвучит по всей Земле», — и заканчивает свою хвалебную речь пением бетховенского рефрена о «светлом храме Радости».

В сновидении Нино суд и пытки совершаются в церкви Богородицы — раннехристианском памятнике архитектуры, который собираются сносить

¹⁸ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=Ksuhf9ujbA0> (25.09.2023).

власти, а Сандро пытается отстоять. Пение Елены замещается воспроизведением оригинала.

Как уже отмечалось, экстатический хоровой эпизод из бетховенского Alla Marcia совмещает в себе противоположно направленные мелодические интенции — восходящую гимническую основу темы и нисходящий контрапункт струнных, что создает *gesamtaffekt*¹⁹ *вознесения-нисхождения*. Симметричное же строение темы удваивает эффект контрапунктической зеркальности. Такие особенности бетховенской музыкальной ткани находят сюжетный и выразительный аналоги в визуальных решениях — на водной поверхности мы видим перевернутые изображения статуи богини правосудия Фемиды и позже — висящего под сводами храма Сандро (Рис. 2). Медленные вертикальные панорамы, переходящие от отражений к реальным фигурам, создают визуальные эквиваленты бетховенской партитуры, воспроизводя уникальный семантический объем музыки.

Та же самая хоровая кульминация Alla marcia на текст “Freude, schöner Götterfunken” звучит в финальном плане «Сталкера» (1979) А. Тарковского, где Дочь главного героя читает стихотворение Тютчева.



Рис. 2. Сон Нино. Кадр из фильма «Покаяние», реж. Т. Абуладзе, 1984.
1 час 33 мин. 40 сек. Скриншот автора

*Fig. 2. Repentance [film, 01:33:40]. 1984. Directed by T. Abuladze*²⁰

¹⁹ Gesamtaffekt — с нем. «совокупный аффект».

²⁰ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=b1lb5wUzjdc> (25.09.2023).

Объединение музыки с шумовой фактурой стука колес поезда здесь определяет «избирательное» чтение музыкального фрагмента — шумовая составляющая становится участницей сложноорганизованного экзистенциального «озарения». Плавающее сопряжение пульсирующей основы бетховенского рефрена и полифонического ритма стука колес (изобразительно реализованного в потрясывании всего внутрикадрового пространства) выявляет необычный, стохастический²¹ аспект в слышании бетховенского фрагмента. Совпадения музыкальной и механической (звучащей и визуальной) пульсаций создают ритмически усиленные доли, вычленяющие в поэтическом тексте словесные точки “Himmlische, dein Heiligtum” («Небесная, твое святилище») и “alle Menschen werden Brüder” («все люди станут братьями»). При этом шиллеровско-бетховенский мистический акт единения человечества находит своеобразный визуальный аналог в кадре Тарковского в «аномальном» событии телекинеза — музыкальная идея получает фабульный метафорический комментарий в духе парапсихологии²².

В «Ностальгии» (1983) А. Тарковского тот же самый эпизод Девятой участвует в формировании апокалиптического культурного месседжа фильма. Бетховенская тема звучит в сцене самосожжения Доменико и вновь осмысливается в общем контексте звуковой среды. «Въезды» срывающейся магнитофонной пленки, воспроизводящей финал симфонии, вторят навязчивому тембру электропилы, символизирующей душевную боль и раскаяние Доменико (двойника главного героя, который является alter ego автора). Сама же музыка, законсервированная и герметично упакованная, остается непричастной окружающему миру. Именно эта непричастность и становится смыслом использования в кинокартине бетховенского рефрена, своим звучанием подчеркивающего факт дискредитации в современном мире шиллеровской идеи единения. «Миллионы» на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающий труп Доменико. Ностальгия географическая уступает место ностальгии по утерянной архаической духовности «начала мира».

Однако на этом интерпретация бетховенского топоса не заканчивается. Музыкальный эпизод получает в фильме синхронный комментарий. Визуальная структура развивается в соответствии с функциональным

²¹ Возникает непреднамеренный диалог со стохастическим принципом композиции, введенным в музыкальный обиход Я. Ксенакисом (1922–2001). Творческий метод в стохастике составляет воплощение в звуке сложноорганизованных вероятностных процессов.

²² Об эффекте *остранения*, возникающем в «Сталкере» А. Тарковского в связи с применением режиссером особой стратегии цитирования классической музыки, см. (Кононенко, 2020). Об изобретенном авторами фильма уникальном способе модуляции звукового ряда в «ирреальное» см. (Shpinitskaya, 2021).

предназначением разделов музыкальной формы. В музыкальном и визуально-сюжетном рядах картины совпадает момент функциональной смены подготовительного (предыктового) этапа событий — собственно действием (иктом). Предыкт организуется в фильме двумя способами: сюжетно-предметным и визуально-композиционным. Эффект ожидания создается с помощью визуального знака несрабатывающей зажигалки (отыгрывается дважды — в жестах Доменико и его слабоумного «двойника»). Съемка с крана, совершающего медленный наезд (как бы «с точки зрения» всматривающегося Доменико) соответствует особенностям бетховенской партитуры (педаль *fis* у валторн — высшая высотная точка в этом фрагменте). На дальнем плане, следуя изгибу дороги, проезжают автомобили — трансформированные в визуальную сферу повторяющиеся терцовые «зовы» гобоев и фаготов. Сливаясь с музыкальным сопровождением, мизансцена становится «слепком» предсмертного эмоционального переживания Доменико.

Начало же рефрена “Freude, schöner Götterfunken” (икт) — скандируемая хором и духовыми восходящая терция — сопровождается падением героя со своего «пьедестала». Хорошо ощущаемое несоответствие направлений движения внутри музыкального и визуального рядов отвечает амбивалентной композиторской трактовке шиллеровского текста — как уже отмечалось, в данном кульминационном варианте звучания музыкальной темы имеет место сложный аффект *вознесения-нисхождения*, связанный с противодвижением ликующих хоровых голосов и бега струнных. Таким образом, изображение снова переходит в сферу семиотического, знакового комментирования музыки.

Примечательна и фигура дегенеративного «двойника» Доменико, «фиглярствующего» на площади в старательных попытках телесного предвосхищения действий героя (рис. 3). Жест руки, приводящий в работу механизм зажигалки, и предсмертная агония горящего сначала предстают как этапы эпилептического припадка, и только потом — как реальный акт ритуального самосожжения. Это метафорическое расслоение события на внутреннюю и внешнюю формы, — риторически выраженную (вербализуемую и подкрепляемую поступками) идею и ее соматический отпечаток за гранью здравого смысла, — усиливают метафизическими коннотациями смысловой объем события.



Рис. 3. «Двойник» Доменико. Кадр из фильма «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983.
1 час 52 мин. 37 сек. Скриншот автора

Fig. 3. Nostalgia [film, 01:52:37]. 1983. Directed by A. Tarkovsky²³

Как нам представляется, данный Тарковским метафорический комментарий к музыке бетховенской *Freudenmelodie* становится отправным пунктом в работе с музыкальным материалом другого российского режиссера — К. Муратовой.

Снятый десятью годами позже «Ностальгии» фильм «Увлеченья» (1994) начинается со сцены в больничном саду на берегу моря, травестийно отсылающей к рассмотренному фрагменту из «Ностальгии». Используя тот же самый кусок бетховенской партитуры на стыке эпизода и рефрена, режиссер воспроизводит и монтажное деление сцены на предыдущую и иковую фазы. Медитативному движению кадра (в данном случае — проезд вдоль прибрежной полосы) противопоставляется активное внутрикадровое действие персонажей — «танец» двух дегенератов, представляющий объектом наблюдения Виолетты (пациентки, одной из главных героинь фильма). Иковая фаза на этот раз нарочито обделается пафосной риторикой действия и слова, вместо этого обращаясь к дегенеративному миру телесной коммуникации вне здравого смысла. Мы видим самоценную в своей исступленной нелепости игру двух пациентов, бесконечно воспроизводящих сюжет «единения» в неудачах попыток катания друг на друге (рис. 4). Избранная монтажная форма — многократная склейка коротких планов, запечатлевающих варианты падения героев в пляжный

²³ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=NEJsY-GGq90&t=5285s> (25.09.2023).

песок, — выводит на первый план собственно интеллектуальный посыл конструкции — идею тщетности коллективных общественных начинаний, одновременно рефлексирова о принципах кинематографического творчества иллюзии на основе визуального подобию вариантов.



Рис. 4. «Танец» дегенератов. Кадр из фильма «Увлеченья», реж. К. Муратова, 1994.
1 мин. 50 сек. Скриншот автора

Fig. 4. Passions [film, 01:50]. 1994. Directed by K. Muratova²⁴

Данная пляжная сцена осмысливается постфактум как объект наблюдения одной из главных героинь фильма, пациентки и циркачки Виолетты, чей долгий крупный план, синхронизированный с последними тактами бетховенской темы, — в цирковом гриме, с венком из искусственных цветов на голове и мимическими трансформациями на грани дегенеративного ошеломления, — можно интерпретировать как дополнительное средство остранения музыкальных смыслов через «катастрофическую» банализацию изобразительного ряда. В более же «прямом» виде девальвирующий комментарий музыкальной темы Бетховена присутствует в другой сцене в больничном саду, где поврежденные непогодой скульптурные изображения лиц детей в результате монтажных сопоставлений уподобляются эрозированным лицам пациентов заведения.

²⁴ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=b0v06RMruY&t=134s> (25.09.2023).

Освобождая таким способом музыкальную «реальность» от «приросших» к ней идеологических коннотаций, режиссер рассуждает в фильме о феномене «кажимости» любых значений внутри художественной реальности²⁵.

МАКРОКОСМ МЕДЛЕННОЙ МУЗЫКИ — ПРОСТРАНСТВО И ДВИЖЕНИЕ

Не менее значима работа разных авторов с топосами «медленной» музыки бетховенской Девятой, олицетворяющей гармонический классический макрокосм.

В уже рассматривавшемся эпизоде о венской премьере Девятой из фильма Б. Роуза «Бессмертная возлюбленная» звучит медленный эпизод из Финала симфонии на текст “Ihr stürzt nieder, Millionen?” («Вы простерлись ниц, миллионы?») — второй ключевой топос Девятой, связанный с образом «надзвездного» Универсума²⁶. Здесь с помощью аудиовизуального контрапункта отыгрывается двусмысленная коммуникативная ситуация, в которой оказывается глухой Бетховен (или — Автор и Творец), стоя на сцене во время звучания собственного сочинения. В шиллеровском тексте слышим: «Ниц простерлись вы в смиренность? / Мир! Ты видишь Божество? / Выше звезд ищи Его, / В небесах Его селения». По завершении финальных аккордов Бетховен продолжает в тишине напевать музыку, отвернувшись от слушателей (крупный план с точки зрения оркестра). На словах «Мир! Ты видишь Божество?» композитор поворачивается, за чем следуют общие и крупные планы восторженно приветствующих сочинение зрителей. Бетховенское скорбное вопрошание *Adagio ma non troppo, ma divotto* («Медленно, но не слишком, и набожно») несколько прямолинейно используется для выражения идеи уподобления композитора — как автора эпохи Нового времени, — титаническому образу Творца. Здесь слои звуковой дорожки продолжают быть функционально разделенными на внутрикадровый ди-

²⁵ В интервью с А. Плаховым К. Муратова замечает, что «разлюбила Большое кино. Кино, где есть глобальные конструкции, которые как-то развиваются, разрешаются и в финале приводят к просветлению (или наоборот) (...) Никакие нравственные суждения и глобальные выводы, на мой взгляд, вообще неправомерны в искусстве» (Кира Муратова, 1996, с. 30).

²⁶ Финал симфонии завершает двойная fuga на темы “Freude, schöner Götterfunken” и “Ihr stürzt nieder, Millionen?”.

егетический фон (апплодисменты) и закадровую музыку (бетховенское Adagio), вносящую ситуативный комментарий от автора фильма.

В «Ностальгии» Тарковского в эпизоде в доме Доменико хозяин жилища ставит пластинку с тем же медленным эпизодом из Финала симфонии. Здесь кинематографическое чтение музыки, напротив, приобретает особую коммуникативную глубину. Мистика бетховенского взывания к Божеству предвосхищается немой (музыка еще отсутствует) визуальным фрагментом. Кадр, идентифицирующийся с видением входящего в дом Доменико Горчакова, организован пролетом камеры (на кране) над фантастическим пейзажем, напоминающим макрокосмы Леонардо да Винчи (Рис. 5). Объединение в нем микро- и макромиров (миниатюрных рукотворных «рек» и «холмов» — и нерукотворных гор за окном) становится выражением особого мистического масштаба видения. Такой тип пространственной размерности коррелирует с бетховенским музыкальным «трансом»

Сам момент звучания заключается Тарковским внутри непрерывно развивающегося плана. Камера исследует обстановку жилища Доменико с точки зрения вошедшего Горчакова. Плавное медленное панорамирование по стенам вторит поступенному восходящему движению мелодии, а возникновение в кадре новых объектов — постепенному тембровому обогащению фактуры бетховенского Adagio. Возникает аналогия на уровне организации звуковой и визуальной тканей фильма.

Интерьер дома и выстроенная режиссером мизансцена дают богатый материал для семиотической интерпретации связей музыки со словесно-текстовой основой. Так, ступенчатое ниспадание мелодии (хор, деревянные духовые и альт) на септиму (*“stürzt nieder”*, «простерлись ниц») сопровождается визуальным знаком: в кадре мы видим прислоненную к стене лестницу, вызывающую противоречивые ассоциации — это и лестница Иакова (путь к Богу), и лестница как инструмент Страстей Господних (фигурирует как в Воздвижении Креста, так и в Снятии с него). Декламационный призыв хора *“Ahnst du den Schöpfer, Welt?”* («Видишь ты Творца, мир?») сопровождается остановкой движения кадра на фигуре Горчакова, смотрящего в зеркало.



Рис. 5. В доме Доменико. Кадр из фильма «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983. 47 мин. 7 сек. Скриншот автора

Fig. 5. Nostalgia [film, 47:07]. 1983. Directed by A. Tarkovsky²⁷

Озвучивание же шиллеровской строки “Über Sternen muß Er wohnen” («Над звездами должен Он жить») представляет собой композиторскую попытку услышать космическую музыку сфер своего времени. Для художника эпохи классицизма она, как и в эпоху барокко, представляет собой сложно организованную систему пульсации. «Сферическое» музыкальное время организуется полифоническим расслоением оркестровой фактуры на несколько тембровых линий, пульсирующих на неизменных высотах с различными временными интервалами (мы слышим шестнадцатые доли у струнных и литавр, четвертные триоли у деревянных духовых и усиленный медью канон хоровых партий, изложенный половинными и целыми нотами).

