



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



# НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20(1)

## The Art and Science of Television



academia.edu

Google Scholar



# Институт кино и телевидения (ГИТР)

## Наука телевидения 20 (1), 2024

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-2024-20.1

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), 2024

# **GITR Film and Television School**

## **The Art and Science of Television 20 (1), 2024**

Journal

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

DOI: 10.30628/1994-2024-20.1

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, 2024



## 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 Рафаэльевич 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 Мастнак — 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 филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосокорский — канд. филол. 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 StatMedical 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. Stroeva—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

<b>ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ</b>	
<b>ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ</b>	
Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект.....	13
<b>ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ</b>	
<b>НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЦЫРКУН</b>	
Кельтская триада: кинематографии британских национальных меньшинств и «внутренний колониализм».....	45
<b>СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ</b>	
<b>СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО</b>	
Формат «имперского» телесериала в эфирной практике отечественного вещания: особенности и тенденции.....	81
<b>РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ</b>	
<b>ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ЛАВРОВА</b>	
Архетип мифологического героя в новостных сюжетах о пандемии Covid-19.....	119
<b>ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА</b>	
<b>НАТАЛЬЯ ВИТАЛЬЕВНА СУХОВА</b>	
«Обними меня»: три эпохи русского жеста «объятие» (по данным корпуса МУРКО).....	137
<b>МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ</b>	
<b>АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕРАКСА</b>	
<b>ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВНА БУХАЛЕНКОВА</b>	
<b>ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВНА ЧИЧИНИНА</b>	
<b>АЙДАР МАНИМАНСУРОВИЧ КАЛИМУЛЛИН</b>	
<b>ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА ОЩЕПКОВА</b>	
<b>АРИНА НИКОЛАЕВНА ШАТСКАЯ</b>	
<b>ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ ЗИНЧЕНКО</b>	
Цифровые устройства в жизни современных дошкольников.....	171

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

**GRIGORII L. TULCHINSKII**

Adventure Silent Cinema  
and the Soviet Anthropological Project.....13

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

**NINA A. TSYRKUN**

Celtic Triad: Cinemas of Britain’s National Minorities  
and Internal Colonialism.....45

**STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS**

**SERGEI N. ILCHENKO**

“Imperial” Television Series in Domestic Broadcasting Practice:  
Features and Trends.....81

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

**ELENA N. LAVROVA**

The archetype of the Mythological Hero  
in News Coverage of the Covid-19 Pandemic.....119

**THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA**

**NATALYA V. SUKHOVA**

“Hold Me”: Three Epochs of the Russian Embracing Gesture  
(MURCO Study).....137

**MEDIA EDUCATION**

**ALEKSANDER N. VERAкса**

**DARIA A. BUKHALENKOVA**

**ELENA A. CHICHININA**

**AYDAR M. KALIMULLIN**

**EKATERINA S. OSHCHEPKOVA**

**ARINA N. SHATSKAYA**

**YURY P. ZINCHENKO**

Digital Devices in Life of Modern Preschoolers.....171

**ЭКРАННЫЕ  
ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРА:  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ  
ПОДХОДЫ**

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



UDC 791.2 + 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42

EDN: LPWANB

Received 12.02.24, revised 20.03.2024, accepted 29.03.2024

**GRIGORII L. TULCHINSKII**

HSE University—Saint Petersburg,  
Room 215, 17a, Promyshlennaya,  
Saint Petersburg 198099, Russia

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

*For citation*

Tulchinskii, G.L. (2024). Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>

## Adventure Silent Cinema and the Soviet Anthropological Project\*

**Abstract.** The article aims to explore the role of national cinema in the early 20th century and its contribution to the development of the Soviet anthropological project. Any significant transformation of society involves the human factor. This factor can be observed in two ways: as a consequence of changes, which shape the new social experiences acquired through individual socialization, and as the unique qualities of those organizing the transformations. The beginning of the 20th century marked a period of active formation of mass society, urban lifestyles, and entertainment industries. Within this landscape, cinema held a special, perhaps even crucial, position—probably due to its accessibility and the condensed intensity of content presentation. The adventure genre, in particular, played a dominant role and greatly contributed to the success of film distribution. The interplay between commercial and creative aspects has been influential in shaping the development of cinema from its inception.

\* Translated by Elena V. Filyukova.



However, during the Soviet era, the balance between entertainment and creativity began to shift, influenced by socio-political circumstances. Firstly, there was an increasing emphasis on social themes in films. Secondly, by the 1930s, these circumstances had evolved into direct political pressure, significantly impacting the content requirements for films and even the fate of their creators. This resulted in a clear contradiction: while cinema content portrayed the ideal of an initiative, responsible, and creative individual, in reality, individuals, including film authors, were expected to conform to ideological requirements. This contradiction between the broadcast content and the real lives of people led to the squandering of the resources of the anthropology project and the creative potential of cinema. Nonetheless, it did not impede the development of models and technologies that shaped the personalized power of mass society, which have retained their significance to this day.

Hence, cinema, which initially emerged as a form of entertainment with adventure genre for a dominant, not only played a role in shaping the concept of the “mass man,” but also laid the groundwork for the models and technologies that defined a “person in power.”

**Keywords:** adventure cinema, anthropological project, ideology, silent cinema, Soviet power, trickster, screen culture

**Acknowledgments.** The research was supported by the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 24-28-01484, Anthropological Ideals in Adventure Films of the Domestic Silent Cinema of 1910–1920.

УДК 791.2 + 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42

EDN: LPWANB

Статья получена 12.02.24, отредактирована 20.03.2024, принята 29.03.2024

**ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург  
198099, Санкт-Петербург, Россия,  
ул. Промышленная, 17а, к. 215

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

*Для цитирования*

Тульчинский Г.Л. Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 13–42. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>. EDN: LPWANB

## Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект

**Аннотация.** Статья содержит попытку выявить роль отечественного кинематографа первой четверти XX столетия в реализации советского антропологического проекта. Любое существенное преобразования общества предполагает человеческий фактор. Он проявляется двояким образом: как следствие изменений, которое влияет на осваиваемый новый социальный опыт в процессе социализации личностей, и как особые человеческие качества организаторов преобразований. Начало XX века — время активного формирования массового общества, городского образа жизни, развлекательных индустрий. Кинематограф в этом процессе занимает особое, возможно, ключевое место. Это было обусловлено его доступностью, компактной интенсивностью презентации контента. При этом авантюрно-приключенческий жанр играл доминирующую роль, что обеспечивало принципиально важную успешность кинопроката. Соотношение коммерческого и творческого аспектов детерминировало развитие кинематографа с самого его начала. Однако в советский период баланс развлечения и творчества стал проявлять зависимость от социально-политических обстоятельств. Впервые, социальная тематика приобретала нарастающую акцентуацию. Это обстоятельство к 1930-м года превратилось в прямое политическое давление, которое начало серьезно сказываться на требованиях к содержанию фильмов и даже на судьбах их авторов. Итогом стало явное противоречие. Содержание кино участвовало в трансляции идеала инициативной, ответственной, творческой личности, в то время как в реальной жизни от человека (включая авторов кино) требовалось соответствие идеологическим требованиям. Это противоречие между транслируемым контентом и реальной жизнью социума привело к растрате материала антропологического проекта и творческого потенциала кинематографа. Оно не помешало выработать образцы и технологии формирования персонифицированной власти массового общества, сохранившие свое значение и в наше время.

Таким образом, возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром кинематограф сыграл свою роль в формировании проекта нового массового человека, одновременно заложив образцы и технологии формирования человека власти.

**Ключевые слова:** авантюрно-приключенческое кино, антропологический проект, идеология, немое кино, советская власть, трикстер, экранная культура

**Благодарности:** Исследование выполнено при поддержке гранта РФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

## INTRODUCTION

Pre-sound cinema emerged as entertainment with a dominant adventure genre. The beginning of the last century was a time of active formation of mass society and its culture as a predominantly urban lifestyle with its presence of free time. This led to the rapid development of entertainment industries: theater, cinema, concert, museum, and exhibition activities, organization and conducting of festivals, open-air celebrations, sport events, various forms of amateur activities, and nascent tourism.

Cinema occupied an exceptional place in this series—with its accessibility, compact intensity and initial extraordinary nature of presentation. Furthermore, the dominance of the adventure genre, which stylistics was extremely broad, if not all-encompassing, was not accidental. These are the challenges and trials of heroes where conflict, overcoming, struggle, realization of will, selfless heroism and self-denial are combined with dynamic action, unexpected turns that hold the viewer's attention. The silent films of the 1900s and 1920s had intrigue and comic scenes, masterly executed gags, jumps, thrill chases, fights, gang shootings, diversions, fraudulent scams, scenes of seduction and hectic parties, and all this was filmed in a rather intense dynamic (Salnikova, 2023; Salnikova, 2024). Moreover, adventures were easily combined with comedy and tragedy, melodrama and detective story, satire film and biopic, which with the help of screenplays provided an excellent opportunity to refer to literary material, including classics... All this was exceptionally important for the success of distribution being a fundamentally important circumstance, significant to this day, not to mention the formation of cinema.

The famous phrase “Of all the arts, for us the cinema is the most important” is usually cited in the context of the propaganda value of cinema for the emerging Soviet government, although it was originally said by Lenin in a conversation with Commissar Anatoly Lunacharsky when discussing the economic situation of the arts. However, it is worth recognizing that then cinema had been successfully combining its both functions, political and commercial, and is still being smashingly combining nowadays. It is true that as cinema had become a complex of professional creativity and craftsmanship, representing artistic value, the aesthetic value of film works was also formed and increased its hold firstly in the form of avant-garde, and then of festival cinema and art house. The balance of these factors in the process of cinema development was quite dynamic and depended on socio-historical specifics, which affected not only the content of works and their distribution fate, but also the fate of their authors.

This article attempts to trace the peculiarities of these dynamics in national pre-sound cinema, which historically coincided with the formation of the Soviet state, including its collectivization and the beginning of industrialization (known as the Great Upheaval). The present examination seeks for the solution of three tasks which constitute the structure of the corresponding work: (1) the interrelation between commercial and socio-political factors in the content and stylistics of films; (2) the dynamics of the interrelation between state policy and cinematic creativity; and (3) the value of cinema in the formation of the public image of authority in the first quarter of the twentieth century.

The general theme of the work represents anthropological ideal (project) as an emphasis on the broadcast cinema content, political assignment and its real personification. So far, the fate of the Soviet anthropological project has been considered on the material of fiction (Nikolsky, 2022, pp. 259–265; Nikolsky & Zlotnikova, 2022; Nikolsky, 2023; Nikolsky, 2024; Tulchinskii, 2023). Believing that the appeal to films gives no less interesting result, the author hopes to reveal the picture of how the entertainment industry of bourgeois society turns into a powerful effective means of building a conceptual picture of the world that pulls together the society into a tool for political communication and targeting by political leaders.