Кроме того, музыкальный космический хронос классицизма моделируется и с помощью гармонического развития. В этом смысле в бетховенском опусе (в контексте типичных для мажоро-минорной системы функциональных гармонических отношений) можно зафиксировать случай чрезвычайный — гармония двойной доминанты в виде нонаккорда удерживается в течение *восьми тактов*. Происходит фактически полное стирание тяготений неустойчивых звуков в устойчивые, функциональность замещается самоценным пребыванием внутри новой системы — созвучия /a – cis – e – g – b/. Создается эффект перехода из времени, организованно-

²⁷ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=NEJsY-GGq90&t=5285s> (25.09.2023).

го логикой человеческой драмы, в некий иной, объективный космический хронос (в этот момент происходит и замена драматизирующего *ff* мистическим *pp sempre*).

Тарковский визуально маркирует включение космического хроноса «уходом в себя» стоящего перед зеркалом героя. Горчаков кидает взгляд в сторону — камера начинает панорамировать по направлению взгляда. Соответствующая часть кадра насыщается всевозможной «мертвой натурой» (*nature morte*) в жанре барочного *vanitas*: атрибутами культуры, науки, природы и человеческой жизни (мы видим книгу, колбу, сухие цветы, фото в рамке, часы, осыпающуюся штукатурку стен) — все указывает именно на временной аспект чтения музыки.

Однако такой знаковый уровень диалога между музыкальным и визуальным рядами здесь не единственный. Перемещение рамок кадра минует обычную логику трехмерного континуума. «Расслоение» музыкального времени синхронизируется с метафорическим переходом Горчакова в мистически трансформированное пространство. Камера меняет тип движения с панорамирования на еще более замедленный проезд, в котором медленная медитация плана запечатлевает троекратное появление фигуры Горчакова (одно — в зеркале и два — реальных). Таким способом создается целостная пространственно-временная конструкция, воплощающая некую сверхреальность. Визуальная трансляция здесь выражает не эстетический, а мистический аспект музыкального содержания, вызывающий в сознании слушателя трансформацию пространственных ощущений. Напомним, что предваряющий сцену кадр с рукотворным пейзажем, увиденным словно из космоса, в своем развитии предвосхищает аудиовизуальную драматургию *Adagio*: подробное изучение камерой искусственного географического рельефа завершалось буквальным переходом в «горный мир».

Макрокосму «медленной» музыки позднего Бетховена принадлежит и III часть Девятой симфонии, реализующая созерцательную фазу сонатно-симфонического цикла. Музыка *Adagio molto e cantabile* объединяет поздние бетховенские топосы, тяготеющие к античному образу Элизиму — царства «возвышенного покоя». Данный семантический комплекс, представляя сферу статического умозерцания, становится смысловой альтернативой динамическому завершению цикла симфонии — ее Финалу, где образ обители блаженных душ возникает в контексте экстатического переживания, вербально запечатленного в тексте «Оды к радости» Ф. Шиллера («Радость, прекрасная божья искра, / Дочь Элизиму!»). Таким образом, музыка III части по сути заранее фиксирует смысловой итог симфонии и становится предвестием будущих «медленных» финалов сонатно-симфонических циклов XX века (например, позднеромантических симфоний Малера).

В фильме Р. В. Фасбиндера “Die Ehe der Maria Braun” («Замужество Марии Браун», 1979) под звучание «медленной» музыки III части бетховенской Девятой совершается завязка действия. Особую важность приобретает архитектура бетховенского лирического высказывания. Медленная часть симфонии написана в двойной трехчастной форме, в основе которой — противопоставление, развитие и сближение двух тем — просветленного *Adagio molto e cantabile* и чувственно наполненного *Andante moderato*.

Фильм, повествующий о жизни женщины в Западной Германии в конце второй Мировой войны, начинается с флешбэка — сцены в ЗАГСе, снятой через оконный проем — Мария и Герман Браун вступают в брак во время бомбардировки. Уличные грохот, сумятица и разрушения сменяются тишиной комнаты, где музыку Бетховена слушает по радио мать Марии. Пространства хронологически разделены высветлением — флешбэк пролога сменяется настоящим временем истории, что соответствует и смене разделов бетховенской формы — переходу от созерцательного *Adagio* к более оживленному *Andante moderato*. Одновременно музыка, являвшаяся частью внутреннего мира персонажа, превращается в элемент фабулы.

Запечатленный в прологе символический конспект событий картины повествует о развязке истории — в момент, когда Герман, распластавшийся на тротуаре, ставит печать на собственное свидетельство о браке, раздаётся взрыв (короткая монтажная перебивка демонстрирует взрывную волну), после чего изображение улицы застывает в стоп-кадре с парящим в воздухе листком из ЗАГСа, предрекая таким способом трагическую участь героев — взрыв газовой горелки в момент долгожданной (ожидаемой на протяжении всего фильма) встречи.

Звучащая в прологе бетховенская тема *Adagio*, генетически восходящая к церковному хоралу, сначала соотносится лишь с сюжетным мотивом памятного дня бракосочетания. Динамические же параметры сцены — параллельный монтаж, внутрикадровые события и напряженный диететический звуковой ряд — плач ребенка, автоматные выстрелы, взрывы бомб, гул пожара, треск лопающегося стекла, звуки сирены и колокола, — контрастируют выразительному комплексу *Adagio* с его мягким звучанием струнных и деревянных духовых и «просветляющей» медитативной сменой гармоний. Вместе с тем часть визуальных событий организуется изоморфно музыкальному ряду — медленно повисающим тонам и секундовым вздохам мелодии вторит движение воздушных потоков — клубящейся пыли и парящих листков бумаги. Следующая далее остановка динамического хода времени в стоп-кадре синхронизирует визуальный и аудиальный хроносы. Когда на протяжении застывшего кадра статический эффект удваивается закадро-

выми звуками торможения поезда, в художественное пространство фильма входит музыка второй темы III части Девятой — *Andante moderato*.

Выразительный комплекс *Andante* принадлежит сложным «предромантическим» топосам бетховенского позднего стиля. Чувственная экспрессия музыкальной темы обусловлена синтезом яркой жанрово-пластической формулы (вальс) с протяженной динамической линией развертывания «сокровенных» интонаций (вздохов). Вместе с тем сама мелодия *Andante* является тематическим и тональным предвестием гимнической *Freudenmelodie* из Финала симфонии. В медленно прорастающей теме будущая ликующая интонация бетховенского рефрена звучит в орнаментальном кружении затейливого танца-медитации как предощущение.

Музыка *Andante* получает диегетическое оправдание, когда после пролога мы попадаем в комнату Марии. Радиотрансляция Девятой симфонии прерывается объявлением о без вести пропавших, после чего Мария оказывается на вокзале в поисках известий о муже. Таким образом, звучание формирует символический план действия, комментируя события через обращение к семантике возвышенного медленных бетховенских топосов. В музыке же «медленной» темы диегетически акцентируется «предощущение» *Freudenmelodie*, а также статика как ключевой аспект выразительности.

В фильме К. Муратовой «Увлеченья» музыка III части Девятой используется в процессе художественного формулирования авторской философской позиции, связанной с размышлениями о красоте в контексте проблемы идентичности.

По сюжету девушки Виолетта (циркачка) и Лилия (медсестра) оказываются на скачках в роли зрителей и одновременно не забывают активно «репрезентировать» себя самих. Эпизоды на ипподроме строятся вокруг сопоставления двух типов красоты — человеческой и животной. Красота человеческая понимается как один из искусственных «смыслов», порожденных культурой и цивилизацией. По замечанию М. Ямпольского, анализирующего философско-эстетический месседж фильма, «Виолетта и Лилия сами понимают свою красоту как инструмент присвоения: мужчин, успеха, признания, карьеры и т.д. Человеческая красота служит чему-то». Лошадь же живет вне этого навязываемого людьми измерения, «в мире тотальной реальности и тотального тождества с самой собой» (Ямпольский, 2008, с. 183). Такое видение самосознания животного постулируется в фильме. Описываются тщетные попытки человека «присвоить» себе животное — через разные формы апроприации, в том числе через визуальную репрезентацию (фото).

Если человеческое самосознание доминирует, смысл скачек существует исключительно в контексте выигрыша и устремленности к нему. И даже если итог соревнования не считается эмпирически в ходе развертывания самой реальности, он может (и должен) быть обнаружен с помощью одной из форм репрезентации — фотофиниша, способного зафиксировать то, что недоступно невооруженному взгляду. «Фильм в таком контексте оказывается машиной, скрывающей, разрушающей смысл, заключенный в фотограмме» (Ямпольский, 2008, с. 183). Речь идет о предполагаемой способности фильма демонстрировать материю жизни в чистом виде, вне ее смыслового означивания²⁸. Такой подход к кино традиционно отождествляет кинокамеру с некой внеличной субстанцией — механическим киноглазом, или, напротив, «природным» зрением животного, — которые человеческий взгляд пытается имитировать. Но ведь сама идея разрушения смысла умозрительна и является своеобразным способом человеческой рефлексии над понятием смысла. Представитель европейской традиции нового времени обречен на рефлексию и перманентное смысло-созидание, — тем более, связанный с кинематографической профессией, суть которой — разнообразные манипуляции с реальностью в целях придания ей смысла. Наш вопрос заключается в том, к чему приводит эта рефлексия в рамках художественного пространства К. Муратовой?

Несомненно, что ведущую роль в новом осмыслении материала предкамерной реальности режиссер отводит используемой «медленной» музыке бетховенской Девятой. Причем статику бетховенского умосозерцания (образ Элизима) Муратова парадоксальным образом сопоставляет и отождествляет со сверхскоростью движения — основным аффектом скачек. Однако, цитируя бетховенский опус, режиссер все же минует *Adagio molto e cantabile* — надвременное звуко-созерцание в чистом виде, — и избирает для своей художественной работы *Andante moderato* с его чувственной пластикой, а также синтезирующие производные первой, созерцательной темы.

Впервые музыка звучит в эпизоде скачек. Здесь авторы фильма создают трехчастную конструкцию. Первый раздел формы, озвучиваемый вальсовым *Andante moderato*, монтажно предъявляет разные аспекты че-

²⁸ Делез и Гваттари говорят о «превращении [человека — Н.К.] в животное» (*devenir animal*) как способе уйти из области «смысла» — равнозначно выходу в «мир чистых интенсивностей, где все формы, все значения, означающие и означаемые, распадаются в пользу неоформленной материи, детерриторизованного потока, не значащих знаков» (Deleuz G., Guattari F. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, Ed. De Minuit, 1975. p. 24. Цит. по (Ямпольский, 2008, с. 183)).

ловеческого самолюбования — девушек, жеманничающих в вычурных нарядах — балетной пачке (Виолетта) и вечернем платье (Лилия), наездников — красующихся на своих скакунах.

Симптоматично, что бетховенское возвращение темы созерцательного хорада *Adagio* заменяется пятиминутным выключением музыки, во время которого мы наблюдаем «тотальную» реальность жизни животных — длинную серию вариативно повторяющихся планов, где главными персонажами являются ведомые по кругу лошади. Объекты съемки здесь подчеркнута фрагментарны, крупные планы и следящие панорамы по деталям почти уравнивают в значимости головы, ноздри, холки, крупы и хвосты, демонстрируя некое внеперсональное видение животных. Звуковой ряд формируется из лошадиного ржания, храпа, обобщенного гула человеческих голосов. Этот «чистый» звуко-зрительный континуум, вероятно, отсылает к бетховенскому Элизиму — хоральной теме *Adagio* (напомним о «немом» кадре с рукотворным пейзажем, переходящим в «горный мир», в «Ностальгии» Тарковского).

Третий кульминационный раздел формы кинематографического эпизода — собственно скачки, — представляет собой синтез, объединение двух идентичностей и двух типов красоты. Здесь звучит последний раздел оригинальной формы Бетховена, представляющий собой вариант хоральной темы, трансформированной стихией орнаментальной танцевальности в некий образ, пребывающий в покое и, вместе с тем, бесконечно обновляющийся. Бетховенский выразительный комплекс визуально реализуется в сцене скачек. Кадр с семью секундомерами, предшествующий старту, семиотически задает полифонию линейного отсчета времени, что соотносится с дважды триольным разбиением метра в музыке. Пыльный вихрь под копытами лошадей синхронизируется с витиевато взлетающей хроматической линией скрипок. Созерцательная музыкальная тема Элизима, преобразенная орнаментальным умножением временных уровней, предстает как «бесконечно длящаяся» формула — соединение хорада (деревянные духовые), мелодического орнамента (линия скрипок) и отсчитывающего *pizzicato* басов. Этот звуковой комплекс воспроизводится в столь же константно формируемой визуальной структуре — продолжительном кадре фронтальной фиксации группы скачущих наездников (Рис. 6). План заканчивается переходом от фигуративного изобразительного ряда к абстрактному (от различимости отдельных фигур всадников — к белому клубящемуся воздушному пространству и зеленой траве вне фокуса) — подобно мимикрии, растворению «церковной» темы духовых в пластически-чувственном орнаменте струнных. Таким способом визуальный аналог

прочитывает и «присваивает» временные и выразительные свойства музыки — неразделимые компоненты ее содержания. Человеческое здесь, как несложно домыслить, растворяется в безличном.



Рис. 6. Скачки. Кадр из фильма «Увлеченья», реж. К. Муратова, 1994.
39 мин. 18 сек. Скриншот автора

Fig. 6. Passions [film, 39:18]. 1994. Directed by K. Muratova²⁹

Повторное звучание бетховенской «медленной» музыки из Девятой объединяется с картинами конно-спортивной повседневности. Ему сопутствует закадровая рефлексия персонажей. Два монолога — Лилии и конного тренера Амирова, — вторят коммуникативным знакам бетховенской партитуры — скрипичному и валторновому монологам.

Монолог Лилии синхронизируется с вариацией созерцательного Adagio. Хоральная формула в данном случае камуфлируется орнаментальной мелодической линией скрипок, превращающей тему в концентрированное нанизывание квази-романтических лексем — секвенцируемых секундовых вздохов, задержаний, опевающих интонаций, восходящих секстовых ходов. Речь Лилии о красоте в свою очередь представляет собой концентрат высокопарной манерности жестов, вздохов и словесных оборотов. То же несоответствие претенциозного лоска (пиджак, «модная» стрижка) и нелепо аффектированной манеры высказывания отличает тренера Амирова. Мотив утрированно банальной репрезентативности тут же

²⁹ Источник изображения см. / See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=b0v06RMruY&t=134s> (25.09.2023).

обыгрывается фигурой щелкающего затвором фотографа, непрерывно снимающего пейзажные «виды» окружающих просторов и гор. С помощью таких визуальных комментариев актуализируется «внешний» уровень выразительности музыки — мелодический орнамент.