## 1. DYNAMICS OF THE INTERRELATION BETWEEN ENTERTAINMENT-COMMERCIAL AND SOCIO-POLITICAL FACTORS IN FILM CONTENT

In its aggressive expansion, the adventure genre of silent films actually applies to the first Russian animation by Ladislav Starevich as well as to Vertov's *Man with a Movie Camera* (Russian: *Человек с киноаппаратом*). However, if we remain predominantly within the framework of feature films, we can trace several trends, with the main one behind them all.

The dynamics of the obligatory romanticization of the relations between the first and second plan characters is indicative—either it is the screen adaptations of Alexander Pushkin's *The Little House in Kolomna* (Russian: *Домик в Коломне*) (1913), *The Queen of Spades* (Russian: *Пиковая дама*) (1916) or Starevich's entomological animations (1910–1912). At the same time, while in the pre-revolutionary cinema (*Uncle's Apartment* (Russian: *Дядюшкина квартира*), *Daydreams* (Russian: *Грёзы*), *Silent Witnesses* (Russian: *Немые свидетели*)) girls were the object of courtship, in the Soviet period they increasingly assumed an active role. However, even Parasha in *The Little House in Kolomna* is already showing initiative in the intrigue with inviting to the house an officer dressed as a cook. And in *The Project of Engineer Prite* (Russian: *Проект инженера Прайта*) (1918), this role already transforms into Betsy's support of the protagonist business against the will of her father, as well as into the protest of the miller's daughter Oksana who does not submit to the will of Makhno and joins the Red Devils in the eponymous film (Russian: *Красные дьяволята*) is a 1923 Soviet adventure film directed by Ivan Perestiani based on the (1923). In *The Tailor from Torzhok* (Russian: *Закройщик из Торжка*) (1925), a young servant-girl is already quite active in the manifestation of her feelings “winning over” the groom of the NEP business-women. In *The Three Million Trial* (Russian: *Процесс о трех миллионах*) (1926), the banker's wife with her love affairs is a key figure in the plot development. In *The Girl with a Hatbox* (Russian: *Девушка с коробкой*) (1927), the female protagonist initiates the marriage registration to provide overnight accommodation for the male protagonist, in *Miss Mend* (Russian: *Мисс Менд*) (1926), we see the unrequited love of the three protagonists and one antagonist to a trade-union female activist, while in *Bed and Sofa* (Russian: *Третья Мещанская*) (1927) the leading role of Lyudmila in the love triangle led her to exit from this game and her later departure. We also see the leading role in love relationships of the main female protagonist Marusya Ivanova in *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*) (1927).

In the Soviet cinema, the importance of family and marriage was constantly growing while previously the marriage had been regarded as a simple adventure

entourage. In *Aelita* (Russian: *Элиита*) (1924), the main intrigue can be found in the relationships of young Soviet spouses (an engineer Los' and a civil clerk Nata-sha), in Los's jealousy of his wife, whom a new tenant, the crook Erlich, is trying to seduce. In *Miss Mend*, family affairs, inheritance, and an illegitimate child constitute the main knot and means of twisting the intrigue of the villainous plot underlying the film narrative. In *Bed and Sofa*, the deep tragedy of the frivolous attitude to marriage of a married couple and the husband's fellow soldier is revealed. In *The Doll with Millions*, we observe the complete triumph of the Soviet undoubted selfless love marriage over selfish matrimonial aspirations. And in the final part of the whole pentalogy about Red Devils (1923–1926), the main characters form two married couples (Misha & Oksana and Tom & Dunyasha) and give birth to children. In this respect, such introduction of the role of children in adventures is also significant: they are developing from innocent victims of devious villains or mischievous hooligans to the united pioneer squad in *The Three* [Russian: *Трое*] (1927).

The adventures in the movies of this period were largely related to the housing crisis, homelessness, and living in rent houses. It seems that the housing crisis was a very Russian theme, which had become increasingly painful during the Soviet era and created registration control and compacted distribution of housing. Voland's famous line in *The Master and Margarita* was uttered for a reason. Even the dynamics of the formal etiquette of relations between the characters is curious. Before the revolution we had seen open emotionality of relations among characters, and even the servants. In Soviet times, despite the compacted lifestyle, compulsory handshakes revealed only tension, conflict, ease of turning to violence in solving personal and social problems.

All these trends were manifestations of the main one, which was the growth of the social and even political factor and the scale of adventures and their content. If in the pre-revolutionary period it was mostly relatively free-spirited adventures, not going beyond the personal life of the characters, then in the Soviet period, not to mention the events on the fronts of the Civil War, even in peacetime one can feel the tension, conflict in society, turning into increase of class inequality and struggle up to intercontinental (*The Death Ray* (Russian: *Луч смерти*) and *Miss Mend*) and interplanetary (*Aelita*) scales, worldly dependence on authority and society representatives (such as the house committee as the "house government" in *The Girl with a Hatbox* or the trade union in *The Tailor from Torzhok*), bringing a new order (again in *Aelita*) or already providing it as in *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (Russian: *Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков*), *Miss Mend*, where the Soviet militia accomplishes the matter in the final scene. The positive experience

with the Soviet militia even prompts the American Senator West by radio to urge his wife to hang a portrait of Lenin in the office.

And, of course, the confrontation between the people from the past (“the former ones”), the new NEP-mans, mere crooks are ridiculed by all available means, and the new Soviet life of the new generation is triumphing over them growing by the Great Upheaval (1927–1929), which actually coincided with the introduction of a sound cinema.

And the increasing role of authority in the conceptual picture of the world stands behind all these events. Silent adventure cinema is being increasingly used in such broadcasting.

Thus, by the 1930s, the conceptually political content and its corresponding requirements were increasingly putting impact to the commercial-entertainment function of cinema. This dynamic of balancing mass entertainment with the Soviet ideology determined the main nerve of the Russian adventure cinema, finalizing not only its content, but also the fates of its authors. And this nerve was quite ambiguous. On the one hand, it declared the ideal of responsible initiative personality, capable of independent socially significant decisions and actions. On the other hand, the authors did not always keep up with the time and did not always correspond to the current, rather mobile political course while the state control and harsh measures, up to and including even repressions, for deviations from it were intensified.

## **2. DYNAMICS OF THE INTERRELATION BETWEEN STATE POLICY AND CINEMATIC CREATIVITY**

The Soviet regime was strengthened not only by the victory in the Civil War and the economic successes of the New Economic Policy (NEP). On the contrary, the very cancellation of the NEP, collectivization, the Great Upheaval, and the first five-year industrialization plans that followed, were powered by the energetic support of mass enthusiasm coming from below, which ensured the legitimacy of the political regime and the development of its plans, without noticing the monstrous violence and repressions. This enthusiasm was fueled by something greater than just emerging social lifts and was based on something deeper, that included the global existential motivation of meaning and life.

It can be associated with forced industrialization, urbanization, which actually corresponded to the general civilizational trend of mass society formation

(Tulchinskii, 2013) with its new formats of identity, requirements to a certain standard of education, development of mass communication and involvement. In addition, the Soviet regime in its conception and public positioning transmitted the general pathos of building a new world, which was totally filling the content of the public meaning space, in which the cinema actively participated, as it was shown above. It was a time not only of the defeat of everything and anything, but also a time of large-scale social creativity: communes, voluntary Saturday works [the so-called subbotniks], the innovation pedagogics of Makarenko and Soroka-Rosinsky... In the first two post-revolutionary decades a special type (partly even a generation) of a Soviet man was formed, which can be regarded as a truly “new man” and who became, perhaps, the real main anthropological result of the Soviet project. These were the people who were really organizing a new life in the new society, confident in their knowledge of what this life should look like and in their ability to realize it. We are talking about a generation whose childhood was spent during the Civil War, whose adolescence was spent during the formation of Soviet power, whose youth was spent during industrialization, and whose adulthood was spent during the Great [Patriotic] War, the one which not every of them managed to survive. That generation, that we meet in the works of Vladimir Belyaev, Yuri Bondarev, Yuri Nagibin, Anatoly Rybakov, Boris Slutsky, entered their real life early and actively, was engaged in rigorous self-education, and were building their lives actively and courageously. To that generation belonged the “IFLIans” [IFLI is the abbreviation of the Institute of Philosophy, Literature, and History in Moscow] who created the new Soviet poetry and philosophy. Its younger representatives were Alexander Zinoviev and Georgy Shchedrovitsky. But, in fact, it was the very generation that was able to win the war and raise the country after it. And it had grown up mostly on Soviet literature and cinema.

Moreover, for Soviet cinematography itself, it was a period of rapid creativity, search for and mastering of new expressive means that enriched the world cinema and artistic culture, giving the world a constellation of outstanding directors, cameramen, actors, whose legacy is studied and researched to this day. Cinematography opened a window of opportunities for creativity, attracted a wide range of creative people not only from the theater, but also from literature, fine arts, and music. Silent movies were accompanied by the music of Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich. Not only Vladimir Mayakovsky, but even the People’s Commissar of Education wrote scripts, and played in the movies (for example, *The Lady and the Hooligan* (Russian: *Барышня и хулиган*), *The Three*, *Salamander* (Russian: *Саламандра*)). Viktor Shklovsky, a theorist and practitioner of the formal method, being himself a man of adventurous fate and uneasy relations with the Bolsheviks, found his refuge in the cinema. Exactly the cinema completed the formal method by the addition of aloof meanings to their new

montage. The cinema avant-garde had been formed in this unique environment saturated with creativity, mastering of more and more technical possibilities, and growth of a proper cinematographic professionalism.

The Kuleshov effect, as well as his creative geography (or artificial landscape) method, explained the two main functions of montage, when the content of the subsequent frame can completely change the meaning of the previous frame, and the montage of the same frames in a different sequence creates a fundamentally different film text. The language of cinema world for a full due incorporated the poetic film generalizations of Alexander Dovzhenko, his unique director's experience with still textbook films and the work with amazingly plastic actor Vsevolod Pudovkin, metaphors, frame composition, montage rhythm of the masterpieces of Sergei Eisenstein (*Strike* (Russian: *Смачка*), *Battleship Potemkin* (Russian: *Броненосец "Потёмкин"*), *October: Ten Days That Shook the World* (Russian: *Октябрь: Десять дней, которые потрясли мир*). This series can be continued. The Soviet silent cinema created entire trends and schools in cinematography that influenced the foreign film avant-garde, primarily German and French.