Обрамляют музыкальный эпизод сцены вольных прогулок на лошадях, озвученные контрастными бетховенскими темами. В первом случае мы видим на общем плане лошадей, вольно гарцующих разнообразными аллюрами «под» вальсовое *Andante moderato*. Завершает же музыкальный эпизод полутораминутный монтажный кусок, запечатлевающий (крупно) «танец» лошадиных ног, переступающих в триольном ритме бетховенского *Adagio molto e cantabile*. Хоральная тема в данной вариации, как уже упоминалось, трансформируется стихией танцевальности в бесконечно обновляющийся интонационный поток. Визуальная имитация временной непрерывности музыки достигается режиссером незаметностью трех монтажных склеек. Внезапная же ритмическая синхронизация звучания и изображения создает неожиданное смысловое единство природного и культурного универсумов, — что, вероятно, и становится воплощением идеи античного Элизима.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы обозначили основные векторы работы кинорежиссеров со знаменитым бетховенским музыкальным топосом — в диапазоне от довольно прямолинейных ситуативно-знаковых (эмблематических) интерпретаций в рамках массового кинематографа до «катастрофической небанальности»³⁰ и глубинной коммуникации в контексте авторских высказываний, подразумевающих взаимодействие всего спектра смыслов музыкальной темы с визуальным рядом, «присвоение» сознанием автора-режиссера временных и выразительных структур музыки.

В последнем случае один из полюсов образовало комментирование визуальными средствами музыкальных аффектов, выразительных приемов и эмблематических конструкций. В подобном ключе действуют графиче-

³⁰ З. Абдуллаева, характеризуя художественный мир К. Муратовой, говорит о его «катастрофической, даже преступной — на обыденный и цивилизованный взгляд — небанальности» (Абдуллаева, 2008. с. 9).

ские элементы кадра в картине «Великая любовь Бетховена» А. Ганса, эффект контрапунктической зеркальности смыслов в «Покаянии» Т. Абуладзе и «Ностальгии» А. Тарковского, повисающие в воздушном пространстве «интонационные» фактуры в «Замужестве Марии Браун» Р. В. Фасбиндера, взаимодействие фигуративного и абстрактного, речевые и изобразительные клише в «Увлеченьях» К. Муратовой. Другой полюс представило кинематографическое «вживание» в музыкальную ткань, ее строение и драматургические структуры — упомянем здесь работу с классицистскими функциями музыкальной формы в «Ностальгии» А. Тарковского и «Увлеченьях» К. Муратовой.

Особую ситуацию представляет работа авторов с категорией музыкального времени. Именно она становится индикатором наиболее полного освоения фильмом многомерного смыслового объема бетховенской музыки и особого «вчувствования» в «высокий» канон классического искусства. По словам Т. Адорно, идея высокой музыки состоит в том, чтобы «создать посредством своей структуры образ внутренней полноты, содержательности времени» (Адорно, 1998, с. 49). Временные структуры фильма отвечают бетховенской музыке экзистенциальной спрессованностью монтажного ритма (И. Бергман), многослойностью внутрикадрового движения (Б. Роуз), эффектами мистической трансформации предкамерного пространства (А. Тарковский), буквальная остановка временного тока (Р. В. Фасбиндер), запечатленной в кадре сверхскоростью движения (К. Муратова), визуальной музыкальностью «немых» форм движения (А. Тарковский, К. Муратова) и имитацией непрерывности предкамерной реальности (К. Муратова).

Эстетический диапазон визуального «присвоения» художественного мира бетховенской музыки, колеблясь в границах триады *рационального – чувственного – возвышенного*, в разных соотношениях вбирает в себя стилистические модальности классицизма, романтизма, экспрессионизма, постмодерна. Разные векторы и степени освоения музыкальных смыслов вторят исследовательскому мифотворчеству, акцентирующему в позднем творчестве композитора разные аспекты мирозерцания, связанные с субъективным и объективным видением действительности. Представляется, что экстраординарная сила бетховенского тематизма кроется в парадоксальном синтезе составляющих. Как замечает на этот счет философ, «объективны каменные разломы пейзажа, а субъективен свет, в лучах которого пейзаж оживает. Бетховен не сливает их в гармонию. Он властью диссоциации разрывает их во времени, чтобы так и, быть может, на веки вечные сохранить их. Поздние творения — в истории искусства подлинные катастрофы» (Адорно, 1998, с. 210).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, З.К. (2008). *Кира Муратова: искусство кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
2. Адорно, Т.В. (1999). *Избранное: Социология музыки* (М.И. Левина, А.В. Михайлов, пер.; Л.Т. Мильская, отв. ред.). Москва: Санкт-Петербург: Университетская книга.
3. Вагнер, Р. (1911). *Бетховен: 1870* (В. Коломийцов, пер.). Москва: Санкт-Петербург: изд. С. и Н. Кусевичких.
4. Волкова, П.С. (2015). Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации. *Медиамузыка*, (4). <https://www.elibrary.ru/UYAYZV>. http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html (26.09.2023).
5. Горбатова, О.В. (2016). Бетховен в пространстве кинотекста: «Лекция 21» А. Барикко. *Вестник Адыгейского государственного университета*, (1), 178–183. <https://www.elibrary.ru/vxJJWF>
6. Гофман, Э.Т.А. (1991). Инструментальная музыка Бетховена. А.Б. Ботникова, А. Корельский (ред.-сост.), *Собрание сочинений: в 6 т.* (Т. 1). Москва: Художественная литература.
7. Кириллина, Л.В. (1992). Бетховен и «религия искусства». В.С. Ценова (отв. ред.), *LAUDAMUS* (с. 252–258). Москва: Композитор. <https://www.elibrary.ru/ZHVVXR>
8. Кириллина, Л.В. (2009). *Бетховен: Жизнь и творчество: в 2 т.* (Т. 1.). Москва: Московская консерватория.
9. Кононенко, Н.Г. (2020). Шум как элемент ауры музыкального опуса: аудиовизуальные метафоры авторского кино. *Художественная культура*, (1), 315–330. <https://www.elibrary.ru/TNPYZJ>, <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00017>
10. Кудряшов, А.Ю. (2006). *Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.* Санкт-Петербург: Лань.
11. Плахов, А. (1996). Кира Муратова: Я разлюбила Большое кино. *Сеанс*, (13). <https://seance.ru/articles/kira-muratova-yarazlyubila-bolshoe-kino/> (26.09.2023).
12. Раку, М.Г. (2014). *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции классического наследия»*. Москва: Новое литературное обозрение.
13. Ямпольский, М.Б. (2008). *Муратова. Опыт киноантропологии*. Санкт-Петербург: Сеанс.
14. Arnim, B. von (2015). *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde: Seinem Denkmal*. Zenodot Verlagsgesellschaft.
15. Bauer, E.E. (1992). *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03423-6>

16. Buch, E. (2003). *Beethoven's Ninth: A Political History* (R. Miller, transl.). University of Chicago Press.
17. Comini, A. (2008). *The changing image of Beethoven: A study in mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press.
18. DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
19. Ehrenforth, K.H. (1973, Febr.). Zur Definition des Begriffs “Musikalisches Kunstwerk”. *Musik und Bildung*, (2).
20. Hillman, R. (2005). *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Indiana University Press.
21. Höyng, P. (2011). Ambiguities of Violence in Beethoven's Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick's 'A Clockwork Orange'. *The German Quarterly*, 84 (2), 159–176. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2011.00109.x>
22. Kross, S. (1980). Beethoven und die rheinisch-Katolische Aufklärung. In S. Kross, *Beethoven. Mensch seiner Zeit* (pp. 9–36). Bonn: Röhrscheid Verlag.
23. Pontara, T. (2011). Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. *19th-Century Music*, 34 (3), 302–315. <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.34.3.302>
24. Sheer, M. (2001). The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films. *The Journal of Musicology*, 18 (1), 170–188. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170>
25. Shpinitzskaya, J. (2021). Approaching the Irreal: Realistic Sound Design in Andrei Tarkovsky's Films. In S. Toymentsev (Ed.), *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (pp. 135–150). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0009>
26. Wallace, R. (Ed.). (2020). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 92 to Op. 100*. Boston University: Center for Beethoven Research.
27. White, H. (2022). Beethoven's Ghosts: Twelve Generic Variations. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 3–36.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z.K. (2008). *Kira Muratova: Iskustvo kino* [Kira Muratova: The art of cinema]. Moscow: NLO. (In Russ.)
2. Adorno, T.W. (1999). *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected works: Sociology of music] (M.I. Levina, A.V. Mikhaylov, Trans.). Moscow: Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
3. Bauer, E.E. (1992). *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03423-6>
4. Buch, E. (2003). *Beethoven's Ninth: A political history* (R. Miller, Transl.). University of Chicago Press.
5. Comini, A. (2008). *The changing image of Beethoven: A study in mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press.
6. DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
7. Ehrenforth, K.H. (1973, Febr.). Zur Definition des Begriffs “Musikalisches Kunstwerk”. *Musik und Bildung*, (2).
8. Gorbatova, O.V. (2016). *Betkhoven v prostranstve kinoteksta: “Lektsiya 21” A. Barikko* [Beethoven in film text space: “Lecture 21” of A. Baricco]. *Vestnik Adygeyskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (1), 178–183. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vxjjwf>
9. Hillman, R. (2005). *Unsettling scores: German film, music, and ideology*. Indiana University Press.
10. Hoffmann, E.T.A. (1991). *Instrumental'naya muzyka Betkhovena* [Beethoven's instrumental music] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
11. Höyng, P. (2011). Ambiguities of violence in Beethoven's Ninth through the eyes of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange. *The German Quarterly*, 84 (2), 159–176. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2011.00109.x>
12. Iampolsky, M.B. (2008). *Muratova: Opyt kinoantropologii* [Muratova: An experience in film anthropology]. Saing Petersburg: Seans. (In Russ.)
13. Kirillina, L.V. (1992). *Betkhoven i “religiya iskusstva”* [Beethoven and the “religion of art”]. In V.S. Tsenova (Ed.), *LAUDAMUS* (pp. 252–258). Moscow: Kompozitor. <https://www.elibrary.ru/zhvxxr>
14. Kirillina, L.V. (2009). *Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and works] (Vol. 1). Moscow: Moscow Conservatory. (In Russ.)
15. Kononenko, N.G. (2020). *Shum kak element aury muzykal'nogo opusa: Audiovizual'nye metafory avtorskogo kino* [Noise as an element of the aura of musical opus: Audiovisual metaphors of the auteur cinema]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (1), 315–330. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00017>, <https://www.elibrary.ru/tnpyzj>

16. Kross, S. (1980). *Beethoven und die rheinisch-Katolische Aufklärung*. In S. Kross, *Beethoven: Mensch seiner Zeit* (pp. 9–36). Bonn: Röhrscheid Verlag.
17. Kudryashov, A.Yu. (2006). *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya* [Theory of musical content]. Saint Petersburg: Lan'. (In Russ.)
18. Plakhov, A. (1996). *Kira Muratova: Ya razlyubila Bol'shoe kino* [I fell out of love with big cinema]. *Seans*, (13), 97. (In Russ.) Retrieved September 26, 2023, from <https://seance.ru/articles/kira-muratova-yarazlyubila-bolshoe-kino/>
19. Pontara, T. (2011). Beethoven overcome: Romantic and existentialist utopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. *19th-Century Music*, 34 (3), 302–315. <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.34.3.302>
20. Raku, M.G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Moscow: NLO. (In Russ.)
21. Sheer, M. (2001). The Godard/Beethoven connection: On the use of Beethoven's quartets in Godard's films. *Journal of Musicology*, 18 (1), 170–188. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170>
22. Shpinitzskaya, J. (2021). Approaching the unreal: Realistic sound design in Andrei Tarkovsky's films. In S. Toymentsev (Ed.), *ReFocus: The films of Andrei Tarkovsky* (pp. 135–150). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474437233.003.0009>
23. Volkova, P.S. (2015). *L. van Betkhoven v prostranstve kinematografa: Opyt re-interpretatsii* [L. van Beethoven in space of cinematograph: The experience of re-interpretation]. *Mediamuzyka*, (4). (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/uyayzv>. Retrieved September 26, 2023, from http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html
24. von Arnim, B. (2015). *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde: Seinem Denkmal*. Zenodot Verlagsgesellschaft. Retrieved September 26, 2023, from <http://www.zeno.org/Literatur/M/Arnim,+Bettina+von/Romane/Goethes+Briefwechsel+mit+einem+Kinde/Zweiter+Teil>
25. Wagner, R. (1911). *Betkhoven: 1870* [Beethoven: 1870] (V. Kolomyitsov, Trans.). Moscow: Saint Petersburg: S. & N. Koussevitzkys Publishing. (In Russ.)
26. Wallace, R. (Ed.). (2020). *The critical reception of Beethoven's compositions by his German contemporaries, Op. 92 to Op. 100*. Boston University: Center for Beethoven Research.
27. White, H. (2022). Beethoven's ghosts: Twelve generic variations. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 3–36.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА КОНОНЕНКО

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
отдела художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
Тел.: 8 (495) 694-0371

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 Research Fellow at the Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

Researcher ID: AAS-7697-2021

ORCID: 0000-0003-2060-2917

e-mail: tintinnio@yandex.ru

УДК 371.687 + 004.738.5

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269

EDN: XKUQXS

Статья получена 29.04.2023, отредактирована 04.11.2023, принята 29.12.2023

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНИДОВНА ПРОСКУРНОВА*

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Researcher ID: ABF-5461-2020

ORCID: 0000-0002-2985-7898

e-mail: karikh.el@gmail.com

ВАНЬ ЧЖУ

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Researcher ID: JVO-2029-2024

ORCID: 0009-0006-6189-2243

e-mail: 1032225481@pfur.ru

ИРИНА ИВАНОВНА ВОЛКОВА

РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Researcher ID: C-3003-2017

ORCID: 0000-0002-2693-1204

e-mail: volkova-ii@rudn.ru

Для цитирования

Проскурнова Е.Л., Чжу В., Волкова И.И. Опыт размещения новостных материалов в формате коротких видео китайскими телеканалами на платформе Douyin // Наука телевидения. 2023. 19 (4). С. 233–269. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269>. EDN: XKUQXS

ОПЫТ РАЗМЕЩЕНИЯ НОВОСТНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ФОРМАТЕ КОРОТКИХ ВИДЕО КИТАЙСКИМИ ТЕЛЕКАНАЛАМИ НА ПЛАТФОРМЕ DOUYIN

Аннотация. Статья посвящена анализу феномена коротких онлайн-видео в Китае. Исследуются основные характеристики и причины популярности такого способа потребления актуальной информации у китайской аудитории. Особое внимание уделяется опыту размещения телекомпаниями КНР новостного аудиовизуального контента в формате short video на платформе Douyin. В основу положен тезис о том, что китайский рынок сетевых СМИ является важной альтернативой для российских медиа в связи с введением запрета на распространение новостей государственными средствами массовой информации РФ после начала СВО на Украине в целом ряде стран. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения эффективных и легитимных методов работы с новостной продукцией в цифровой среде КНР, которая существует в условиях контроля со стороны властей. Выполнен обзор нормативных актов, регулирующих работу китайских и иностранных СМИ в Китае. Представлены результаты контент-анализа новостных роликов, публикуемых телекомпаниями CCTV, Dragon TV и Henan Television на платформе Douyin. Описаны отличительные особенности и стратегии развития аккаунтов указанных телеканалов. Выявлены рекомендации, которые могут быть использованы российскими СМИ в процессе адаптации новостного контента на известных китайских онлайн-платформах.

Ключевые слова: телевидение, новости, короткие видео, социальные сети, Douyin, Китай, КНР, генерация новостного контента

*Corresponding author.

UDC 371.687 + 004.738.5

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269

EDN: XKUQXS

Received 29.04.2023, revised 04.11.2023, accepted 29.12.2023

EVGENIYA L. PROSKURNOVA*

RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Researcher ID: ABF-5461-2020

ORCID: 0000-0002-2985-7898

e-mail: karikh.el@gmail.com

WAN ZHU

RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Researcher ID: JVO-2029-2024

ORCID: 0009-0006-6189-2243

e-mail: 1032225481@pfur.ru

IRINA I. VOLKOVA

RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Researcher ID: C-3003-2017

ORCID: 0000-0002-2693-1204

e-mail: volkova-ii@rudn.ru

For citation

Proskurnova, E.L., Zhu, W., & Volkova, I.I. (2023). Experience of Posting News in the Format of Short Videos by Chinese TV Channels on Douyin. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 233–269. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269>. <https://elibrary.ru/XKUQXS>

EXPERIENCE OF POSTING NEWS IN THE FORMAT OF SHORT VIDEOS BY CHINESE TV CHANNELS ON DOUYIN

Abstract. Due to the sanctions imposed on Russia in 2022, the broadcasting of state-owned Russian TV channels was banned in many countries. In response to the changing media en-

vironment, Russian TV companies are compelled to explore new markets worldwide to provide information about the Russian Federation. The authors identify China as a key alternative to the lost markets, given the booming Chinese media industry that offers a variety of news consumption options to the audience. Among these options, short online videos have gained significant popularity, with Douyin emerging as one of the most successful short-video platforms. This article analyzes the evolution of this phenomenon in the People's Republic of China (PRC) and aims to observe the reasons behind the format's popularity among the Chinese audience. The relevance of this paper lies in the necessity to study effective and legitimate methods of news production on Chinese internet platforms for Russian TV companies. Analyzing a total of 5765 posts, the authors focus on the topics, length, and content creation methods used by three television companies (CCTV, Henan TV, Shanghai Dragon TV) when posting news on the social media platform Douyin. Additionally, a review of the regulations governing the work of Chinese and foreign media in China has been carried out. The study describes the distinctive features and development strategies of the accounts of these TV channels and concludes with recommendations that Russian media can utilize in adapting news content for well-known Chinese online platforms.

Keywords: television, news, short videos, Douyin, China, Russia, social media

ВВЕДЕНИЕ

В транзитивных условиях цифровой эпохи для тележурналиста-новостника обязательной задачей становится регулярная актуализация знаний о принципах генерации контента и для телеэфира, и для онлайн-площадок телеканала. В качестве самостоятельного направления сегодня выделяется изучение практик производства и размещения в соцсетях новостей в формате коротких видео. Популярность материалов такого типа за прошедшее десятилетие продемонстрировала экспоненциальный рост. Если в первом известном ежегодном отчете Института изучения проблем журналистики Reuters, посвященном способам распространения новостей в 2012 году, термин «короткие видео» не встречается ни разу (Newman & Levy, 2013), то, начиная с 2013 года, данная лексическая конструкция в разных сочетаниях на английском языке (short video clips, short news clips, short-form content, short texted clips, short-form video) упоминается в каждом обзорном исследовании организации.

До 2022 года в России короткие новостные ролики размещали и смотрели преимущественно в социальных сетях Instagram* и Facebook**,

а также в приложении TikTok¹. В результате введенных против Российской Федерации санкций для отечественных телекомпаний распространение материалов на упомянутых площадках оказалось невозможным. Тележурналисты столкнулись с деструкцией привычных практик работы в цифровой среде. При этом на первый план вышла другая, более значимая проблема государственного уровня, связанная с необходимостью использования иностранных медиаплатформ для формирования позитивного образа России за рубежом. Изменившаяся конъюнктура спровоцировала экстренный поиск альтернативных рынков. В центре внимания оказалось Интернет-пространство дружественных государств. Этим обусловлена **актуальность** представленного исследования.

Большой интерес в контексте адаптации отечественной новостной аудиовизуальной продукции на зарубежных онлайн-платформах представляет рынок медиа стран Азиатско-Тихоокеанского региона, в первую очередь, Китая. В конце 2022 года число Интернет-пользователей республики достигло 1 млрд 67 млн, за год рост онлайн-аудитории составил 35 млн 49 тыс. Для многих из них именно короткие онлайн-видео являются основным источником актуальной информации (CNNIC, 2023).

В сфере производства онлайн-роликов в Китае конкурируют несколько крупных игроков. По количеству активных пользователей в месяц в третьей четверти 2023 года лидерами индустрии были Kuaiishou (快手, 673 млн) (Kerios, 2023), Tencent Video (腾讯视频, 443 млн), Youku (优酷, 421 млн), iQiyi (爱奇艺, 413 млн) (Lai, 2023с) и Bilibili (哔哩哔哩, 319 млн) (Lai, 2023a). Лучший результат не первый год демонстрирует Douyin (抖音, 743 млн активных пользователей в месяц) (Kerios, 2023), где многие традиционные медиа активно размещают новости. Именно этот ресурс стал объектом представленного исследования.

Некоторые российские СМИ уже производят новостной контент, рассчитанный на Интернет-аудиторию Китая. Однако примеров пока немного. Телекомпания RT в 2015 году успешно реализовала проект Sputnik News China, а в 2022 году стала наращивать присутствие в медиaprостранстве КНР; весной 2022 года медиагруппа «МИА «Россия сегодня»» презентовала корпоративный сайт на китайском языке. Сегодня аккаунты российского телеканала зарегистрированы на платформе Douyin (70 тыс. подписчиков), на видеохостинге Bilibili (658 тыс. подписчиков), в сервисе микроблогов

¹ Соцсеть приостановила свою деятельность в Рунете.

Weibo (新浪微博, 1 млн 751 тыс. подписчиков); кроме того, на китайском языке создан канал RT China в Telegram (154 подписчика)².

Степень изученности практик размещения коротких онлайн-видео в Китае в российском научном поле можно оценить как невысокую, хотя исследователи из обеих стран уделяют много внимания развитию медиа-индустрии КНР в целом и, в частности, вопросам ее освоения российскими СМИ. С позиций политологии и экономики авторы рассматривают деятельность по выстраиванию медиакommunikаций между Москвой и Пекином в качестве одного из приоритетов двустороннего сотрудничества (Хубежова, Шарков, 2022, с. 118; Ван, 2019, с. 103–110), а смену вектора деятельности российских медиа с «западного на восточный» считают необходимым шагом в условиях ухудшения отношений с государствами Запада и санкционного давления с их стороны (Байков, Петрик, 2021, с. 73–73; Мефодьева, Инь, 2019, с. 197). С точки зрения имагологии, в изученных нами теоретических работах подчеркивается важность репрезентации материалов российских медиабрендов с целью моделирования образа РФ как государства-союзника Китайской Народной Республики (Ерофеева, Муравьев, 2021, с. 86–87; Кошкарлова, Мукушев, 2021, с. 89–91; Ли Ю., 2021, с. 320–322; Го, Чжан, 2021, с. 194–195). В исследованиях, посвященных развитию глобальной медиасреды, в контексте анализа практик адаптации зарубежных СМИ на рынке Китая отдельно анализируется специфика функционирования китайских медиа, которые, с одной стороны, развиваются в русле общемировых тенденций (Дин, Чжан, 2021, с. 33–37), а с другой, реализуют принципиально новые концепции, учитывающие аутентичные предпочтения китайской аудитории, национальные традиции, особенности жизненной философии (Цзя, 2019; Ли С., 2021, с. 129–131; Чжан, 2021, с. 428–429; Инь, 2017, с. 175–177). И традиционные, и новые медиа Китая существуют в условиях строгой идейно-культурной цензуры, что во многом является попыткой властей избежать культурной деноминации, денационализации (Гаврилова, 2022, с. 99–101; Вильданов, Кутушева, 2021, с. 117–120). Знание и безоговорочное соблюдение правовых норм становится базовым требованием для любого СМИ, в особенности, иностранного, распространяющего контент в КНР.

Авторами данной работы преследуется прикладная **цель** — выявить базовые характеристики новостного контента в формате коротких видео, который представляет интерес для китайской аудитории, определив, какие

² Количество подписчиков телекомпании Russia Today в аккаунтах китайских соцсетей в марте 2023 года.

темы поднимают телеканалы, какой продолжительности ролики публикуют, в какой степени публика вовлечена в процесс размещения новостей. Мы исходим из посылки, что китайская Интернет-среда, являясь ключевым субъектом международного рынка СМИ, обладает значительным потенциалом для специализирующихся на производстве новостей российских телеканалов в контексте освоения новых рынков, повышения популярности брендов телекомпаний РФ на международной арене, формирования позитивного имиджа России за рубежом. В этом состоит **гипотеза** исследования, для проверки которой авторами были определены следующие исследовательские задачи: 1) изучить феномен коротких видео и оценить перспективность формата; 2) проанализировать причины успеха платформы Douyin и перечислить основные тенденции развития китайской интернет-среды; 3) исследовать правовые основы функционирования китайских онлайн-площадок и понять, при соблюдении каких условий российские телекомпании могут легитимно осуществлять деятельность в Китае; 4) составить перечень наиболее успешных китайских телеканалов, публикующих информационный контент на платформе Douyin; 5) подвергнуть тщательному анализу публикации трех китайских телеканалов, обладающих наибольшим числом подписчиков в Douyin и размещающих в данной соцсети новостные ролики. В работе также представлены возможные направления для дальнейшего исследования рассматриваемой темы.

Объем исследованного материала — 5765 видеороликов, опубликованных в конце 2022 – начале 2023 года (подробнее см. об этом далее) тремя китайскими телекомпаниями с наибольшим числом подписчиков в Douyin (CCTV **中国中央电视台**, Dragon TV **东方卫视** и Henan Television **河南电视台**). В процессе работы с эмпирической базой использовались компаративный и классификационный методы, а также метод контент-анализа.

Знание базовых отличительных особенностей коротких новостных видео, публикуемых в онлайн-пространстве Китая, необходимо для формализации паттернов размещения контента на рынках, представляющих для российских массмедиа стратегический интерес. Данное исследование призвано заполнить лауну, образовавшуюся в сфере изучения алгоритмов функционирования современной китайской онлайн-среды.

МАТЕРИАЛ. МЕТОДЫ. ОБЗОР

Комплексный характер исследования предполагал реализацию нескольких этапов. Вначале авторами был проведен библиометрический анализ массива статистических материалов, научных и публицистических текстов, что позволило проследить путь возникновения и распространения формата коротких новостных видео. Определение характерных особенностей материалов, относимых к категориям shorts и reels, осуществлялось с применением метода типологизации. В процессе обработки обнаруженных данных важной задачей стала экспликация сведений о тенденциях создания онлайн-контента китайскими телекомпаниями, для чего был использован аналитико-описательный метод. Путем метода сплошного просмотра официальных ресурсов органов власти КНР, размещающих сведения о юридических аспектах функционирования Интернет-среды, удалось сформировать представление о когерентных нормах генерации видео в китайском цифровом пространстве.

На втором этапе с опорой на статистические данные из открытых источников была получена информация об основных игроках рынка производства коротких онлайн-видео в Китае и обнаружены основные причины их популярности. В фокусе внимания авторов оказался лидер индустрии — видеоплатформа Douyin: была кратко описана история создания компании и основные принципы ее функционирования в настоящий момент.

На третьем этапе был проведен анализ публикаций китайских телекомпаний CCTV, Dragon TV и Henan Television в социальной сети Douyin. Изученный материал составил **эмпирическую базу** исследования. Аккаунты указанных телеканалов соответствуют определенному заранее перечню критериев, главным из которых стала высокая популярность телеканала (учитывались как показатели телепросмотра, так и количество подписчиков в Douyin). Второй обязательный признак — наличие значительного количества постов, опубликованных на странице телекомпании в формате коротких видеороликов с акцентом на новостную повестку. Еще одним показателем стала частота и регулярность размещения публикаций. Авторы исследования ориентировались на данные авторитетных ежегодных отчетов о развитии индустрии коротких онлайн-видео в Китае.

Отбор материала производился путем сплошной выборки. Хронологические рамки исследования охватывают период с 23 декабря 2022 по 23 февраля 2023 года. Учитывались следующие особенности публикаций: 1) хронометраж, 2) тип контента по способу создания, 3) тематика.

Выявить сходства и различия практик размещения контента выбранными телекомпаниями, а также определить взаимосвязь методов работы

с новостными роликами и популярностью аккаунтов позволили методы контрастивного анализа и обобщения.

Полученные выводы могут оказаться полезными, в первую очередь, для российских тележурналистов, а также для студентов, обучающихся по направлениям «Журналистика» и «Телевидение».

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

3.1 Возникновение и распространение формата short video: краткий обзор

Синтез полученных данных позволяет предположить, что в самом начале идея общения с аудиторией через непродолжительные малоинформативные ролики у многих в онлайн-среде вызвала скепсис. С этим, вероятно, связана сложность поиска новостных ресурсов, использующих такой способ оформления контента до 2013 года. В ряде обнаруженных нами материалов авторами формата коротких видео называются сотрудники американского онлайн-ресурса Newsy, основанного в 2008 году (Richmond, 2013; Lunden, 2023).

Важный этап становления формата коротких онлайн-видео связан с историей Instagram*. В 2013 году в соцсети появилась возможность размещения видеопостов продолжительностью до 15 сек. В 2016-м хронометраж увеличился до 60 сек., тогда же была добавлена функция stories (размещение коротких видео, доступных подписчикам в течение суток). Формат short video в общепринятом понимании (в Instagram* функция носит название reels) стал доступен пользователям социальной сети только в 2020 году. Идея не была оригинальной. Способ съемки и монтажа видео с музыкальным сопровождением, «наложенным» на интершум, заглавия, отражающего суть события, субтитров для возможности просмотра без звука, нивелирование качественных характеристик отснятого материала, уже был предложен в Китае в 2016 году создателями видеосервиса Douyin, и в 2017-м была запущена его международная версия TikTok. Появление именно этих двух площадок привлекло всеобщее внимание к формату коротких видео и вдохновило многих на создание ресурсов для публикации подобного рода контента. Сегодня такой способ оформления аудиовизуальных материалов используется повсеместно.

Формат онлайн-видео как феномен в XXI веке стал «важным элементом мобильного социального взаимодействия» (Вэй, Фань, 2021, с. 297); индустрия производства коротких видеороликов обладает гигантским потенциалом: к 2025 году мировой объем рынка при консервативном сценарии достигнет 923 млрд долл. (Chen, 2021).