However, the very formation of the Soviet regime was accompanied by increasing regulation and rejection of the ability for autonomous responsible behavior—and the further it went, the more it was. Whereas fiction, cinema, education, and propaganda proclaimed the free creator, the real social life was characterized by control and rigid regulation, when a person was not the master of his own life from childhood until he turned gray. The ideal of the Soviet man came into contradiction with a social reality. Artistic, propaganda contexts and the context of the real social life increasingly diverged in the understanding and realization of the anthropological ideal. Avant-gardism was rejected and forced by socialist realism, whose eidetic paradigm was *Stalin's style* (Groys, 1993).

The experience of Yakov Protazanov was unique, as he adhered not so much to the author's position as to the studio interest and successfully combined the use of innovative techniques with the interests of distribution, allowing himself "greetings" to the communist avant-garde in the form of Karl Marx and Friedrich Engels, glimpsed in *The Three Million Trial*.

Apparatus officials determined what was currently important and what was not, film projects were canceled, and censorship increased. Restrictions, censorship, direct surveillance of Alexander Dovzhenko, Stalin's personal intervention in his biography in 1933. A striking example is the tragedy of Dziga Vertov, a revolutionary documentary filmmaker, creator of a virtuoso film language from camera work to editing. In the 1920s, the innovations of the filmmaker mainly coincided with the ideological program of reorganization of a social life. *Kino-Pravda* (or

*Film-Truth*, Russian: *Кино-Правда*] (1922–1925), *Kino-Glaz* [or *Film-Eye*, Russian: *Кино-Глаз*] (1924), *Man with a Movie Camera* (1929) had a sensational success in Soviet Russia and abroad. Vertov sharply contrasted his approach of “cinematic sensing of the world,” “life caught unawares” with cinema to bourgeois, commercial, “novelistic and theatricalized” (Vertov, 1966). Vertov’s pathos-driven attacks on commercial game cinema coincided (sometimes literally) with the party’s criticism of the “most important of arts” that had risen and grown during the years of the NEP and had actually turned “into a preacher of bourgeois influence or decomposition of the working masses,” as was noted in the resolution of the 12th Congress of the RCP(b) in 1923 (*O partiynoy i sovetskoj pečati*, 1954, p. 275). At the same time, however, the relationship between the authorities and the film director was shadowed by Vertov’s criticism of the compelling of cinema to political events, on the one hand, and, on the other hand, to the preferences of the market, which did not consider the cinematographic nature of the subjects and prevented the disclosure of the poetry of the material. This position, as well as Vertov’s interest in expressing the emotional life of the common man through the language of cinema, was met with rejection, which was the main reason why the outstanding filmmaker was actually banished from the profession, down to his routine work as an editor on episodes of *The Chronicle of the Day* and a part-time job of unloading railroad cars.

In the 1920s, especially in the years of the scaling back of the NEP and the course towards collectivization and industrialization, Vertov’s pathos of opposition to commerce and bourgeois tastes, his vivid propaganda of enthusiasm for breaking the old ways and working to build a new world corresponded to the Party leadership’s vision of the role and place of “the most important of arts.” But by the 1930s the situation had been already different. What was required was not the tearing down of shades or exploding of stereotypes, but creating the mythology of historical heroes (from Ivan the Terrible to Vasily Chapayev or Mykola Shchors), the pathos of glorification of wise leadership. Vertov’s romance with the Soviet authorities turned out to be bright, but not long and not mutual. It is not by chance that he saw much in common in his situation and the situation in which his friend Vladimir Mayakovsky also found himself (Vertov, 1966, pp. 182–186, 262–263).

The time of the creative avant-garde in the Soviet cinema actually ended with the Great Upheaval. The fate of the aforementioned generation, which grew up on creative cinema, was also sad: like the creators of cinema, it turned out to be mostly wasted material. But for the bearers of authority and pretenders to power, silent adventure cinema created a powerful reserve and resource.

### 3. THE POTENTIAL OF CINEMA IN PERSONALIZING THE PUBLIC IMAGE OF POWER

The previously mentioned process of mass society formation in Soviet Russia had one more important feature that could not be grasped from a purely economic, political, or even cultural point of view. It is about the replacement of ethnic and status positioning of the individual, peculiar to traditional society, by the role positioning which is characteristic of mass industrial society (it does not matter what kind of tribe and origin you are, what matters is whether you are in demand, in some capacity, in a social role), and the preparation of the next type of positioning—image-public positioning (Tulchinskii, 2013). In Europe, this process started earlier and was not so rapid. In Russia, however, there was neither a full-fledged elite nor civil society who are the main correctors of mass society culture. Vladimir Kantor called it *factor X*, linking it to a certain anthropological, psychological type that came to the fore and realized the mystery-playing action in the turbulent first quarter of the twentieth century (Kantor, 2011, p. 205). Characterizing this type, Vladimir Kantor gives an extended quote from Friedrich Nietzsche's *The Gay Science*:

With this a new human flora and fauna emerge that could never have grown in more solid and limited ages: or at least they would be left there “below” under the ban and suspicion of lacking honor. It is thus that the maddest and most interesting ages of history always emerge, when the “actors”; *all* kinds of actors, become the real masters. (Nietzsche, 1993, p. 486)

The observation of the ultra-conservative, Ober-Procurator of the Holy Synod Konstantin Pobedonostsev is also worthy of attention. He argues that there are intelligent and significant people who cannot be taken seriously because they lack a firm opinion; they only possess fleeting sensations that constantly change. According to Pobedonostsev, the entire life of such individuals is a game of shifting sensations, and their expression of them reaches a level of virtuosity. While expressing themselves, they deceive neither themselves nor the listener, but, like talented actors, they assume a certain role and perform it artistically. However, when they are required to act in their own capacity in real life, it becomes impossible to foresee the direction of their actions, the manifestation of their will, or the tone their words will take in decisive moments (Pobedonostsev, 1993, pp. 173–174). Nietzsche and Pobedonostsev agree in emphasizing the increasing impact of acting in the real life. And this tendency was noted and felt at the boundary of the 19th–20th centuries by many. It even caught the eye. An actor and an actress—the figures, previously not worthy of respect, in some ways disgraceful (marrying an actress, going into acting was a frequent story of social decline in

the second half of the XIX century), in the twentieth century quickly come to the forefront and become the most prestigious professions.

And cinema played a significant, if not a crucial, role in this becoming a technology for quickly gaining fame and recognition and what is now called a publicity capital. Actors are not just in fashion. They are imitated, “acted” as well. The merchant’s grandson Alexei Peshkov, who later became a great proletarian writer, the father of socialist realism, and who lived in princely luxury was acting in St. Petersburg and Moscow salons in the image of Maxim Gorky—a writing beggar. According to Ivan Bunin’s caustic remark, the most characteristic trait of Gorky was his incessant acting. Gorky, he wrote, could not spend a single minute in public without engaging in acting, without resorting to phrases (Bunin, 1990, p. 194). The “holy elder” Grigory Rasputin was also acting. Vladimir Mayakovsky (in his yellow blouse), Valery Bryusov (styling as a black magician) were building their image consciously. The same can be seen in politics. Russian revolutionaries were acting under nicknames. And it was not just the demands of underground work. I. Dzhugashvili took the party nickname Koba in honor of a romantic brigand from a Georgian novel. P. Sorokin called Trotsky a “theatricalized brigand.”

And even Lenin, Hitler, Mussolini were initially called jesters and clowns by their contemporaries, while their *coups d'état* were believed to be buffoons. Stalin and Khrushchev played for the public with elements of foolishness... There is a characteristic tendency of totalitarian regimes to acting, theatricalization, mass festivals, processions, and in general to replace reality with scenery and staging. Very quickly this became a feature of the culture of mass industrial and post-industrial society, qualified by Guy Debord as “the society of the spectacle” (Debord, 2023).

Cinema, then TV, social networks, screen culture in general became a powerful resource for achieving popularity and image-making. This resource opened the way to big politics not only for Ronald Reagan, Jón Gnarr, Ciccilina, Arnold Schwarzenegger, but also our Yelena Drapeko, Nikolai Burlyayev, Mikhail Evdokimov, the character of the TV series *Servant of the People*, who even gave the name of the ruling party.

However, it is the adventure silent cinema with its characters capable of rapid changes in behavior, appearance, and relations with other characters that should be emphasized. We are talking about one or another degree of their positioning as a trickster. Charlie Chaplin, Vladimir Fogel, Aleksandra Khokhlova, Igor Ilyinsky, even Anatoly Ktorov created images with characteristic elements of tricksterism.

This, perhaps, is what Pobedonostsev meant speaking of the unpredictability of “intelligent and significant people” acting. The trickster is the figure of a

shifter, a deceiver. He is a character of almost any folklore and any mythology. His actions are ambivalent to the existing rules, including the rules of decency and morality ideas. The trickster is a kind of universal interface for changing the contexts of comprehension, able to change attitudes, positions, ideas about good and evil, guided solely by his aspirations. In this respect, he is close to the joker—a special card in the deck, which can replace any other card. It is not by chance that nowadays these terms and concepts are practically synonymous. Thus, a soccer player who comes on as a substitute and changes the course of the game and its result is called a joker by commentators.

The Trickster, the Joker is a character who is both absolutely serious (even formidable) and ridiculous. They are portrayed as jesters and clowns not without reason. But it is precisely by virtue of their jesting, their ridicule of reality, that they have access to some external view of the given reality from an out, a position of non-attendance (Mikhail Bakhtin), non-presence (Martin Heidegger). He defamiliarizes, re-identifies reality, and is able to mock everyone (like the character of the latest creepy *Joker*, in which Joaquin Phoenix won an Oscar for his performance in the title role), but at the same time he is attractive by just this ability to change, to turn the situation. This is how he differs from a charismatic acting within the existing rules.

Therefore, a politician claiming to be a “world changer” gravitates towards tricksterism. This seems to be characteristic of Russian political culture in general (Shomova, 2015). And probably it matches any subjective one. Khrushchev, Stalin, Lenin, Trotsky, partly Nicholas II, Pavel I, “girls on the throne” (according to Shchedrin), Peter I, Ivan IV, and so on and so forth—all of them were to a certain extent other-worldly. Or even had to be. They themselves were fools or flirted with fools. Adequate rulers like Godunov, Alexander II, Gorbachev were not perceived as such. Probably, this is a prerequisite for any autocratic rule. An autocrat must be a despot. It is quite in the spirit of K. Schmitt, a favorite of today: in order to establish sovereignty and be considered a true sovereign, the ruler must possess the power to disrupt the normal lives of their subjects, to invoke a state of emergency at any given moment, and to keep their subjects in a constant state of alertness. That’s the tricksterism in a respond to the request of the subjects.

Probably, it is not by chance that the features of tricksterism were in the character and behavior of the representatives of the mentioned here first Soviet generation. Its representatives were characterized by a literal understanding of the class approach with the poles of progressiveness and reactionism, a firm habit of intolerance and non-alternativeness, which, among other things, served as the basis for practices and even the cult of vigilance, testing themselves and others for courage, for knowledge, for physical strength, “purging the ranks”... And the cinema provided examples of behavior of this format.

Emerging as entertainment with a dominant adventure genre, cinema played its role not only in shaping the project of the new mass man, but also laid down the models and technologies for the formation of the person in power.

## ERGO

The examination of the fate of the new Soviet man project on the material of silent cinema of the first quarter of the last century has shown the non-trivial role of this initially purely entertaining socio-cultural practice. The dynamics of the interrelation between commercial and socio-political factors in the content and stylistics of films led to the control of state policy over cinematic creativity within a rather short period.

At the same time, the contradiction between the broadcast content and the real life of society led not only to the waste of the material of the anthropological project and the creative potential of cinema. It did not prevent from the development of models and technologies forming personalized power in mass society, which have retained their significance in our time. Thus, cinema, which emerged as entertainment with a dominant adventure genre, played its role not only in the formation of the Soviet project of the new mass man, but also laid down the models and technologies for the formation of the person in power.

## ВВЕДЕНИЕ

Дозвуковой кинематограф возник как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром. Начало прошлого столетия было временем активного формирования массового общества и его культуры как преимущественно городского образа жизни с его наличием свободного времени. Это обусловило бурное развитие развлекательных индустрий: театра, кинематографа, концертной, музейной, выставочной деятельности, организации и проведения праздников, гуляний, спорта, различных форм любительства, нарождавшегося туризма.

Кинематограф в этом ряду занимал особое место — своей доступностью, компактной интенсивностью и первоначальной необыч-

ностью презентации. При этом не случайным было и доминирование авантюрно-приключенческого жанра, стилистика которого чрезвычайно широка, если не всеохватна. Это вызовы и испытания героев, в которых конфликт, преодоление, борьба, реализация воли, героика самоотверженности и самоотречения сочетаются с активным действием, неожиданными поворотами, удерживающими внимание зрителя. В немых фильмах 1900–1920-х есть и интрига, и комические сцены, ловко исполненные гэги, прыжки, азартные погони, драки, перестрелки, диверсии, аферы мошенников, сцены соблазнений и буйных вечеринок, и все это в довольно интенсивной динамике (Сальникова, 2023, Сальникова, 2024). Более того, приключения и авантюры легко сочетаются с комедией и трагедией, мелодрамой и детективом, сатирой и жизнеописанием, с помощью экранизаций дают отличную возможность обращаться к литературному материалу, включая классику... Все это особенно важно для успешности проката — принципиально важного обстоятельства, значимого до сих пор, не говоря о становлении кинематографа.

Известная фраза «...из всех искусств для нас важнейшим является кино» обычно приводится в контексте пропагандистского значения кинематографа для становящейся советской власти, хотя сказана она была Лениным в беседе с наркомом А.В. Луначарским при обсуждении экономического положения искусств. Однако стоит признать, что обе функции — политическую и коммерческую — кинематограф успешно сочетал и сочетает. Правда, по мере становления кинематографа как комплекса профессионального творчества, мастерства, представляющего художественную ценность, оформилась еще и эстетическая ценность кинопроизведений, закрепившаяся в формате сначала авангарда, а затем «фестивального кино» и артауса. Баланс этих факторов развития кинематографа довольно динамичен, зависит от социально-исторической конкретики, что сказывается не только на содержании произведений, их прокатной судьбе, но и на судьбах их авторов.

В данной статье предпринята попытка проследить особенности этой динамики в отечественном звуковом кинематографе, исторически совпавшем со становлением советского государства, включая коллективизацию и начало индустриализации («Великий перелом»). Проведенное рассмотрение предполагает решение трех задач, чему соответствует структура работы: (1) соотношение коммерческого и социально-политического факторов в содержании и стилистике фильмов; (2) динамика соотношения государственной политики и кинематографического творчества; (3) потенциал кино в формировании публичного образа власти, заложенный в первой четверти XX века.

Общей темой рассмотрения является антропологический идеал (проект) как фокусировка транслируемого контента в кино, политического заказа и его реальной персонификации. До сих пор судьба советского антропологического проекта рассматривалась на материале художественной литературы (Никольский, 2022, с. 259–265, Никольский, Злотникова, 2022, Никольский, 2023, Никольский, 2024, Тульчинский, 2023). Думается, обращение к кино дает не менее интересный результат. В итоге, как надеется автор, складывается картина того, как отрасль индустрии развлечений буржуазного общества превращается в мощное эффективное средство выстраивания смысловой картины мира, консолидирующей социум, в инструмент позиционирования политических лидеров.

## **1. ДИНАМИКА СООТНОШЕНИЯ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНО-КОММЕРЧЕСКОГО И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ФАКТОРОВ В СОДЕРЖАНИИ ФИЛЬМОВ**

В своей энергичной экспансии авантюрно-приключенческий жанр в немом кино фактически применим и к первой российской анимации В. Старевича, и к вертовскому «Человеку с киноаппаратом». Однако, если оставаться преимущественно в рамках игрового кино, то прослеживается несколько тенденций, за которыми стоит главная.

Показательна динамика обязательной романтизации отношений героев первого и второго плана — будь то экранизации «Домика в Коломне» (1913), «Пиковой дамы» (1916) А.С. Пушкина или энтомологических анимаций В. Старевича (1910–1912). При этом, если в дореволюционном кино («Дядюшкина квартира», «Грезы», «Немые свидетели») девушки — объект ухаживания, то в советский период они все в большей степени берут на себя активную роль. Правда, уже Параша в «Домике в Коломне» проявляет инициативу в интриге с приводом в дом переодетого кухаркой офицера. Но в «Проекте инженера Прайта» (1918) это уже поддержка Бетси дела главного героя вопреки воле отца, как и дочка мельника Оксана не покоряется воле Махно, став напарницей «красных дьяволят» (1923). В «Закройщике из Торжка» (1925) молодая служанка уже довольно активна в проявлении своих чувств, «отбивая» жениха у нэпманши. В «Процессе о трех миллионах» (1926) жена банкира со своими любовными интригами — ключевая фигу-

ра развития сюжета. В «Девушке с коробкой» (1927) героиня инициирует оформление брака для обеспечения ночлега герою, в «Мисс Менд» (1926) — неразделенная любовь троих положительных и одного отрицательного героя к профсоюзной активистке, в «Третьей Мещанской» (1927) — просто главная роль Людмилы в любовном треугольнике, закончившаяся ее выходом из этой игры и отъездом. Ведущая роль в любовных отношениях и у главной героини Маруси Ивановой в «Кукле с миллионами» (1927).

В советском кино нарастает весомость семьи, брака — до этого простого антуража приключений. В «Аэлите» (1924) главной интригой являются отношения молодых советских супругов (инженера Лося и совслужащей Наташи), ревность Лося к своей жене, которую пытается соблазнить подселенный к ним новый жилец — жулик Эрлих. В «Мисс Менд» семейные дела, наследство, незаконный ребенок — основной узел и средство закручивания интриги злодейского заговора, лежащего в основе сюжета фильма. В «Третьей Мещанской» раскрыт глубокий трагизм легкомысленного отношения к браку супружеской пары и боевого товарища мужа. В «Кукле с миллионами» — полное торжество советского нефиктивного бескорыстного брака по любви над корыстными матримониальными стремлениями. А в финале всей пенталогии о «красных дьяволятах» (1923–1926) они образуют две брачные пары (Миша – Оксана и Том – Дуняша) и рожают детей. В этом плане появление и развитие роли детей в приключениях и авантюрах также показательно: от безвинных жертв коварных злодеев или озорной шпаны до единой пионерской дружины в «Трое» (1927).

Приключения и авантюры кино этого периода во многом связаны с жилищным вопросом, бездомностью, жизнью в не своем доме. Похоже, жилищный вопрос — очень российская тема, нарастающе болезненная в советское время: контроль прописки и уплотнительное распределение жилья. Знаменитая реплика Воланда в «Мастере и Маргарите» прозвучала неспроста. Любопытна даже динамика формального этикета отношений между персонажами. До революции — открытая эмоциональность отношений между собой, даже с прислугой. В советское время, несмотря на уплотненность образа жизни, ставшие обязательными рукопожатия — напряженность, конфликтность, легкость перехода к насилию в решении личных и социальных проблем.

Все эти тенденции были проявлениями главной — нарастания социального и даже политического фактора и масштаба приключений, их содержания. Если в дореволюционный период это большей частью относительно беззаботные авантюры, не выходящие за пределы личной жизни героев, то в советский период, не говоря о событиях на фронтах Гражданской

войны, даже уже в мирное время чувствуется напряженность, конфликтность в социуме, переходящая в педалирование классового неравенства и борьбу вплоть до межконтинентальных («Луч смерти», «Мисс Менд») и межпланетных («Аэлита») масштабов, земная зависимость от представителей государственной власти и общественности (типа домкома как «правительства дома» в «Девушке с коробкой», профсоюза в «Закройщике из Торжка»), наводящих новый порядок (в той же «Аэлите») или уже обеспечивающих его — как в «Необычайных приключениях мистера Веста...», «Мисс Менд», где советская милиция ставит точку в финале. Позитивный опыт общения с советской милицией даже побуждает американского сенатора Веста призвать по радио супругу повесить в кабинете портрет Ленина.

И, конечно же, противостояние высмеиваемых всеми доступными средствами людей из прошлого («бывших»), новых нэпманов, просто жуликов и торжествующего над ними нового советского быта нового поколения, нарастающее к Великому перелому (1927–1929 годы), фактически совпавшему с появлением звукового кино.

За всем этим стоит возрастание роли власти в транслируемой смысловой картине мира. Немое авантюрно-приключенческое кино все более активно используется в такой трансляции.

Таким образом, идейно-политическое содержание, соответствующие требования к нему к 1930-м все более теснят коммерческо-развлекательную функцию кинематографа. Эта динамика баланса массовой развлекательности с советской идеологичностью определяла главный нерв отечественного авантюрно-приключенческого кино — не только его содержания, но и судеб его авторов. И этот нерв был довольно неоднозначен. С одной стороны, декларировался идеал ответственной инициативной личности, способной к самостоятельным социально-значимым решениям и поступкам. С другой стороны, одновременно усиливался государственный контроль и жесткие меры, вплоть до репрессий, за отклонения от текущего, довольно подвижного политического курса, за которым авторы не всегда успевали и которому не всегда соответствовали.