Непосредственно в Китае формат коротких видео пользуется невероятной популярностью: 1 млрд 12 млн жителей Китайской Народной Республики (94,8% от общего числа онлайн-пользователей страны) смотрят короткие ролики, тратя на это в среднем 2 ч. 48 мин. ежедневно, четверть из них (24,34%) выходят в Интернет целенаправленно для просмотра такого рода контента. Объем рынка короткометражного видео КНР к 2023 году достиг 292 млрд 83 млн юаней (CNNIC, 2023). Во второй половине 2022 года 42,7% онлайн-пользователей Китая купили товары или услуги благодаря просмотру роликов в Сети.

Аудитория ресурсов, специализирующихся на генерации коротких видео, охотно смотрит юмористические ролики, большой интерес публика проявляет к сериалам (продолжительность каждой серии 1–3 мин); фиксируется огромный спрос на новостной контент, отмечается в Отчете об исследовании развития онлайн-аудиовизуальных технологий Китая в 2023 году (CNNIC, 2023). Важно отметить, что рассматриваемый формат больше не воспринимается исключительно как способ подачи развлекательно-го контента. Онлайн-видео небольшой продолжительности произвели в КНР революцию, предоставив миллионам человек инструмент для решения массы самых разных задач. Этот формат, в частности, стал «социальным лифтом», способом заработать для многих провинциальных жителей Китая: ролики в соцсетях сегодня, к примеру, размещают производители сельхозпродукции для продажи риса, кукурузы, пшеницы, чая местного производства (в приложении есть монетизация контента, развиты маркетинговые стратегии). Такая подача информации оказалась полезной для специалистов, работающих с пожилыми людьми: с помощью видео им рассказывают о способах активно и интересно проводить время в любом возрасте. Ученые из Китая тоже успешно освоили алгоритмы размещения коротких видео для популяризации научных идей. Ролики снимают и публикуют учителя школ, авторы книг, художники. Массово используют этот способ привлечения внимания по всей республике для развития туризма, снимая зарисовки о достопримечательностях и необычных местах. Благотворительные фонды организуют сбор средств. Примеров множество.

Технологические достижения последних нескольких лет откроют еще больше возможностей для создателей коротких видео: искусственный интеллект, видео высокой четкости в разрешениях 4K и 8K, технология расширенной реальности XR (extended reality) — эти инновации позволят создавать более интеллектуальный, выверенный, персонализированный контент.

3.2 Douyin: история и актуальные принципы функционирования

Сервис Douyin разработан корпорацией ByteDance (зарегистрирована в КНР). Приложение часто называют «китайским TikTok» или «старшим братом TikTok» (платформа принадлежит той же компании). Между двумя версиями существует ряд принципиальных различий, и основное заключается в том, что пользоваться Douyin можно только на территории материкового Китая, а TikTok разработан для зарубежной аудитории (в КНР ресурс заблокирован). Кроме того, для пользователей Douyin действуют правила, призванные ограничить доступ к платформе иностранцев, исключить случаи мошенничества, распространения порнографических материалов, клеветы, пропаганды наркотических веществ, публикацию материалов, подстрекающих к подрыву государственной власти и т.д. (China Net, 2017).

Создатели двух площадок предложили Интернет-сообществу возможность создавать, монтировать, обрабатывать, публиковать и смотреть видео небольшой продолжительности. Экзотичный формат привлек внимание молниеносно. Хотя до появления Douyin в Сети уже публиковались короткие видеоролики, они создавались, исходя из другой логики. С появлением новой соцсети в коротких видео пользователи увидели возможность продемонстрировать яркий фрагмент реальности, быстро произвести впечатление. Отметим, что у коротких роликов обычно присутствует классическая композиция: завязка, кульминация и развязка. Часто происходящее в кадре разворачивается по сценарию — авторы используют сценические приемы, подбирают предметы одежды, наносят грим, выставляют декорации. Происходящее сопровождается звуковыми эффектами. Зритель, как предполагается, должен испытать в результате просмотра сильные эмоции. В новостных роликах в Douyin речь всегда идет о реальных событиях, но также используются композиционные решения. Если ролик сопровождается субтитрами, текст легок в восприятии.

До определенного момента Douyin ассоциировалась преимущественно с материалами развлекательного характера. Пользователи публиковали кадры, где они соревнуются в танцевальных навыках, подражают пению известных артистов, подшучивают над друзьями, наносят макияж или занимаются подбором костюмов, а также размещали смешные ролики о животных. Скоро удалось оценить социальный, экономический, информационный, образовательный и даже научный потенциал платформы. При этом значительная часть размещаемых постов посвящена новостям.

В связи с высокой степенью ответственности, возлагаемой на СМИ Китая, в аккаунтах различных компаний, специализирующихся на распространении актуальной информации, значительное внимание уделяется

формированию общественного мнения, укреплению патриотизма и созданию позитивного настроения. Отметим, что медиа, ассоциирующиеся с условно «серьезным» контентом, например, новостные СМИ, все чаще размещают в Douyin ролики в формате так называемых soft news: в соцсети публикуются обзоры косметических средств и видео категории «сделай сам» (DIY), истории успеха и т.д. Считается, что такой подход позволяет привлечь внимание молодой аудитории.

По способу генерации контент, производимый СМИ на платформе Douyin, можно разделить на три категории: контент, производимый профессиональными журналистами (PGC, Professionally Generated Content), контент, создаваемый пользователями (UGC, User-Generated Content), контент, генерируемый пользователями по заказу профессионального медиа (PUGC, Professional User-Generated Content).

Целевая аудитория Douyin — представители поколения Z, 61% пользователей 19–35 лет (Douyin, 2020). Большая часть из них — это хорошо образованные молодые люди со средним или выше среднего уровнем дохода, проживающие в мегаполисах, таких как Шанхай, Пекин, Гуанчжоу (Gentlemen Marketing Agency, 2023).

3.3 Правовые основы функционирования онлайн-площадок и тенденции развития Интернет-среды в Китае

Возникновение таких популярных ресурсов, как Douyin и TikTok (и впоследствии им подобных), стало возможным благодаря глобальной трансформации медиаиндустрии Китая, инспирированной властями еще до наступления нового тысячелетия. Крупнейшие китайские СМИ — телекомпания CCTV, газета «Жэньминь жибао» (人民日報), информагентство «Синьхуа» (新華社), многочисленные региональные медиа и т.д. на рубеже XX–XXI веков оперативно включились в освоение Интернет-пространства. У всех знаменитых медиабрендов сегодня есть официальные сайты, аккаунты в социальных сетях, каналы в мессенджерах и на видеохостингах. Следуя глобальному тренду, традиционные СМИ активно используют формат коротких видео, в том числе для публикации новостей.

Модернизация рынка СМИ в КНР изначально сопровождалась жестким контролем со стороны китайского истеблишмента, судебных и правоохранительных органов, что явилось одним из формирующих факторов для обновленной медиасистемы республики. Осуществлять деятельность в сфере создания и распространения актуальной информации в Китае без понимания правовых норм, как отчасти было отмечено выше, невозможно.

В вопросах управления процессами в онлайн-среде у КНР огромный опыт. Первые попытки подключения к Интернету и отправки данных в цифровом формате были зафиксированы в научно-исследовательских лабораториях республики в конце 1980-х. В 1997 году в стране уже насчитывалось 620 тыс. пользователей, 1 тыс. 500 сайтов, 299 тыс. компьютеров (CERNET, 2013). Как только информационно-коммуникационная сеть стала быстро распространяться по территории КНР, властями сразу были приняты меры по регулированию социального взаимодействия в Интернете: только с 1994 по 1997 годы появилось около 60 соответствующих нормативных актов (Рязанова, 2015, с. 109).

В 1996 году граждане Китая узнали о запуске знаменитого проекта «Золотой щит» (фактически начал работать в 2003-м). Его основными задачами стали ограничение доступа к информации, содержание которой имеет антиправительственный или антикоммунистический характер (Звелянская, 2017, с. 196–213), «деанонимизация» пользователей, «фильтрация» контента при помощи искусственного интеллекта по определенным алгоритмам (Камалидин, Абдуллина, Абдуллина, 2021, с. 792). Пользователям запретили копировать и распространять информацию, противоречащую Конституции КНР, материалы сексуального характера, публикации об азартных играх, случаях насилия, идеологии террористов, сектах, ссылаясь на новости иностранных медиа, которые не получили лицензию для работы в КНР и пр.

Сегодня все Интернет-СМИ в КНР осуществляют свою деятельность в соответствии с «Законом о сетевой безопасности Китайской Народной Республики». Контроль за процессами, разворачивающимися в онлайн-среде, осуществляют сразу несколько государственных органов. Для мониторинга онлайн-контента в республике в 2000 году появилась Интернет-полиция. В 2011 году в целях эффективного управления информационными потоками и обеспечения правопорядка в Интернете были созданы Комиссия по сетевой безопасности и информационным технологиям, а также Государственное информационное управление Сети Интернет № 1. С 2014 года указанные организации обладают правом регулировать распространение информационного контента в китайском онлайн-сегменте.

Правила создания и публикации актуальной информации в Сети описаны в «Положении об управлении новостными и информационными службами Интернета». Журналистам следует «правильно формировать общественное мнение» и «способствовать благополучному развитию онлайн-культуры» (гл. I, ст. 3). Для получения *права предоставлять новостные услуги в Интернете* (через сайты, приложения, форумы, блоги, акка-

унты, веб-трансляции и пр.) необходимо *получить соответствующую лицензию* (действует в течение трех лет). Оформить лицензию можно, подав заявку в Департамент телекоммуникаций, предварительно важно выполнить ряд условий, к примеру, главное ответственное лицо и главный редактор СМИ (несет ответственность за содержание новостей) должны быть гражданами Китая (гл. II, ст. 5). Руководство любого информационного ресурса в Интернете, который сотрудничает *с китайско-иностранными предприятиями, финансируемыми из-за рубежа*, должно обратиться в Государственное управление информации в Интернете для *оценки безопасности их деятельности* (гл. II, ст. 7). За нарушение одного или нескольких пунктов документа медиаплощадка получает приказ остановить деятельность и оплатить штраф от 10 тыс. до 30 тыс. юаней (гл. III, ст. 22) (China Net, 2017).

В совокупности правовые меры, распространяющиеся на онлайн-ресурсы в Китае, с одной стороны, направлены на ограничение проникновения иностранцев в сетевую среду республики (и физических, и юридических лиц), с другой, служат препятствием для граждан КНР в вопросе получения нежелательной, с точки зрения властей, информации из-за рубежа. Несмотря на критику в ряде западных стран «фильтрации» медиапотребления в Китае, руководство компартии считает проводимую политику оправданной, объясняя свои действия стремлением избежать массовой «вестернизации», получившей в цифровую эпоху широкое распространение в КНР (Гаврилова, 2022, с. 99). Для китайских пользователей доступ к большому числу зарубежных сайтов заблокирован, в частности, это касается Facebook^{**}, Twitter^{***}, Instagram^{*} и YouTube, под запретом находятся WhatsApp и Telegram, ограничен доступ к Wikipedia, данные поисковых систем Google, Yahoo и Bing проходят предварительную проверку. Граждане Китая пользуются национальными ресурсами: аналогом Google выступает поисковый сайт Baidu (百度), «китайский ответ» Instagram^{*} — Xiaohongshu (小红书), социальная сеть Weibo (新浪微博) является гибридной моделью Twitter^{***} и Facebook^{**}, прототип Wikipedia — Baidu Baike (百度百科) или «энциклопедия Байду» и т.д. Все перечисленные бренды пользуются широкой популярностью в Китае, каждый год привлекая десятки миллионов новых поклонников. Стоит отметить, что граждане КНР могли безнаказанно обходить блокировку иностранных ресурсов, используя VPN, однако с 2020 года это официально запрещено.

Любому журналисту, осуществляющему деятельность в онлайн-среде Китая, важно знать, как, с точки зрения властей, размещать контент корректно. Китайские СМИ *функционируют в парадигме общественной пользы* (Ли Ю., 2021, с. 320–322). Одной из основных задач медиа является *формирование повестки позитивного характера* (Ministry of Information Industry,

2001). Для телеканалов Китая большое значение имеет эффективное *исполнение интеграционной и образовательной функций*. Ведущие СМИ КНР призваны способствовать воплощению в жизнь концепций «социализма с китайской спецификой» (Чжу, 2022, с. 154–155), «завершению построения общества средней зажиточности» (Central People's Government, 2017).

В 2022 году новости в Китае стали вторым по популярности жанром у телеаудитории (22,83%), на первом месте оказались мыльные оперы (31,41%) (Lai, 2023d). В эпоху конвергенции и дигитализации традиционные медиа в КНР вступают в гонку за крепкие позиции на рынке онлайн-новостей. Серьезная конкуренция сегодня в сфере производства коротких новостных роликов, в первую очередь, среди провинциальных радиостанций и телеканалов. Наибольших успехов в данном сегменте добились телекомпании Hubei TV (湖北电视台), телеканалы Guangdong Station (广东电视台) и Shandong TV (山东广播电视台), Beijing Radio Station (北京人民广播电台), Jiangxi TV (江西广播电视台). Часто новостной контент размещают на площадках Weibo (新浪微博) и WeChat (微信). В общей сложности в 2022 году 31 региональная медиакомпания произвела 4 млн 482 тыс. коротких новостных видеороликов, которые пользователи посмотрели больше 254 млрд раз (Wang, 2023).

3.4.1 Анализ публикаций Центрального телевидения Китая (CCTV) на платформе Douyin

В структуру корпорации CCTV входят флагманский телеканал CCTV-1 (1,056 млрд зрителей в 2022 году) и 16 тематических каналов (Hap, 2023). Кроме того, крупнейшая телекомпания КНР владеет Глобальной телевизионной сетью Китая (CGTN): под данным брендом в десятках стран вещают шесть телеканалов на разных языках, включая русский.

Интеграция продукции CCTV в Интернет-пространство в XXI веке оказалась в авангарде деятельности телекомпаний: сегодня Центральное телевидение Китая презентовано на всех значимых онлайн-площадках мира. В Douyin в начале 2023 года на главный новостной аккаунт телеканала (@CCTVNews) были подписаны 150 млн пользователей.

Корпорация CCTV находится под управлением КПК. Высокий статус телекомпании возлагает на журналистов серьезную ответственность: канал распространяет информацию по всему миру в телеэфире и в Интернете, обладает большим авторитетом у граждан, на материалы бренда ссылаются СМИ в разных странах, а потому для всех платформ телекомпании действуют очень строгие правила верификации информации. Любые данные до публикации в аккаунте CCTV в Douyin подвергаются многоуров-

невой проверке, и в результате исключается значительное количество новостей. Можно предположить, что именно по этой причине на странице телеканала в соцсети ежедневно появляется всего несколько видео (за изученный нами период с 23 декабря 2022 года по 23 февраля 2023 года было опубликовано 255 коротких роликов).

Мониторинг публикаций в аккаунте @CCTVNews позволил определить, что большая часть роликов в Douyin (88,2%) были произведены профессиональными журналистами (PGC); видео, созданные пользователями (самостоятельно или по договоренности с телеканалом) составляют незначительную часть публикуемых материалов — 6,3% относятся к типу UGC и еще 5,5% к PUGC.