## 2. ДИНАМИКА СООТНОШЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Советский режим укрепился не только победой в Гражданской войне, экономическими успехами НЭПа. Наоборот, сам отказ от НЭПа, коллективизация, «Великий Перелом», последовавшие первые пятилетки индустриализации питались энергетической поддержкой массового энтузиазма, идущего снизу, обеспечивавшего не только легитимность политического режима и реализацию его планов, «не замечая» чудовищного насилия и репрессий. Этот энтузиазм питался чем-то большим, чем просто открывавшиеся социальные лифты, было нечто более глубокое, включавшее экзистенциальный смысло-жизненный мотиватор.

Он может быть связан с форсированной индустриализацией, урбанизацией, что фактически соответствовало общецивилизационному тренду формирования массового общества (Тульчинский, 2013) с его новыми форматами идентичности, требованиями определенного стандарта образования, развития средств массовой коммуникации и участия. Кроме того, советская власть в замысле и публичном позиционировании транслировала общий пафос строительства нового мира, который заполнял содержание публичного смыслового пространства, в чем активно участвовало, как было показано выше, и кино. Это было время не только разгрома всего и вся, но и время масштабного социального творчества: коммуны, субботники, педагогика Макаренко и Сороки-Росинского... В первые два послереволюционные десятилетия сформировался особый тип (отчасти даже — поколение) советского человека, который можно рассматривать в качестве действительно «нового человека», — возможно, реальный главный антропологический результат советского проекта. Это были уже реально обустроивающие новую жизнь в новом социуме люди, уверенные в своем знании, как эта жизнь должна выглядеть, и в своих силах это осуществить. Речь идет о поколении, детство которого пришлось на гражданскую войну, юность — на становление советской власти, молодость на индустриализацию, взросление — на Великую войну, пережить которую удалось не всем. Это поколение, о котором писали В.П. Беляев, Ю.В. Бондарев, Ю.М. Нагибин, А.Н. Рыбаков, Б.А. Слуцкий, рано активно вступало в реальную жизнь, занималось жестким самовоспитанием и самообразованием, активно и смело строя свою жизнь. К этому поколению принадлежали «ифлийцы», которые создали новую советскую поэзию и философию, его младшими представителями были А.А. Зиновьев, Г.П. Щедровицкий. Но, собственно, именно это поколение смогло выиграть войну, поднять страну после нее. И выросло оно во многом на советской литературе и кинематографе.

Более того, для самого советского кинематографа это был период бурного творчества, поиска и освоения новых выразительных средств, обогативших мировое кино и художественную культуру, давший миру плеяду выдающихся режиссеров, операторов, актеров, чье наследие изучается и изучается до сих пор. Кинематограф открыл широкое окно возможностей для творчества, привлек широкий круг творческих людей не только из театра, но и из литературы, изобразительного искусства, музыки. Немое кино сопровождала музыка С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича. Не только В. Маяковский, но и даже нарком просвещения пишут сценарии, и сами играют в кино («Барышня и хулиган», «Трое», «Саламандра»). В кинематографе нашел приют В.Б. Шкловский — теоретик и практик формального метода, сам человек авантюрной судьбы и непростых отношений с большевиками. Именно в кино формальный метод получил завершение — как дополнение остраненных смыслов их новым монтажом. В этой насыщенной творчеством среде, с освоением все новых и новых технических возможностей, с ростом собственно кинематографического профессионализма формировался киноавангард.

«Эффект Кулешова», как и его же «географический эксперимент», объяснили две главные функции монтажа, когда содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл предыдущего кадра, а монтаж одних и тех же кадров в различной последовательности создает принципиально разный кинотекст. В язык мирового кино прочно вошли поэтические кинообобщения А.П. Довженко, уникальный опыт режиссера до сих пор хрестоматийных фильмов и удивительно пластичного актера В.И. Пудовкина, метафоры, композиция кадра, монтажный ритм шедевров С.М. Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь»). Этот ряд можно продолжать. Немой советский кинематограф создавал целые направления, школы в кинематографе, оказавшие влияние на зарубежный киноавангард, прежде всего — немецкий и французский.

Однако само становление советского режима — и чем дальше, тем все больше — сопровождалось нарастающей регламентацией, неприятием способности именно к автономному ответственному поведению. Если в художественной литературе, кино, системе образования, системе пропаганды провозглашался свободный творец, то в реальной социальной жизни практиковались контроль и жесткая регламентация, когда человек с самого детства и до седин не был хозяином своей собственной жизни. Идеал советского человека пришел в противоречие с социальной реальностью. Художественный, пропагандистский контексты и контекст реальной соци-

альной жизни все больше расходились в понимании и реализации антропологического идеала. Авангардизм был отвергнут и вытеснен соцреализмом, эйдетической парадигмой которого выступал «стиль Сталин» (Гройс, 1993).

Уникальным был опыт Я.И. Протазанова, придерживавшегося не столько авторской позиции, сколько студийного интереса и удачно совмещавшего использование новаторских приемов с интересами проката, позволяя себе «приветы» коммунистическому авангарду в виде К. Маркса и Ф. Энгельса, мелькающих в «Процессе о трех миллионах».

Определение аппаратными чиновниками — что актуально, а что нет, отмены кинопроектов, цензурирование нарастали. Ограничения, рогатки, прямая слежка за А.П. Довженко, личное вмешательство Сталина в его биографию в 1933 году. Яркий пример — трагедия Дзиги Вертова, революционера кинодокументалистики, создателя виртуозного киноязыка — от работы с камерой до монтажа. В 1920-х новаторство кинорежиссера в основном совпадало с идеологической программой переустройства общественной жизни. «Киноправда» (1922–1925), «Киноглаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929) имели феерический успех в Советской России и за рубежом. Вертов резко противопоставлял свой подход «киноощущения мира», «жизни врасплох» — кино мещанскому, коммерческому, «романсистскому и театрализованному» (Вертов, 1966). Пафосные нападки Вертова на игровое коммерческое кино совпадали (иногда — буквально) с партийной критикой поднявшегося и разросшегося за годы НЭПа «важнейшего из искусств», фактически превратившегося «в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс», как отмечалось в резолюции XII съезда РКП(б) в 1923 году (О партийной и советской печати: сборник документов, 1954, с. 275. Однако одновременно на отношения власти и Вертова накладывалась тень критики Вертовым прикованности кинематографа, с одной стороны, к политическим событиям, а с другой — к предпочтениям рынка, не считающимся с кинематографичностью сюжетов, мешающим раскрытию поэзии материала. Эта позиция, а также интерес Вертова к выражению киноязыком эмоциональной жизни простого человека наталкивались на неприятие и отторжение, что стало главной причиной изгнания выдающегося кинорежиссера из профессии вплоть до рутинной работы монтажера над выпусками «Хроники дня» и подработки на разгрузке вагонов.

В 1920-х, особенно в годы сворачивания НЭПа, курса на коллективизацию и индустриализацию, вертовский пафос противостояния коммерции, мещанским вкусам, яркая пропаганда энтузиазма слома ста-

рых устоев и работы по строительству нового мира соответствовали видению партийным руководством роли, места «важнейшего из искусств». Но к 1930-м ситуация была уже иная. Требовалось не срывание шор, взрывание стереотипов, а мифология исторических героев (от Ивана Грозного до В.И. Чапаева, Н.И. Щорса), пафос прославления мудрого руководства. Роман Вертова с советской властью оказался ярким, но не долгим и не взаимным. Не случайно он видел много общего в своей ситуации и положении, в каком оказался его друг В. Маяковский (Вертов, 1966, с. 182–186, 262–263).

Время творческого киноавангарда в советском кино фактически закончилось вместе с Великим переломом. Печальна судьба и упомянутого поколения, росшего на творческом кинематографе — как и творцы кино, оно оказалось во многом растроченным материалом. Но для носителей власти и претендентов на власть немое авантюрное кино создало мощный задел и ресурс.

### 3. ПОТЕНЦИАЛ КИНО В ПЕРСОНИФИКАЦИИ ПУБЛИЧНОГО ОБРАЗА ВЛАСТИ

Упомянутый ранее процесс формирования массового общества в Советской России имел еще одну важную особенность, не улавливаемую с чисто экономической, политической и даже культуральной точек зрения. Речь идет о смене этнического и статусного позиционирования личности, собственного традиционному обществу, позиционированием ролевым, характерным для массового индустриального общества (неважно, какого ты рода племени и происхождения — существенно то, пользуешься ли спросом в каком-то качестве, социальной роли), и подготовкой следующего типа позиционирования — имиджево-публицитного (Тульчинский, 2013). В Европе этот процесс начался раньше и шел не так бурно. В России же не оказалось ни полноценной элиты, ни гражданского общества — главных корректоров культуры массового общества. В.К. Кантор назвал это «фактором X», связывая его с определенным антропологическим, психологическим типом, вышедшим на первый план и реализовавшим мистериально-игровое действие в турбулентной первой четверти XX века (Кантор, 2011, с. 205). Характеризуя этот тип, В.К. Кантор приводит развернутую цитату из «Веселой науки» Ф. Ницше: «Появляется совершенно новая порода людей..., которая никогда не смогла бы взрасти в более жесткие, регламентированные времена —

но если бы и взросла, то все равно осталась бы “на дне”, с вечным клеймом чего-то постыдного и позорного, — это означает неизменно, что наступают самые интересные и самые безрассудные времена истории, когда “актеры”, актеры всех мастей, становятся истинными властителями» (Ницше, 1993, с. 486).

Достоинно внимания также наблюдение ультраконсерватора, обер-прокурора Святейшего Синода К.П. Победоносцева: «Есть люди умные и значительные, которых нельзя разуметь серьезно, потому что у них нет твердого мнения, а есть только ощущения, которые постоянно меняются... Вся жизнь их — игра сменяющихся ощущений, выражение коих доходит до виртуозности. И выражая их, они не обманывают ни себя, ни слушателя, а входят, подобно талантливым актерам, в известную роль и исполняют ее художественно. Но когда в действительной жизни приходится им действовать лицом своим, невозможно предвидеть, в какую сторону направится их деятельность, как выразится их воля, какую краску примет их слово в решительную минуту...» (Победоносцев, 1993, с. 173–174). Ф. Ницше и К. Победоносцев сходятся в подчеркивании нарастания акцентирования актерства в реальной жизни. И эта тенденция отмечалась и чувствовалась на стыке XIX–XX веков многими. Это даже бросалось в глаза. Актер, актриса — фигуры, ранее не достойные уважения, в чем-то позорные (женильба на актрисе, уход в актеры — частый сюжет социального падения еще во второй половине XIX столетия), в XX столетии быстро выходят на первый план, становятся самыми престижными профессиями.

И кинематограф сыграл в этом немалую, если не ключевую роль, став технологией быстрого обретения известности и узнавания — того, что сейчас называется паблицитным капиталом. Актеры не просто в моде. Им подражают, «актерствуют». В образе пишущего босняка Максима Горького актерствовал в питерских и московских салонах купеческий внук Алексей Пешков, ставший впоследствии великим пролетарским писателем, отцом соцреализма, жившим в княжеской роскоши. По едкому замечанию И. Бунина, самой характерной чертой Горького было бесконечное актерство, «... он вообще ни минуты не мог побыть на людях без актерства, без фразерства». (Бунин, 1990, с. 194). Актерствовал «святой старец» Григорий Распутин. Сознательно строили свой образ В. Маяковский (желтая кофта), В. Брюсов (стилизирующийся под черного мага). То же в политике. Российские революционеры выступали под кличками. И дело было не только в требованиях подпольной работы. И. Джугашвили взял партийную кличку Коба в честь романтического разбойника из грузинского романа. «Театрализованным разбойником» называл Троцкого П. Сорокин.

Да и Ленина, Гитлера, Муссолини современники попервоначалу называли шутами и клоунами, а их «перевороты» — буффонадами. Играли на публику с элементами юродства Сталин, Хрущев... Характерна вообще тяга тоталитарных режимов к актерству, театрализации, массовым празднествам, шествиям, вообще — замене реальности декорациями, постановочностью. Очень быстро это стало особенностью культуры массового индустриального и постиндустриального общества, квалифицированного Ги Дебором как «общество спектакля» (Дебор, 2023).

Кино, затем ТВ, социальные сети, экранная культура в целом стали мощным ресурсом достижения популярности, имиджмейкинга. Этот ресурс открыл путь в большую политику не только Р. Рейгану, Й. Гнарру, Чиччолине, А. Шварценеггеру, но и нашим Е. Драпеко, Н. Бурляеву, М. Евдокимову, персонажу сериала «Слуга народа», давшего даже название правящей партии.

Однако следует подчеркнуть особую роль именно авантюрно-приключенческого немого кинематографа с его героями, способными к быстрой смене поведения, облика, отношений с другими персонажами. Речь идет о той или иной степени их позиционирования как трикстера. Ч. Чаплин, В. Фогель, А. Хохлова, И. Ильинский, даже А. Кторов создавали образы, в которых были характерные элементы трикстерства.

Именно это, пожалуй, имел в виду Победоносцев, говоря о непредсказуемости актерствующих «умных и значительных людей». Трикстер — фигура ловкача, обманщика — персонаж практически любого фольклора и любой мифологии. Его действия амбивалентны по отношению к действующим правилам, включая правила приличия, представления о морали. Трикстер — этакий универсальный интерфейс смены контекстов осмысления, способный поменять отношения, позиции, представления о добре и зле, руководствуясь исключительно своими стремлениями.

В этом плане он близок джокеру — особой карте в колоде, которая может заменить любую другую карту. Неслучайно в настоящее время эти термины и концепты практически синонимичны. Так, футболист, выходящий на замену и меняющий ход игры и ее результат, комментаторами называется джокером.

Трикстер, джокер — персонаж одновременно абсолютно серьезный (даже грозный), но и смехотворный — не даром они изображаются как шуты, клоуны. Но именно в силу шутовства, осмеяния реальности, им доступен какой-то внешний взгляд на данную реальность из аута, позиции венаходимости (М. Бахтин), неприсутствия (М. Хайдеггер). Он остранняет и переозначивает реальность, способен глумиться над всеми (подобно

персонажу новейшего жутковатого «Джокера», в котором за исполнение заглавной роли Х. Феникс получил Оскара), однако при этом он привлекателен именно этой способностью изменять, переворачивать ситуацию. Этим он отличается от харизматика, действующего в рамках существующих правил.

Поэтому политик, претендующий на роль «изменителя мира», тяготеет к трикстерству. Похоже, это вообще свойственно российской политической культуре (Шомова, 2015). А наверное — и любой подданнической. Хрущев, Сталин, Ленин, Троцкий, отчасти Николай II, Павел I, «девки на троне» (по Щедрину), Петр I, Иван IV, ... — все они были в изрядной степени не от мира сего. Или даже должны были быть. Сами юродствовали или заигрывали с юродивыми. Адекватные правители типа Годунова, Александра II, Горбачева в качестве таковых не воспринимались. Наверное, это обязательное условие любой самодержавной власти. Самодержец должен быть самодуром. Вполне в духе любимого ныне К. Шмитта: властитель для того, чтобы быть сувереном, устанавливать суверенитет, должен быть во вменяемости к нормальной жизни подданных, чтобы в любой момент создавать чрезвычайное положение, постоянно держать подданных в этом состоянии. Вот и трикстерствуют. Отвечая на запрос подданных.

Наверное, неслучайно черты трикстерства были в характере и поведении представителей упомянутого первого советского поколения. Его представителям были свойственны буквальное понимание классового подхода с полюсами прогрессивности и реакционности, твердая привычка к нетерпимости и безальтернативности, что, помимо прочего, служило основой практик и даже культа бдительности, испытания, тестирования себя и окружающих — на смелость, на знание, на физическую силу, чистки рядов... И кино давало образцы поведения такого формата.

Возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром, кинематограф сыграл свою роль не только в формировании проекта нового массового человека, но и заложил образцы и технологии формирования человека власти.

## ERGO

Проведенное рассмотрение судьбы проекта нового советского человека на материале немого кино первой четверти прошлого столетия показало нетривиальную роль этой первоначально сугубо развлекательной социально-культурной практики. Динамика соотношения коммерческого и социально-политического факторов в содержании и стилистике фильмов за короткий период привела к контролю государственной политики над кинематографическим творчеством.

При этом противоречие между транслируемым контентом и реальной жизнью социума привело не только к растрате материала антропологического проекта и творческого потенциала кинематографа. Оно не помешало выработать образцы и технологии формирования персонифицированной власти массового общества, сохранившие свое значение и в наше время. Таким образом, возникший как развлечение с доминирующим авантюрно-приключенческим жанром кинематограф сыграл свою роль не только в реализации советского проекта нового массового человека, но и заложил образцы и технологии формирования человека власти.

## REFERENCES

1. Bunin, I.A. (1990). *Okayanye dni* [Cursed days]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
2. Vertov, D. (1966). *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, journals, projects] (S. Drobashenko, Ed.). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Groys, B.E. (1993). *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. Moscow: Znak. (In Russ.)
4. Debord, G. (2023). *Obshchestvo spektaklya* [Society of the spectacle] (S. Ofertas, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)
5. Kantor, V.K. (2011). "Krushenie kumirov," ili *Odolenie soblaznov* ["The crash of idols," or Overcoming temptations]. Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
6. Nikolsky, S.A. (2023). *Sovetskoe: Ideya i praktika* [Soviet: Idea and practice]. Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
7. Nikolsky, S.A. (2024). *Sovetskoe: Filosofsko-literaturnyy analiz* [Soviet: Philosophical and literary analysis]. Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)

8. Nikolsky, S.A. (Ed.). (2022). *SSSR v dostizheniyakh i katastrofakh: Razmyshleniya po sluchayu 100-letiya* [The USSR in achievements and disasters: Reflections on the occasion of the 100th anniversary]. Moscow: Golos. (In Russ.)

9. Nikolsky, S.A., & Zlotnikova, T.S. (Eds.). (2022). *Sovetskoe bytie: Ot ukoreneniya do preodoleniya* [Soviet existence: From rooting to overcoming]. Yaroslavl: RIO YaGPU. (In Russ.)

10. Nietzsche, F. (1993). *Stikhotvoreniya: Filosofskaya proza* [Poems: Philosophical prose] (M. Koreneva, Ed.). Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

11. *O partynoy i sovetskoj pečati: Sbornik dokumentov* [On the party and Soviet press: Collection of documents]. (1954). Moscow: Pravda. (In Russ.)

12. Pobedonostsev, K.P. (1993). *Velikaya lozh' nashego vremeni* [The great lie of our time]. Moscow: Russkaya kniga. (In Russ.)

13. Salnikova, E.V. (2023). *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: Avantyrnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the impossible: The adventure and fantasy of the Great Silent]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)

14. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)

15. Tulchinskii, G.L. (2013). Priroda massovogo entuziazma v SSSR 1930-kh, ili Osobennosti rolevoy revolyutsii v Rossii [The nature of mass enthusiasm in the USSR in the 1930s, or Features of the role-playing revolution in Russia]. In M.B. Gorny & A.Yu. Sungurov (Eds.), *Publichnaya politika—2012* [Public policy—2012] (pp. 74–83). Saint Petersburg: Norma. (In Russ.)