Продолжительность большинства просмотренных в процессе реализации представленного исследования роликов CCTV в Douyin в целом отвечает основной концепции ресурса — хронометраж 33,2% видео составляет от 30 сек. до 1 мин.; 27,6% материалов длятся от 16 до 30 сек.; на третьем месте (12,8%) видео от одной минуты до 1 мин. 30 сек.; 6,3% до 15 сек.; 5,2% от 1 мин. 30 сек. до 2 мин.; 4,4% от 2 мин. до 2 мин. 30 сек. Отдельного внимания заслуживает наличие роликов, продолжительность которых не характерна для социальных сетей, распространяющих контент в формате short video (12% изученных материалов). В частности, было обнаружено видео с записью комедийного шоу (15 мин. 55 сек.), кадры новогоднего фейерверка (5 мин.), запись новогодней речи генерального секретаря Си Цзиньпина (12 мин. 58 сек.), сюжет о том, как защитить здоровье пожилых людей в условиях пандемии (22 мин. 30 сек.).

В фокусе внимания @CCTVNews такие темы, как культура (24%), политика (22,7%) и социальная сфера (15,3%). Значительно реже в аккаунте за рассмотренный период освещались проблемы экономики (0,8%) или информация развлекательного характера (0,4%). Подавляющая часть материалов политического содержания была посвящена деятельности Си Цзиньпина.

Таблица 1 / Table 1
 Тип контента CCTV на платформе Douyin по способу создания
Content Type of CCTV's News Videos on Douyin by Creation Method

Тип контента <i>Content type</i>	Кол-во роликов <i>Number of videos</i>	%
PGC	225	88,2
UGC	16	6,3
PUGC	14	5,5

Таблица 2 / Table 2
 Продолжительность коротких новостных роликов CCTV на платформе Douyin
Length of CCTV's Short News Videos on Douyin

Хронометраж (мин., сек.) <i>Length (min., sec.)</i>	Количество видеороликов <i>Number of videos</i>	%
≤0:15	16	6,3
0:16 — 0:30	69	27,6
0:31 — 0:60	83	33,2
1:01 — 1:30	32	12,8
1:31 — 2:00	13	5,2
2:01 — 2:30	11	4,4
>2:30	30	12

Таблица 3 / Table 3
 Тематика видеороликов CCTV на платформе Douyin
Topics of CCTV's News Videos on Douyin

Тематика видеоролика <i>Topic</i>		Количество <i>Number of videos</i>	%
Культура	<i>Culture</i>	61	24
Политика	<i>Politics</i>	58	22,7
Социальная сфера	<i>Social Sector</i>	38	15,3
Происшествия за рубежом	<i>Incidents Abroad</i>	26	10,2
Здравоохранение	<i>Healthcare</i>	21	8,2
Происшествия в Китае	<i>Incidents in China</i>	8	3,1

Экология	<i>Ecology</i>	7	2,7
Наука и техника	<i>Science and Technology</i>	7	2,7
Образование	<i>Education</i>	5	2
Вооруженные силы	<i>Armed Forces</i>	5	2
Коммерческая реклама	<i>Commercial Advertising</i>	4	1,6
Сельское хозяйство	<i>Agriculture</i>	3	1,8
Спорт	<i>Sports</i>	3	1,8
Туризм	<i>Tourism</i>	3	1,8
Еда	<i>Food</i>	3	1,8
Экономика	<i>Economy</i>	2	0,8
Развлечения	<i>Entertainment</i>	1	0,4

3.4.2 Анализ публикаций телевидения провинции Хэнань (Henan TV) на платформе Douyin

По охвату телеаудитории телевидение провинции Хэнань (Henan TV) находится за пределами десятки крупнейших игроков телеиндустрии Китая (Lai, 2023c). Телекомпания специализируется на региональном вещании (базируется в провинции Хэнань), внимание в эфире сконцентрировано преимущественно на местных событиях, значительное время в эфире отводится культурной тематике. Однако в сфере производства коротких новостных видео для онлайн-ресурсов телекомпания обогнала даже федеральных конкурентов: в 2022 году в Ежегодном отчете об интеграции и распространении новостей китайскими федеральными и провинциальными телекомпаниями в 2022 году бренд Henan TV оказался на первом месте по общему объему выпуска видеороликов (Wang, 2023). Развитие сетевых платформ руководство телеканала выбрало в качестве приоритетного направления, сделав ставку на генерацию именно коротких видеороликов. В известных социальных сетях Китая Henan TV распространяет контент сразу в нескольких аккаунтах, флагманом среди которых является @ElephantNews. В Douyin у страницы под таким названием 26 млн подписчиков.

Согласно концепции онлайн-вещания телевидения провинции Хэнань, контент компании должен «приносить практическую пользу массам», например, предоставляя полезные данные о средствах противозидемической защиты, информируя о способах получения медицинской помощи в провинции Хэнань. Кроме того, на страницах телекомпании размещаются видео для фермеров, в которых сообщается о мерах поддержки сельскохо-

зяйственной отрасли. Пользователи могут обратиться к модераторам аккаунтов Henan TV с просьбой помочь в решении той или иной проблемы: телекомпания сотрудничает с департаментами провинциальных городов, с местными СМИ, способствует коммуникации между жителями провинции, властями и медиа.

Еще одной важной характеристикой значительной части контента Henan TV является *акцент на культуре провинции Хэнань*. Телеканал реализует вещание на территории так называемой «Центральной равнины», которая считается «местом становления китайской цивилизации и зарождения ее геополитики» (Грачиков, 2012, с. 154). В эфире телеканала часто демонстрируются передачи о традициях, транслируются музыкальные фестивали с национальной спецификой, размещаются интервью с деятелями искусства.

Ежедневно в основном аккаунте Henan TV в Douyin (был проведен анализ 3278 постов) публикуется 20–25 постов. В процессе просмотра был обнаружен большой пул материалов по социальной тематике (55,4% роликов за выбранный период): в @ElephantNews публикуются примечательные истории из жизни населения провинции Хэнань и соседних районов, сообщается о региональных, общенациональных и международных событиях, освещаются общественные мероприятия. Также есть множество видео, посвященных культуре (7,1%) и происшествиям (7%). Стоит отметить наличие роликов, посвященных животным (5,5%), политике (5%) и развлечениям (3,6%). Исходя из того, что 52,5% просмотренных видео были произведены пользователями, можно сделать вывод о тесной коммуникации онлайн-площадки и аудитории.

Таблица 4 / Table 4

Тип контента телевидения провинции Хэнань (Henan TV) на платформе Douyin
по способу создания
Content Type of Henan TV's News Videos on Douyin by Creation Method

Тип контента <i>Content type</i>	Кол-во роликов <i>Number of videos</i>	%
PGC	1483	45,2
UGC	1722	52,5
PUGC	73	2,2

Таблица 5 / Table 5

Продолжительность коротких новостных роликов
телевидения провинции Хэнань (Henan TV) на платформе Douyin
Length of Henan TV's Short News Videos on Douyin

Хронометраж (мин., сек.) <i>Length (min., sec.)</i>	Количество видеороликов <i>Number of videos</i>	%
≤0:15	2721	83
0:16 — 0:30	471	14,4
0:31 — 0:60	65	2
1:01 — 1:30	9	0,3
1:31 — 2:00	2	0,1
2:01 — 2:30	2	0,1
>2:30	8	0,2

Таблица 6 / Table 6

Тематика видеороликов телевидения провинции Хэнань (Henan TV) на платформе Douyin
Topics of Henan TV's News Videos on Douyin

Тематика видеоролика <i>Topic</i>		Количество <i>Number of videos</i>	%
Социальная сфера	<i>Social Sector</i>	1847	55,4
Культура	<i>Culture</i>	238	7,1
Происшествия	<i>Incidents</i>	235	7
Жизнь животных	<i>Animal Life</i>	182	5,5
Политика	<i>Politics</i>	163	5
Развлечения	<i>Entertainment</i>	119	3,6
Здравоохранение	<i>Healthcare</i>	105	3,2
Образование	<i>Education</i>	69	2,1
Спорт	<i>Sports</i>	65	2
Вооруженные силы	<i>Armed Forces</i>	54	1,6
Погода	<i>Weather</i>	42	1,3
Туризм	<i>Tourism</i>	42	1,3
Наука и техника	<i>Science and Technology</i>	34	1

Экономика	<i>Economy</i>	33	1
Коммерческая реклама	<i>Commercial Advertising</i>	24	0,7
Сельское хозяйство	<i>Agriculture</i>	16	0,5
Экология	<i>Ecology</i>	10	0,3

3.4.3 Анализ публикаций шанхайского телеканала Dragon TV на платформе Douyin

Вещание шанхайского телеканала Dragon TV осуществляется на всей территории Китая, а также в США, Канаде, Австралии, Японии, в ряде европейских и азиатских стран. Целевая аудитория канала — жители Шанхая и окрестностей. Бренд занимает третье место по размеру телевизионной аудитории в Китае после CCTV и «Хунань ТиВи» (Lai, 2023b).

В качестве важного вектора развития в контексте привлечения новой аудитории бренд Dragon TV рассматривает создание онлайн-продукции с учетом новейших трендов и идеологических установок КПК. Страница телекомпании в Douyin носит название @KNews, образованное от слога-на телеканала 看看新闻 (kànkàn xīn jiān, рус. — «смотри новости»), на нее подписан 31 млн пользователей. В Ежегодном отчете об интеграции и распространении новостей китайскими федеральными и провинциальными телекомпаниями в 2022 году Шанхайское телевидение оказалось на второй позиции после «Хэнань ТиВи». Ежедневно в аккаунте @KNews публикуется от 30 до 40 новостных роликов. В отличие от CCTV, публикуемая Dragon TV информация проходит менее строгую процедуру проверки, многие новости публикуются мгновенно, если они потенциально интересны аудитории. При создании новостей обращается внимание на их ценностные характеристики с учетом нюансов пользовательского мышления (Ежегодный отчет об интеграции..., 2022). В течение 2022 года в аккаунтах Dragon TV на разных онлайн-платформах было опубликовано свыше 700 тыс. коротких новостных видео. Помимо главного финансового бренда @KNews, телекомпания развивает тематические площадки, ежегодно привлекая миллионы новых пользователей.

В процессе исследования было проанализировано 2232 коротких видео Dragon TV. По способу генерации контента наибольшее количество роликов можно отнести к категории PGC (96,4%), 2,7% (UGC) и 0,9% (PUGC), что может указывать на невысокий уровень интеграции аудитории в процесс производства контента компании.

Продолжительность подавляющего числа видео в аккаунте @KNews не превышает 15 сек. (80,8% просмотренных видео). Авторами роликов

отбирается один или несколько очень коротких кадров, мгновенно передающих суть события. 11,7% роликов длятся от 15 до 30 сек. Хронометраж только 6 роликов от общего числа превышает 2 мин.

Чаще других флагманский аккаунт Dragon TV в Douyin публикует политические материалы (62,7% публикаций). В значительной части роликов данной категории за рассмотренный период рассказывалось про развитие СВО России на Украине. Сосредоточенность на политических событиях, вероятно, обусловлена географией региона, где базируется телеканал: в Шанхае традиционно проживает много иностранцев, публика более открыта, образованна и легко воспринимает серьезную повестку.

На втором месте после политики следуют происшествия внутри страны и за рубежом (15,2%). В выбранный для проведения эмпирической части исследования период произошло разрушительное землетрясение в Турции и Сирии, несколько крупных техногенных аварий в США: об этих событиях в аккаунте было рассказано подробно. На третьей позиции — ролики про вопросы здравоохранения (4,1%): все они посвящены мерам борьбы с Covid-19. Поднимаются вопросы культуры, экономики и социальной сферы (2,4%, 2,1% и 2,5% соответственно), сообщается про деятельность китайской армии (3,5%) и погоду (2,1%), можно встретить новости сельскохозяйственной отрасли, сферы развлечений и туризма и т.д. (см. табл. 9).

Таблица 7 / Table 7
Тип контента шанхайского телеканала Dragon TV на платформе Douyin
по способу создания
Content Type of Shanghai Dragon TV's News Videos on Douyin by Creation Method

Тип контента <i>Content type</i>	Кол-во роликов <i>Number of videos</i>	%
PGC	2151	96,4
UGC	60	2,7
PUGC	21	0,9

Таблица 8 / Table 8

Продолжительность коротких новостных роликов шанхайского телеканала
Dragon TV на платформе Douyin
Length of Shanghai Dragon TV's Short News Videos on Douyin

Хронометраж (мин., сек.) <i>Length (min., sec.)</i>	Количество видеороликов <i>Number of videos</i>	%
≤0:15	1803	80,8
0:16 — 0:30	262	11,7
0:31 — 0:60	79	3,2
1:01 — 1:30	55	2,2
1:31 — 2:00	27	1,1
2:01 — 2:30	1	0,5
>2:30	5	0,2

Таблица 9 / Table 9

Тематика видеороликов шанхайского телеканала Dragon TV на платформе Douyin
Topics of Shanghai Dragon TV's News Videos on Douyin

Тематика видеоролика <i>Topic</i>		Количество <i>Number of videos</i>	%
Политика	<i>Politics</i>	1394	62,7
Происшествия	<i>Incidents</i>	337	15,2
Здравоохранение	<i>Healthcare</i>	91	4,1
Вооруженные силы	<i>Armed Forces</i>	72	3,2
Социальная сфера	<i>Social Sector</i>	56	2,5
Культура	<i>Culture</i>	54	2,4
Погода	<i>Weather</i>	47	2,1
Экономика	<i>Economy</i>	46	2,1
Спорт	<i>Sports</i>	31	1,4
Развлечения	<i>Entertainment</i>	27	1,2
Сельское хозяйство	<i>Agriculture</i>	25	1,1
Наука и техника	<i>Science and Technology</i>	22	1

Туризм	<i>Tourism</i>	15	0,7
Экология	<i>Ecology</i>	8	0,4
Образование	<i>Education</i>	4	0,2
Жизнь животных	<i>Animal Life</i>	3	0,1
Еда	<i>Food</i>	0	0
Коммерческая реклама	<i>Commercial Advertising</i>	0	0

ДИСКУССИЯ

В процессе анализа данных выдвинутая авторами статьи гипотеза подтвердилась. Российские телеканалы могут законно создавать свои аккаунты и публиковать контент в китайских онлайн-сервисах, специализирующихся на распространении онлайн-видео, предварительно выполнив ряд условий, прописанных в законодательстве КНР. Выход на рынок Китая может способствовать повышению узнаваемости брендов российских телекомпаний за рубежом и уровня их доходов, телеканалы могут распространять актуальные сведения о жизни в России и транслировать позицию РФ по ключевым вопросам международной повестки. Кроме того, как удалось установить в результате исследования тенденций развития рынка коротких видео Китайской Народной Республики, для российских журналистов работа с соцсетями Китая может оказаться полезной при поиске ответов на традиционно непростые вопросы: как успешно популяризировать культуру своей страны и эффективно продвигать отечественные товары в онлайн-среде, какого рода контент создавать для людей зрелого возраста, какие действия предпринять для создания экологичного контента для несовершеннолетних и т.д.

Китайская онлайн-среда, как показал анализ совокупности изученных данных, в высшей степени самобытна. В основе ее функционирования сложно устроенная система правил, не имеющая аналогов в современном мире. Цифровое пространство КНР — это «закрытый клуб», куда заблокирован доступ для большого числа иностранных игроков. Получить право стать субъектом китайской медиаиндустрии зарубежное СМИ может только в результате успешного прохождения многоступенчатой процедуры проверки. Предпочтение отдается средствам массовой информации тех государств,

с которыми КНР развивает партнерские отношения, основанные на взаимовыгодном сотрудничестве и доверии. Процесс генерации контента для компании-нерезидента, оформившей лицензию на деятельность в Китае, сопровождается необходимостью строгого соблюдения большого числа нормативных актов, за нарушение которых может последовать наказание вплоть до полного запрета на работу в КНР.

Вразрез с глобальным трендом телевизионная индустрия Китая переживает период расцвета, в том числе растет популярность новостных форматов. Участники рынка за прошедшее десятилетие в полной степени смогли оценить перспективность развития онлайн-платформ, и сегодня десятки телестанций КНР стимулируют рост аудитории больших и малых экранов, постоянно актуализируя алгоритмы производства аудиовизуальной продукции. В процессе создания информационного онлайн-контента китайские телекомпании учитывают национальные особенности граждан республики, основной целью считают публикацию материалов, обладающих потенциалом полезности, выстраивают с конкурентами рыночные отношения. Отдельное направление деятельности китайских новостных онлайн-СМИ — оказание помощи пользователям в контексте решения разного рода проблем. Кроме того, медиаплощадки сотрудничают между собой, обмениваются материалами, помогают верифицировать новости.

Отдельно стоит отметить широкий зрительский интерес к региональному телевидению в КНР. В республике осуществляется «четырёхуровневое телевидение» (на федеральном и провинциальном уровнях, а также на уровнях префектур и уездов), что, согласно идее, должно способствовать качественному информированию граждан о важных вопросах политической, экономической, социальной и культурной сфер. В ходе исследования удалось выяснить, что в числе лидеров отрасли создания коротких новостных видео множество местных телеканалов. Этот феномен, с одной стороны, напрямую связан с высокой численностью населения Китая, с другой, детерминирован традиционным уважительным отношением китайцев к месту своего рождения и/или проживания: местная повестка имеет большое значение для жителей регионов. Вероятно, данный факт должен стать объектом внимания для любого иностранного СМИ, в планах которого выход на медиарынок КНР.

Размещение новостного контента в формате коротких видео в китайском Интернете, как показал проведенный контент-анализ, осуществляется согласно четко прописанным концепциям. Есть основания сделать вывод, что каждый телеканал ставит своей целью формирование уникального торгового предложения. В медиаиндустрии Китая важно отличаться

от других. Изученные в ходе исследования посты каждой из телекомпаний обладают особенностями, характерными именно для той или иной площадки. Так, продолжительность подавляющего большинства видео на одних платформах не превышает 15 секунд, в других аккаунтах размещаются ролики, хронометраж которых около одной минуты, третья группа игроков смело производит на рынке коротких видео длинные ролики. Отметим разную степень интеграции аудитории в процесс производства контента. Успех многих телеканалов также основывается на выборе отличающейся от конкурентов основной тематики (политика, социальная сфера, происшествия — наиболее популярные темы). Еще один важный для китайских телекомпаний, создающих короткие новостные ролики, аспект — культура и традиции. Удачным ходом для зарубежных телеканалов могло бы стать освещение связанных с данной тематикой событий, размещение материалов про культуру своей страны. Для телекомпаний из России, как мы полагаем, есть возможность не только занять прочные позиции на китайском рынке, но и достичь взаимопонимания по ключевым вопросам, укрепить дружеские отношения.

Вопросы генерации коротких видео для китайских медиаплатформ нуждаются в дальнейшем изучении. Особого внимания заслуживают маркетинговые стратегии продвижения контента в Китае российскими медиаменеджерами, но это уже тема для следующей статьи.

* Решением Тверского суда от 21 марта 2022 г. компания «Meta», владеющая социальной сетью «Instagram», признана экстремистской организацией. Доступ к социальной сети «Instagram» на территории Российской Федерации заблокирован.

** Решением Тверского суда от 21 марта 2022 г. компания «Meta», владеющая социальной сетью «Facebook», признана экстремистской организацией. Доступ к социальной сети «Facebook» на территории Российской Федерации заблокирован.

*** Запрещен Роскомнадзором с 4 марта 2022 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байков, Е.А., Петрик, В.Е. (2021). Формирование системы продвижения российского телевизионного контента за рубежом. *Петербургский экономический журнал*, (4), 72–81. <https://www.elibrary.ru/DCHZJU>, <https://doi.org/10.24412/2307-5368-2021-4-72-81>
2. Ван, В. (2019). *Российско-китайское сотрудничество в области телевизионного вещания: на материалах канала Центрального телевидения Китая — Русский* [автореф. дисс.: 10.01.10] (с. 103–110). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет.
3. Вильданов, Р.Р., Кутушева, Э.Н. (2021). Система государственного регулирования интернета в Китайской народной республике. *Вестник УГНТУ. Наука, образование, экономика. Серия: Экономика*, (3), 115–122. <https://www.elibrary.ru/GBFBUE>
4. Вэй, Я., Фань, Л. (2021). Короткое мобильное видео: тенденции и характеристики. В.Ф. Гигин (гл. ред.), *Коммуникация в социально-гуманитарном знании, экономике, образовании: материалы V Международной научно-практической конференции* (с. 296–299). Минск: Белорусский государственный университет. <https://www.elibrary.ru/GLVKBX>
5. Гаврилова, Е.В. (2022). Культурная политика Китая в условиях противостояния западному глобализму. *Научные труды Московского гуманитарного университета*, (2), 98–105. <https://www.elibrary.ru/HVXEQG>
6. Го, Л., Чжан, Ц. (2022). Россия в официальной прессе Китая: новостной дискурс «Жэньминь Жибао». *Вопросы журналистики, педагогики, языкознания*, 41 (2), 193–204. <https://www.elibrary.ru/GOJTZO>, <https://doi.org/10.52575/2712-7451-2022-41-2-193-204>
7. Грачиков, Е.Н. (2012). Исторический экскурс в геополитику Китая. *Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология*, (3), 154–169. <https://www.elibrary.ru/PEEYUH>
8. Дин, Ч., Чжан, В. (2021). Исследование внутренних противоречий и путей решения коротких видеонОВОСТЕЙ для мобильных устройств. *Contemporary TV*, (12), 33–37. <https://doi.org/10.16531/j.cnki.1000-8977.2021.12.004> (на кит. языке).
9. Ерофеева, И.В., Муравьев, А.В. (2021). Когнитивно-языковой инструментарий моделирования медиаобраза страны: дискурс Китая о России. *Российско-китайские исследования*, 5 (2), 83–93. <https://www.elibrary.ru/KBYURL>, [https://doi.org/10.17150/2587-7445.2021.5\(2\).83-93](https://doi.org/10.17150/2587-7445.2021.5(2).83-93)
10. Зверьянская, Л.П. (2017). Организационно-правовое обеспечение международной и национальной информационной безопасности: опыт Китайской Народной Республики. *Труды Института государства и права Российской академии наук*, 12 (5), 196–214. <https://www.elibrary.ru/ZSLLOUL>

11. Инь, Ж. (2017). Применение «Большой стратегии» в освещении новостей в качестве важного способа продвижения «Мягкой силы» Китая (на примере телеканала CCTV News). *Власть*, 25 (7), 174-178. <https://www.elibrary.ru/ZBLRZZ>
12. Камалидин, К.Э., Абдуллина, Г.Р., Абдуллина, Л.Б. (2021). Интернет-СМИ Китая: современное состояние. *Вестник Башкирского университета*, 26 (3), 789-796. <https://www.elibrary.ru/RQWOKH>, <https://doi.org/10.33184/bulletin-bsu-2021.3.45>
13. Кошкарова, Н.Н., Мукушев, И.О. (2021). Образ России в китайских СМИ. *Политическая лингвистика*, (3), 87–100. <https://www.elibrary.ru/VNLVGT>, https://doi.org/10.26170/1999-2629_2021_03_08
14. Ли, С. (2021). Развитие культурных индустрий в современном Китае. *Финансовые рынки и банки*, (5), 127–132.
15. Ли, Ю. (2021). Особенности представленности контента о России на китайских самомедиа-платформах (на примере платформы TikTok). *Мир науки, культуры, образования*, (5), 320–322. <https://www.elibrary.ru/EUWJWO>, <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2021-590-320-322>
16. Мефодьева, С.А., Инь, Ж. (2019). Практики китайских и российских СМИ в распространении «мягкой силы» государств (на примере их освещения в CCTV News и RT). *Власть*, 27 (1), 196-200. <https://www.elibrary.ru/YZPVRB>, <https://doi.org/10.31171/vlast.v27i1.6252>
17. Рязанова, А.Ю. (2015). Особенности развития сетевой журналистики в Китае. *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика*, (1), 108-112. <https://www.elibrary.ru/TMBYOT>
18. Хубежова, З.А., Шарков, Ф.И. (2022). Российско-китайский дискурс в современных условиях (на примере Russia Today, China Daily, BBC). *Коммуникология: электронный научный журнал*, 7 (2), 114-120.
19. Цзя, Ф. (2019). Новые медиа: позиционирование и специфика китайского феномена. *Вопросы журналистики, педагогики, языкознания*, 38 (2). 286-294. <https://www.elibrary.ru/DAGGXF>, <https://doi.org/10.18413/2075-4574-2019-38-2-286-294>
20. Чжан, Ш. (2021). Характеристики китайской журналистики в эпоху цифровых технологий. *МНКО*, (4), 427–429. <https://www.elibrary.ru/RTAXMH>, <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2021-489-427-429>
21. Чжу, Б. (2022). Влияние XIX съезда КПК на риторику китайских СМИ. Исследование на примере вечерних новостей CCTV. *Наука телевидения*, 18 (2), 147–167. <https://www.elibrary.ru/JRXSIB>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-147-167>
22. Central People's Government of the People's Republic of China. (2017). Materials of the XIX Congress of the Communist Party of China (中共十九大资料). Retrieved Oct. 25, 2023, from <http://www.gov.cn/zhuant1/19thcpc/baogao.htm>

23. CERNET. (2013, April 8). *Important events of the Chinese online industry: 1997-1999* (1997年~1999年互联网大事记). Retrieved Oct. 25, 2023, from https://www.edu.cn/xxh/ji_shu_ju_le_bu/cernet2_lpv6/fzlc/201304/t20130408_927546.shtml

24. Chen, M. (Chief Analyst). (2021, Oct. 19). *Short Video Industry Topics Going to Sea (短视频行业专题之出海篇(57页) — 长风破浪正当时)*. Guohai Securities Research Institute. Retrieved Oct. 25, 2023, from https://pdf.dfcfw.com/pdf/H3_AP202110201523924384_1.pdf?1634749280000.pdf

25. China Net. (2017, May 2). Regulations on the Administration of Internet News and Information Services (互联网新闻信息服务管理条例). *Cyberspace administration of China*. Retrieved Oct. 25, 2023, from http://www.cac.gov.cn/2017-05/02/c_1120902760.htm

26. CNNIC. (2023). *The 51th Statistical Report on China's Internet Development*. China Internet Network Information Center. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.cnnic.com.cn/IDR/ReportDownloads/202307/P020230707514088128694.pdf>

27. Douyin. (2020). *Douyin data Report 2020*. Retrieved Oct. 25, 2023, from https://p3-bd-official.byteimg.com/obj/eden-cn/uj_shpjpmmv_ljuhklafi/ljhwZthlaukjlkulzlp/data_reports/2020_douyin_data_report.pdf (на кит. языке).

28. Gentlemen Marketing Agency. (2023, Jan. 11). Understanding Douyin Marketing: Chinese Tik Tok for Business Guide. *GMA*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://ecommercechinaagency.com/douyin-trendy-app/>

29. Han, C. (Ed.). (2023, Jan. 26). The viewing share of the main station's comprehensive channel in 2022 will be the first in the country on the star channel, an 8-year high (总台综合频道2022年收视份额全国上星频道第一, 创8年新高). CCTV. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://1118.cctv.com/2023/01/26/ARTICzewahHhyewU07qVlcBt230126.shtml>.

30. Kepios. (2023, October). *Global social media statistics*. (2023). Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://datareportal.com/social-media-users?rq=tiktok>

31. Lai, L.T. (2023a). Average number of monthly active users of Bilibili Inc. from 2nd quarter 2019 to 2nd quarter 2023 (in millions). *Statista*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1109108/bilibili-average-monthly-active-users/>

32. Lai, L.T. (2023b). Brand index of largest television stations in China as of July. *Statista*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1322981/china-brand-index-of-leading-television-stations/>

33. Lai, L.T. (2023c). Number of active users of leading online video apps in China as of July 2023 (in millions). *Statista*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/910676/china-monthly-active-users-leading-online-video-apps/>

34. Lai, L.T. (2023d). Viewership share of the television program in China in 2022, by top genre. *Statista*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1050517/china-tv-program-genre-viewership-share/>

35. Lunden, I. (2013, Dec. 13). Scripps Buys Newsy For \$35M To Expand From TV And Newspapers To Digital Video. *TechCrunch*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://techcrunch.com/2013/12/09/scripps-buys-newsy-for-35m-to-expand-from-tv-and-newspapers-to-digital-video/>

36. Ministry of Information Industry. (2001). Regulations on the Administration of Internet Sites Engaged in News Publishing Business (国务院新闻办公室信息产业部发布互联网站从事登载新闻业务管理暂行规定). *Official Journal of the State Council*, (2). Retrieved Oct. 25, 2023, from http://www.gov.cn/gongbao/content/2001/content_132314.htm

37. Newman, N. & Levy, D.A.L. (2013). *Reuters institute digital news report 2013*. Oxford: Reuters Institute of Journalism Oxford University. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.digitalnewsreport.org/wp-content/uploads/2014/05/Reuters-Institute-Digital-News-Report-2013.pdf>

38. Richmond, W. (2013, June 18). MSN News partners with Newsy to massively scale video production. *VideoNuze*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://www.videonuze.com/article/msn-news-partners-with-newsy-to-massively-scale-video-production>

39. Wang, T. (Ed.). (2023, Jan. 09). *Integration and Communication Annual Index (河南台蝉联首位！2022省级台新闻融合传播年度指数出炉)*. Retrieved Oct. 25, 2023, from <https://share.hntv.tv/news/4/1612473592727662594>

REFERENCES

1. Baykov, E.A., & Petrik, V.E. (2021). Formirovanie sistemy prodvizheniya rossiyskogo televizionnogo kontenta za rubezhom [Formation of a system to promote Russian television content abroad]. *Peterburgskiy Ekonomicheskij Zhurnal*, (4), 72–81. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2307-5368-2021-4-72-81>, <https://www.elibrary.ru/dchzju>