16. Tulchinskii, G.L. (2023). Svyaz' pereustroystva obshchestva i peredelki cheloveka: Neodnoznachnost' sovetskogo proekta [The connection between the society reorganization and the human remake: The ambiguity of the Soviet project]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey Shkoly Ekonomiki*, 7 (3), 259–265. (In Russ.) <http://doi.org/10.17323/2587-8719-2023-3-259-265>, <https://www.elibrary.ru/vtrkrv>

17. Shomova, S.A. (2015). Shut, Petrushka, durak... (Ipostasi trikstera v rossijskoy politicheskoy kommunikatsii) [Clown, Punch, Fool... (The Trickster's incarnations in the Russian political communication)]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (4), 64–74. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/uhcbqd>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И.А. (1990). *Окаянные дни*. Москва: Советский писатель.
2. Вертов, Д. (1966). *Статьи, дневники, замыслы* (С. Дробашенко, ред.-сост.). Москва: Искусство.
3. Гройс, Б.Е. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак.
4. Дебор, Г. (2023). *Общество спектакля* (С. Офертас, пер.). Москва: АСТ.
5. Кантор, В.К. (2011). «Крушение кумиров», или *Одоление соблазнов*. Москва: РОССПЭН.
6. Никольский, С.А. (2023). *Советское. Идея и практика*. Москва: [б.и.]; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
7. Никольский, С.А. (2024). *Советское. Философско-литературный анализ*. Москва: [б.и.]; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
8. Никольский, С.А. (отв. ред.). (2022). *СССР в достижениях и катастрофах. Размышления по случаю 100-летия*. Москва: Голос.
9. Никольский, С.А., & Злотникова, Т.С. (ред.). (2022). *Советское бытие: от укоренения до преодоления*. Ярославль: РИО ЯГПУ.
10. Ницше, Ф. (1993). *Стихотворения. Философская проза* (М. Коренева, сост.). Санкт-Петербург: Художественная литература.
11. *О партийной и советской печати: сборник документов* (1954). Москва: Правда.
12. Победоносцев, К.П. (1993). *Великая лож нашего времени*. Москва: Русская книга.
13. Сальникова, Е.В. (2023). *Путешествие через невозможное: авантюристность и фантастика Великого Немого*. Москва: Канон +
14. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюристическое пространство Великого Немого: настроения и подтексты*. Москва: Канон+.
15. Тульчинский, Г.Л. (2013). Природа массового энтузиазма в СССР 1930-х, или Особенности ролевой революции в России. М.Б. Горный, & А.Ю. Сунгуров (ред.), *Публичная политика — 2012* (с. 74–83). Санкт-Петербург: Норма.
16. Тульчинский, Г.Л. (2023). Связь переустройства общества и переделки человека: неоднозначность советского проекта. *Философия. Журнал Высшей школы экономики*, 7 (3), 259–265. <https://www.elibrary.ru/VTRKRV>, <http://doi.org/10.17323/2587-8719-2023-3-259-265>
17. Шомова, С.А. (2015). Шут, Петрушка, дурак... (Ипостаси трикстера в российской политической коммуникации). *Этнографическое обозрение*, (4), 64–74. <https://www.elibrary.ru/UHCBQD>

ABOUT THE AUTHOR

**GRIGORII L. TULCHINSKII**

Dr.Sci. (Philosophy),

Professor at the Department of Public Administration,

HSE University—Saint Petersburg,

Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ**

доктор философских наук,

профессор Департамента госадминистрирования,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

198099, Россия, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

**ResearcherID: B-8509-2016**

**ORCID: 0000-0002-5820-7333**

**e-mail: gtul@mail.ru**

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

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



UDC 778.5.77

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77

EDN: YSPFBW

Received 12.02.2024, revised 23.03.2024, accepted 29.03.2024

NINA A. TSYRKUN

Russian State University for the Humanities,  
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AFT-2358-2022

ORCID: 0000-0002-6723-5870

e-mail: tsyrkun@mail.ru

*For citation*

Tsyркun, N.A. (2022). Celtic Triad: Cinemas of Britain's National Minorities and Internal Colonialism. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 45–77. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77>, <https://elibrary.ru/YSPFBW>

## Celtic Triad: Cinemas of Britain's National Minorities and Internal Colonialism\*

**Abstract.** The global success, both in viewership and expert community, of auteur feature films *Belfast*, directed by Kenneth Branagh, and *The Banshees of Inisherin*, directed by Martin McDonagh, and produced by independent Northern Irish companies in 2022–2023, prompts a closer examination of the challenges faced by the national minority cinemas of Great Britain. Specifically, we focus on the culturally and linguistically related regions of Northern Ireland, Wales, and Scotland, collectively referred to in this article as the Celtic Triad, which represent a significant presence in the world cinema landscape. A number of British film historians and sociologists argue that national film industries are on the verge of survival, highlighting two main trends in the context of national cinema: inclusivity and sovereignty. From the perspective of the dominant ethnic group and its major production companies, inclusivity entails assimilation



\* Translated by Konstantin M. Kalinin.

into the mainstream, while sovereignty involves preserving distinct national cultural characteristics. The representatives of national minorities are striving to safeguard these characteristics in the face of what American sociologist Michael Hechter termed *internal colonialism*—a policy implemented by the dominant Anglo-Saxon ethnic group towards cultures of national minorities and expressed in their marginalization and Anglification. A negative consequence of these dynamics, according to Hechter, is ethnocentrism, that is, the prevalence of one's own culture in shaping perceptions of the world. Nevertheless, as this article demonstrates, the strategies employed by the Celtic Triad in pursuit of economic independence and artistic self-determination not only ensure the survival of national cinema but also establish its distinct sovereignty and success beyond the borders of Great Britain. Television broadcasting in national languages, which has gained popularity with the advent of digital broadcasting, plays a significant role in this process. An important contributing factor here is the economic and socio-cultural collaborations of these cinemas with both domestic and international partners, relying primarily on the influence of soft power and implying adaptation not only by adjusting to them, but also by active interchange and cross-fertilization of cultures.

**Keywords:** Celtic triad, national cinemas, survival, sovereignty, independent film industry, Anglification, television, soft power

УДК 778.5.77

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77

EDN: YSPFBW

Статья получена 12.02.2024, отредактирована 23.03.2024, принята 29.03.2024

**НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЦЫРКУН**

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),  
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6

**ResearcherID: AFT-2358-2022**

**ORCID: 0000-0002-6723-5870**

**e-mail: tsyrkun@mail.ru**

*Для цитирования*

Цыркун Н.А. Кельтская триада: кинематографии британских национальных меньшинств и «внутренний колониализм» // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 45–77. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77>. EDN: YSPFBW

# Кельтская триада: кинематографии британских национальных меньшинств и «внутренний колониализм»

**Аннотация.** Мировой успех в 2022–2023 годах в зрительской аудитории и экспертном сообществе авторских игровых фильмов «Белфаст» Кеннета Браны и «Банши Инишерина» Мартина Макдоны, продюсированных североирландскими независимыми компаниями, заставляет пристальнее взглянуть в проблематику кинематографа национальных меньшинств Великобритании, прежде всего близких друг другу по культуре и языку североирландского, уэльского и шотландского регионов, обозначаемых в данной статье как кельтская триада и выделяемых в качестве наиболее значимых в мировом кинопроцессе. Целый ряд британских киноведов и социологов говорят о том, что национальные кинематографии находятся на грани выживания. При этом отмечаются два основных тренда существования национального кино — инклюзивность и суверенность, причем с позиции доминирующего этноса и его крупных производственных компаний инклюзивность в данном случае предполагает вхождение в мейнстрим, а суверенность — сохранение национальных культурных особенностей, что и пытаются отстаивать представители национальных меньшинств в условиях «внутреннего колониализма», которым американский социолог Майкл Хектер обозначил политику доминирующего англо-саксонского этноса, выражающуюся, по его мнению, в их «маргинализации» и «англизировании». В качестве оборотной негативной стороны этих процессов М. Хектер называет этноцентризм, то есть превалирование в системе представлений о мире взгляда с точки зрения собственной культуры. Тем не менее, как демонстрируется в данной статье, выработанные кельтской триадой стратегии поисков экономической самостоятельности и художественного самоопределения позволяют говорить не просто о «выживании» национального кино, но и его отчетливой суверенности и успешности, выходящей за границы Великобритании. Существенную роль в этом процессе играет телевидение на национальных языках, популярность которого значительно выросла благодаря введению цифрового вещания. Важным фактором, способствующим реализации этих задач, является экономическая и социокультурная коллаборация данных кинематографий как с внутренними, так и зарубежными партнерами, опирающаяся прежде всего на «мягкую силу» и предполагающая адаптацию не только как приспособительный, но и как активно развивающий взаимообмен и взаимообогащение культур.

**Ключевые слова:** кельтская триада, национальные кинематографии, выживаемость, суверенность, независимое кинопроизводство, англизирование, телевидение, «мягкая сила»

## INTRODUCTION

When we talk about British cinema, what often comes to mind is English cinema. However, Great Britain is not limited to England; it comprises other nations, primarily the Celtic ones, residing in Northern Ireland, Scotland, Wales, and the Isle of Man. In doing so, English cultural traditions are assimilated into the artistic cultures of national minorities, which are regarded on an equal footing with the native traditions. English serves as the contemporary native language for the inhabitants of present-day Wales and Scotland. The cultural tapestry of these regions is intricately woven with elements from ancient Celtic legends, Irish epics, ballads, and seminal literary works such as the Mabinogion, originating from the Middle Welsh period. Notable literary figures like James Macpherson, Robert Burns, James Joyce, and Dylan Thomas have significantly contributed to the richness of Welsh and Scottish cultural heritage through their prose and poetry. In his anthology of essays titled *The Dragon Has Two Tongues*, Welsh writer and literary historian Glyn Jones observed the bilingual nature of Welsh culture, akin to the fiery dragon emblem of Wales, reflecting the linguistic duality also present in other non-English regions of the country (Jones, 2001). Despite extensive cultural exchanges over time, Celtic cultures retain distinct national identities, with a fundamental commitment to preserving their native languages: Gaelic in Scotland, Welsh in Wales, and Irish Gaelic in Northern Ireland. This dedication extends to cinematography, where films produced by national minorities are categorized as British for international distribution. Domestically, these regions are referred to as regional, purportedly aligning with multicultural policies and mitigating the perceived risk of eroding the “homogeneity” of the British nation.

The worldwide success in 2022–2023, both in viewership and expert community, won *Belfast* by Kenneth Branagh and *The Banshees of Inisherin* by Martin McDonagh, adapted from the screenplays written by the directors themselves. (Kenneth Branagh won an Oscar for his screenplay of *Belfast*, and the film won seven nominations; with 11,000,000 U.S. dollars’ budget the film collected 49,158,343 dollars; the box office of *The Banshees of Inisherin* was 49,262,687 dollars, and the film won 9 Academy Awards nominations.) Both films were mainly produced by independent companies, Northern Ireland Screen, TKBC, Blueprint

Pictures and Film4 Productions, an affiliate of the Channel Four television corporation. Both films unfold their plots within the geographical landscape of Ulster and Northern Ireland, aligning with the objectives of the producer companies aimed at financing and promoting regional cinema. However, in his analysis of British cinema, American film expert Jonathan Stubbs deliberately excluded films from Northern Ireland, Scotland, and Wales, collectively referred to as the Celtic belt, on the grounds that these regions are part of the United Kingdom rather than Britain. This approach, as Stubbs argued, effectively “de-Europeanized” these regions (Stubbs, 2002, p. 8). Jorge Luis Borges, not only a prominent writer, but a philologist of note and lecturer at many universities, knighted by Elizabeth II, wrote in his essay *On the Classics*, “Linguistic barriers do not intervene as much as political and geographic ones. Burns is a classic in Scotland; south of the Tweed, he is of less interest than Dunbar or Stevenson” (Borges, 1984, p. 223). Nevertheless, in the international distribution, Celtic films are categorized as Great British films, reflecting two predominant trends in the landscape of national cinema: inclusivity and sovereignty. From the viewpoint of the dominant ethnic group and its major production companies, inclusivity entails integration into the mainstream, while sovereignty implies a commitment to preserving the specificities of national culture. In the words of the cinema expert John Hill, the very wording of the idea of “homogeneity” of British cinema “underestimates the capabilities of national cinematographies to elaborate a new concept of the nation or, to be more precise, of nations within Britain, specific features of national cultures by virtue of presumption of ‘homogeneity’ of the national identity” (Hill, 2019, p. 13). It is appropriate to recall the theory of *internal colonialism* of the American sociologist Michael Hechter, who indicated the strategy of *marginalization* of cultures of national minorities by the dominating ethnos and their *Anglicization* among other sociopolitical and economic factors of this phenomenon (first of all, in Great Britain) (Hechter, 1998, p. 206). It is noteworthy that minority cultures also experience pressure from the aforementioned factors. British sociologist Duncan Petrie highlights the primary challenge faced by cultural institutions in supporting small national cinematography, which often finds itself in a struggle for survival (Petrie, 2009).

In the light of the above, the resounding success of the two films that we mentioned calls for a detailed analysis of national cinematography. This analysis is particularly pertinent given the heightened significance of national cinema, which emerged notably in the late 1960s amidst a surge in auteur cinema and independent film production. Such scrutiny should encompass the strategies employed for their sociopolitical and economic survival, as well as the specific artistic approaches to filmmaking that contribute to their international recognition. It is noteworthy that M. Hechter described ethnocentrism as the negative

counterpart to internal colonialism, signifying the dominance of values from a specific national group within a cluster. However, as this article suggests, while Celtic cinema demonstrates a clear tendency to preserve these values, ethnocentrism within this context is not self-contained; rather, it actively engages with the international cinematic process.

### SURVIVAL OR SELF-IDENTITY?

To counteract the threats of marginalization and Anglification faced by national minorities, the film industry requires a reliable economic foundation, making the search for financing sources a paramount objective for filmmakers. Contrary to alarmist proclamations regarding the imperative to “survive,” the Celtic triad effectively addresses this challenge to some extent, as it does perpetually elsewhere, presenting itself as an independent institution capable of competing both domestically and internationally.

To a significant extent, this endeavor was facilitated by the British Film Institute (BFI), a nonprofit organization prioritizing the support of independent cinematography, notably regional cinema. It was the BFI that produced the films of the Scottish filmmaker Peter Greenaway who then only started his career in full-feature cinematography, *The Draughtsman's Contract* (1982) and *A Zed & Two Noughts* (1985), that brought him worldwide acclaim (Fig. 1).

In 2011–2022, BFI supported more than 5000 various projects related to production, distribution, film education, etc. BFI and other organizations support initiatives in national cinema, e.g. National Film and Television School in Glasgow, Scotland; its goal is to support the new generation of cinematographers. BFI acts under the auspices of the Department for Culture, Media and Sport (DCMS), although the largest source of financing working through the BFI is the National Lottery, financially based on the investments from the gambling industry. 25% of its profit goes to “good causes,” i.e. public support is of primary importance. The same path is taken by the non-governmental organizations of the Celtic agglomeration, Creative Scotland and Film Hub Wales (founded in 2013, it has supported over 250 film projects). The majority of financing of these organizations comes from private donations, including anonymous contributions).



**Fig. 1. The landlady modeling for the artist Mr. Neville. Still from *The Draughtsman's Contract*. (1982). Directed by Peter Greenaway<sup>1</sup>**

When we speak about the activities of these agencies it is notable that they extend their support beyond products showcasing traditional Celtic identity. For instance, we mention the initiative launched in the early 20s of this century: foundation of The Mother Tongues Award for films made in native languages (not only Welsh, Gaelic and Irish, but in Spanish, Chinese, Yoruba, etc.), whose authors live in Britain. The project was financed by the independent companies Ardimages UK, Shudder Films, and some others. (The first winner of the award in 2023 was the Northern Irish film *Kneecap* about the eponymous rap group directed and produced by Rich Peppiatt in the Irish language). An important role belonged to the nonprofit Channel Four opened in 1982, whose tasks included incentivizing independent authors and introducing national artistic performances to spectators. (It received a government subsidy for the first five years, and then moved on to self-financing). At the same time, the Welsh TV channel Sianel 4 Cymru (S4C) started to operate. It subsidized and produced films in English and Welsh languages. In 1986, the channel released Stephen Bayly's comedy film *Coming Up Roses* (*Rhosyn a Rhith*), the first film in Welsh to be roll out nationwide. In 1995, S4C established a policy of releasing a minimum of two full-length feature films annually for theatrical distribution prior to television broadcast, thereby expanding opportunities for cinematographers. Notably, as early as 1992, the Welsh-language biographical drama *Hedd Wyn* directed by Paul Turner, depicting the life of the Welsh poet E.H. Evans who perished in the First World War, received

<sup>1</sup> See the image source: [https://whatson.bfi.org.uk/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=draughtsmanscontractintro&BOparam::WScontent::loadArticle::context\\_id=\(12.12.2023\)](https://whatson.bfi.org.uk/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=draughtsmanscontractintro&BOparam::WScontent::loadArticle::context_id=(12.12.2023)).

a nomination for Best Foreign Language Film. In 2000, the second film in Welsh, Paul Morrison's *Solomon and Gaenor*, the film was nominated for the same one. Even without the support of the state and the British distributor, the 1993 London Film Festival Audience Award went to another Welsh-language film, *Leaving Lenin*, by Endaf Emlyn.

In 1979, when the conservative government of Margaret Thatcher reneged its promise of a Welsh language TV channel Sianel Pedwar Cymru (Channel 4 Wales, S4C), there was a tide of civic protest. The President of the Welsh political party (party of Wales) Gwynfor Evans threatened a hunger strike unless the government resumed exclusive broadcasting in Welsh. The story was not forgotten; in 2023, the S4C produced the film by Lee Haven Jones, screenplay by Roger Williams *The Noise* (*Y Sŵn*) in the Welsh language following those fateful events (Fig. 2).



**Fig. 2. Protest campaign to protect channel broadcasting in Welsh. Still from *Y Sŵn*. (2023). Directed by Lee Haven Jones<sup>2</sup>**

Gwynford Richard Evans was the first President of the Welsh political party, Plaid Cymru, in the British Parliament. In 1979, he lost the elections, and it is exactly at this moment that the spectators see his portrayal by Rhodri Evan. He is thinking of suicide as an act of patriotic sacrifice that might vitalize the public protest. The fate of the TV channel, however, suggests him a different symbolic gesture, a hunger strike. Despite facing disapproval from his loved ones, Evans

<sup>2</sup> See the image source: <https://nation.cymru/culture/preview-y-swn-the-tale-of-intrigue-and-jeopardy-in-the-battle-for-welsh-language-television/> (12.12.2023).

is guided by imaginary voices of counsel—Mahatma Gandhi's and Martin Luther King's, with their declarations of nonviolent protest. The ordinary TV audience vote with their pound sterling, simply refusing to pay for English-language content, and win the day: on November 1, 1982, the broadcasting in Welsh starts again from Carmarthen all across Wales.

In 1998, S4C became the country's first regional TV channel with digital broadcasting available across Britain and in some channels in Western Europe. According to the web site Wales on line, within the period of 2020/21, as compared to the previous year, the channel audience grew by 27 per cent (Jones, 2022). Earlier, in 1990, the channel made a co-production with the Soviet Soyuzmultfilm in the making of *Conquest for Olwen* filmed by Valery Ugarov after the fairytale about Kilhwch and Olwen from the Celtic compiled folklore Mabinogion.

However, even the success of Welsh films worldwide does not lighten the complications of their financing: support needs to come not from one TV channel but from several sources. These include the Film Cymru Wales promoting agency, and the BAFTA Cymru, affiliate of the British Academy of Film and Television Arts that established its own award for Welsh films.

Enthusiasts from Scotland develop several measures for successful development. As early as in 1934, the national agency to promote Scottish films was established, the Scottish Film Council (SFC). If focused on filmmaking, education in cinematography, and preservation of cinematographic legacy. Its efforts resulted in the creation of the Scottish Central Film Library (SCFL), one of the largest in Europe. Assisted by the British Film Institute and the local authorities the Council initiated a program of opening movie theaters across Scotland, and, aided by the producers, created the Scottish Educational Cinema Association. In the words of Jamie McCoy, digital director of the Glasgow-based Pioneer film studio, thanks to this joint effort, "As of 2023, the Scottish film industry is experiencing a period of growth and transformation. In recent years, Scotland has become a hub for film production, and it is now an important destination for filmmakers looking to create high-quality films that can appeal to a global audience. One of the key factors behind the growth of the Scottish film industry is the availability of talented and skilled professionals" (McCoy, 2023).

A number of channels broadcasting in Irish is operating in Northern Ireland. As far as producing is concerned, the major agency is Northern Ireland Screen, founded in 1989, financially supported by the Arts Council of Northern Ireland using the funds received from the National Lottery, with the main source of financing being the Irish Language Broadcast Fund. Apart from being involved in production, Northern Ireland Screen supports national film festivals. In cooperation with Cine4 and Broadcasting Authority of Ireland (BAI), it developed a scheme

aimed at fostering films in the Irish language. According to the founders, their objective is to reach the same level as did the Welsh language TV channel, the S4C, whose subsidizing is twice their own. The agency is financed jointly by the Department of Culture, Arts and Leisure, the agency for economic development of Northern Ireland (Invest Northern Ireland) and the UK Film Council. Northern Ireland Screen is in charge of the Irish Language Broadcast Fund of one million pound sterling that focuses on expansion of broadcasting in the Irish language in the region.

In the recent years, Northern Ireland has expanded the venues for the fully technically equipped film production. First, it used the historical building of the picture gallery, The Paint Hall in Belfast, which is rented out to film studios and production units. For instance, this is where many scenes of the Game of Thrones TV series were filmed. Northern Ireland Screen invested ca. 20 million US dollars in six seasons of the Game of Thrones, and the provision of goods and services let the local economy earn approx. 195 million. At the moment, there is discussion of letting the territories of the Belfast Harbour Studios and Titanic studios, recently created in Belfast, free of charge, to the local producers.

Cine4 also extends efficient credits to Irish producers and supports them in every way. Among its beneficiaries is Colm Bairéad, the screenplay writer and director of *The Quiet Girl* (2021, *An Cailín Ciúin*), first film in the Irish language to make it to the short list of the Academy Awards as the best foreign language film, and Tomás Ó Súilleabháin, director of the drama about the Irish famine of 1845, *Monster (Arracht