2. Central People's Government of the People's Republic of China. (2017). **中共十九大资料** [Materials of the XIX Congress of the Communist Party of China]. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from <http://www.gov.cn/zhuanti/19thcpc/baogao.htm>

3. CERNET. (2013, April 8). *1997年~1999年互联网大事记* [Important events of the Chinese online industry: 1997–1999]. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from https://www.edu.cn/xxh/ji_shu_ju_le_bu/cernet2_lpv6/fzlc/201304/t20130408_927546.shtml

4. Chen, M. (Chief Analyst). (2021, Oct. 19). **短视频行业专题之出海篇(57页) — 长风破浪正当时** [Short video industry topics going to sea]. Guohai Securities

Research Institute. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from https://pdf.dfcfw.com/pdf/H3_AP202110201523924384_1.pdf?1634749280000.pdf

5. China Net. (2017, May 2). **互联网新闻信息服务管理条例** [Regulations on the Administration of Internet News and Information Services]. *Cyberspace Administration of China*. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from http://www.cac.gov.cn/2017-05/02/c_1120902760.htm

6. CNNIC. (2023). *The 51th statistical report on China's internet development*. China Internet Network Information Center. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.cnnic.com.cn/IDR/ReportDownloads/202307/P020230707514088128694.pdf>

7. Ding, Ch., & Zhang, W. (2021). **移动短视频新闻的内在矛盾与解决路径探究** [Exploration of the inherent contradictions and solutions in mobile short video news]. *Contemporary TV*, (12), 33–37. (In Chinese) <https://doi.org/10.16531/j.cnki.1000-8977.2021.12.004>

8. Douyin. (2020). *Douyin data Report 2020*. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from https://p3-bd-official.byteimg.com/obj/eden-cn/uj_shpjpmmv_ljuhklafi/ljhwZthlaukjlkulzlp/data_reports/2020_douyin_data_report.pdf

9. Erofeeva, I.V., & Muravyov, A.V. (2021). Kognitivno-yazykovoy instrumentariy modelirovaniya mediaobraza strany: Diskurs Kitaya o Rossii [Cognitive-linguistic tools for modeling the country's media image: A China's discourse on Russia]. *Rossiysko-Kitayskie Issledovaniya*, 5 (2), 83–93. (In Russ.) [https://doi.org/10.17150/2587-7445.2021.5\(2\).83-93](https://doi.org/10.17150/2587-7445.2021.5(2).83-93), <https://www.elibrary.ru/kbyyrl>

10. Fan, L., & Wei, Y. (2021). Korotkoe mobil'noe video: Tendentsii i kharakteristiki [Short mobile video: Trends and features]. In V.F. Gigin (Ed.), *Kommunikatsiya v sotsial'no-gumanitarnom znanii, ekonomike, obrazovanii: Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Communication in social and humanitarian knowledge, economics, education: The V International Scientific and Practical Conference proceedings] (pp. 296–299). Minsk: Belarusian State University. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/glvkxb>

11. Gavrilova, E.V. (2022). Kul'turnaya politika Kitaya v usloviyakh protivostoyaniya zapadnomu globalizmu [China's cultural policy in the face of opposition to Western globalism]. *Nauchnye Trudy Moskovskogo Gumanitarnogo Universiteta*, (2), 98–105. (In Russ.), <https://www.elibrary.ru/HVXEQG>

12. Gentlemen Marketing Agency. (2023, January 11). Understanding Douyin marketing: Chinese Tik Tok for business guide. *GMA*. Retrieved October 25, 2023, from <https://ecommercechinaagency.com/douyin-trendy-app/>

13. Grachikov, E.N. (2012). Istoricheskiy ekskurs v geopolitiku Kitaya [Historical insight into the geopolitics of China]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 18. Sotsiologiya i Politologiya*, (3), 154–169. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/peeyuh>

14. Guo, L., & Zhang, J. (2022). Rossiya v ofitsial'noy presse Kitaya: Novostnoy diskurs "Zhen'min' Zhibao" [Russia in China's official press: News discourse "People's Daily"]. *Voprosy Zhurnalistiki, Pedagogiki, Yazykoznaniya*, 41 (2), 193–204. (In Russ.) <https://doi.org/10.52575/2712-7451-2022-41-2-193-204>, <https://www.elibrary.ru/gojtzo>

15. Han, C. (Ed.). (2023, Jan. 26). **总台综合频道2022年收视份额全国上星频道第一，创8年新高** [The viewing share of the main station's comprehensive channel in 2022 will be the first in the country on the star channel, an 8-year high]. CCTV. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from <https://1118.cctv.com/2023/01/26/ARTICzewahHhyewU07qVlcBt230126.shtml>
16. Jia, F. (2019). Novye media: Pozitsionirovanie i spetsifika kitayskogo fenomena [New media: Positioning and the specificity of the Chinese phenomenon]. *Voprosy Zhurnalistiki, Pedagogiki, Yazykoznaniya*, 38 (2). 286–294. (In Russ.) <https://doi.org/10.18413/2075-4574-2019-38-2-286-294>, <https://www.elibrary.ru/dagxf>
17. Kamalidin, K.E., Abdullina, G.R., & Abdullina, L.B. (2021). Internet-SMI Kitaya: Sovremennoe sostoyanie [Internet media of China: Current state]. *Vestnik Bashkirskogo Universiteta*, 26 (3), 789–796. (In Russ.) <https://doi.org/10.33184/bulletin-bsu-2021.3.45>, <https://www.elibrary.ru/rqwokh>
18. Kepios. (2023, October). *Global social media statistics*. Retrieved October 25, 2023, from <https://datareportal.com/social-media-users?rq=tiktok>
19. Khubezhova, Z.A., & Sharkov, F.I. (2022). Rossiysko-kitayskiy diskurs v sovremennykh usloviyakh (na primere Russia Today, China Daily, BBC) [Russian-Chinese discourse in modern conditions (on the example of Russia Today, China Daily, BBC)]. *Kommunikologiya: Elektronnnyy Nauchnyy Zhurnal*, 7 (2), 114–120. (In Russ.)
20. Koshkarova, N.N., & Mukushev, I.O. (2021). Obraz Rossii v kitayskikh SMI [Russia's image in Chinese mass-media]. *Politicheskaya Lingvistika*, (3), 87–100. (In Russ.) https://doi.org/10.26170/1999-2629_2021_03_08, <https://www.elibrary.ru/VNLVGT>
21. Lai, L.T. (2023a). Average number of monthly active users of Bilibili Inc. from 2nd quarter 2019 to 2nd quarter 2023 (in millions). *Statista*. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1109108/bilibili-average-monthly-active-users/>
22. Lai, L.T. (2023b). Brand index of largest television stations in China as of July. *Statista*. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1322981/china-brand-index-of-leading-television-stations/>
23. Lai, L.T. (2023c). Number of active users of leading online video apps in China as of July 2023 (in millions). *Statista*. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/910676/china-monthly-active-users-leading-online-video-apps/>
24. Lai, L.T. (2023d). Viewership share of the television program in China in 2022, by top genre. *Statista*. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.statista.com/statistics/1050517/china-tv-program-genre-viewership-share/>
25. Li, X. (2021). Razvitie kul'turnykh industriy v sovremennom Kitae [Development of cultural industries in modern China]. *Finansovye Rynki i Banki*, (5), 127–132. (In Russ.)

26. Li, Y. (2021). Osobennosti predstavlenosti kontenta o Rossii na kitayskikh samomedia-platformakh (na primere platformy TikTok) [Features of the presentation of content about Russia on Chinese self-media platforms (using the example of the platform Tik Tok)]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*, (5), 320–322. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2021-590-320-322>, <https://www.elibrary.ru/euwjwo>

27. Lunden, I. (2013, December 13). Scripps buys newsy for \$35M to expand from TV and newspapers to digital video. *TechCrunch*. Retrieved October 25, 2023, from <https://techcrunch.com/2013/12/09/scripps-buys-newsy-for-35m-to-expand-from-tv-and-newspapers-to-digital-video/>

28. Mefod'eva, S.A., & Yin, R. (2019). Praktiki kitayskikh i rossiyskikh SMI v rasprostranenii "myagkoy sily" gosudarstv (na primere ikh osveshcheniya v CCTV News i RT) [Practices of Chinese and Russian media in promoting national soft power (on the example of Cctv News and RT lighting)]. *Vlast'*, 27 (1), 196–200. (In Russ.) <https://doi.org/10.31171/vlast.v27i1.6252>, <https://www.elibrary.ru/yzpvrh>

29. Ministry of Information Industry. (2001). **国务院新闻办公室信息产业部发布互联网站从事登载新闻业务管理暂行规定** [Regulations on the administration of internet sites engaged in news publishing business]. *Official Journal of the State Council*, (2). (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from http://www.gov.cn/gongbao/content/2001/content_132314.htm

30. Newman, N. & Levy, D.A.L. (2013). *Reuters institute digital news report 2013*. Oxford: Reuters Institute of Journalism Oxford University. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.digitalnewsreport.org/wp-content/uploads/2014/05/Reuters-Institute-Digital-News-Report-2013.pdf>

31. Richmond, W. (2013, June 18). MSN News partners with Newsy to massively scale video production. *VideoNuze*. Retrieved October 25, 2023, from <https://www.videonuze.com/article/msn-news-partners-with-newsy-to-massively-scale-video-production>

32. Ryazanova, A.Y. (2015). Osobennosti razvitiya setevoy zhurnalistiki v Kitae [Features of the development of online journalism in China]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, (1), 108–112. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/tmbyot>

33. Vildanov, R.R., & Kutusheva, E.N. (2021). Sistema gosudarstvennogo regulirovaniya interneta v Kitayskoy narodnoy respublike [The system of state regulation of the internet in the People's Republic of China]. *Vestnik UGNTU. Nauka, obrazovanie, ekonomika. Seriya: Ekonomika*, (3), 115–122. (In Russ.) <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-gosudarstvennogo-regulirovaniya-interneta-v-kitayskoy-narodnoy-respublike/viewer>

34. Wang, T. (Ed.). (2023, Jan. 9). **河南台蝉联首位！2022省级台新闻融合传播年度指数出炉** [Integration and Communication Annual Index]. (In Chinese) Retrieved October 25, 2023, from <https://share.hntv.tv/news/4/1612473592727662594>

35. Wang, W. (2019/2020). Rossiysko-kitayskoe sotrudnichestvo v oblasti televizionnogo veshchaniya: Na materialakh kanala Tsentral'nogo televideniya

Kitaya—Russkiy [Russian-Chinese cooperation in the field of television broadcasting (on materials of the channel of the Central television of China—Russian)] [PhD thesis]. Saint Petersburg State University. (In Russ.) Retrieved October 25, 2023, from https://disser.spbu.ru/files/2019/disser_veis.pdf?ysclid=lgnnilu36j205933327

36. Yin, R. (2017). *Primenenie “Bol’shoy strategii” v osveshchenii novostey v kachestve vazhnogo sposoba prodvizheniya “myagkoy sily” Kitaya (na primere telekanala CCTV News)* [The use of Grand Strategy in news coverage as an important way to promote China’s soft power (using the example of CCTV News)]. *Vlast’*, 25 (7), 174–178. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zblrz>

37. Zhang, Sh. (2021). *Kharakteristiki kitayskoy zhurnalistiki v epokhu tsifrovyykh tekhnologiy* [Characteristics of Chinese journalism in the digital era]. *Mir Nauki, Kul’tury, Obrazovaniya*, (4), 427–429. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2021-489-427-429>, <https://www.elibrary.ru/rtaxmh>

38. Zhu, B. (2022). *Vliyanie XIX s’ezda KPK na ritoriku kitayskikh SMI. Issledovanie na primere vechernikh novostey CCTV* [The impact of the CCP 19th Congress on the rhetoric of the Chinese media: The study of CCTV evening news]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (2), 147–167. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-147-167>, <https://www.elibrary.ru/jrxsib>

39. Zveryanskaya, L.P. (2017). *Organizatsionno-pravovoe obespechenie mezhdu-narodnoy i natsional’noy informatsionnoy bezopasnosti: Opyt Kitayskoy Narodnoy Respubliki* [Institutional and legal support for international and national information security: Experience of the People’s Republic of China]. *Trudy Instituta Gosudarstva i Prava Rossiyskoy Akademii Nauk*, 12 (5), 196–214. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49458151>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНИДОВНА ПРОСКУРНОВА

кандидат филологических наук,
преподаватель кафедры массовых коммуникаций,
РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6
специальный корреспондент,
телеканал «ТВ Центр»,
115184, Россия, Москва, ул. Б. Татарская, д. 33, стр.1

Researcher ID: ABF-5461-2020

ORCID: 0000-0002-2985-7898

e-mail: karikh.el@gmail.com

ВАНЬ ЧЖУ

магистрант филологического факультета,
РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Researcher ID: JVO-2029-2024

ORCID: 0009-0006-6189-2243

e-mail: 1032225481@pfur.ru

ИРИНА ИВАНОВНА ВОЛКОВА

доктор филологических наук,
профессор кафедры массовых коммуникаций,
РУДН им. П. Лумумбы,
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Researcher ID: C-3003-2017

ORCID: 0000-0002-2693-1204

e-mail: volkova-ii@rudn.ru

ABOUT THE AUTHORS

EVGENIYA L. PROSKURNOVA

Cand.Sci. (Philology),

Lecturer at the Department of Mass Communications,

RUDN University

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Special Correspondent,

TV Center channel

33, str.1, Bolshaya Tatarskaya, Moscow 115184, Russia

Researcher ID: ABF-5461-2020

ORCID: 0000-0002-2985-7898

e-mail: karikh.el@gmail.com

WAN ZHU

Master's student at the Faculty of Philology,

RUDN University

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Researcher ID: JVO-2029-2024

ORCID: 0009-0006-6189-2243

e-mail: 1032225481@pfur.ru

IRINA I. VOLKOVA

Dr.Sci. (Philology),

Professor at the Department of Mass Communications,

RUDN University

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

Researcher ID: C-3003-2017

ORCID: 0000-0002-2693-1204

e-mail: volkova-ii@rudn.ru

Авторский вклад

И.И. Волкова — разработка проблемы исследования, общее руководство;

Е.Л. Проскурнова, В. Чжу — сбор и анализ данных, детальное исследование способов размещения коротких новостных видео в Douyin; разработка текста.

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

Authors' contributions

Irina Volkova developed the research problems and provided general guidance.

Evgeniya Proskurnova and Wan Zhu collected and analyzed data, studied the methods of posting short news videos on Douyin, and contributed to the development of the text.

All authors discussed the research findings, prepared and formatted the final version of the manuscript.

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 19 (4), 2023. Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 29.12.2023

Усл. печ. л. 17,0. 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

125284, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 19 (4), 2023. Journal

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—E.S. Yerkina

Desktop Publishing—T.M. Lukova

Signed to print on 29.12.2023
Cond. printed sheets 17,0. 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
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia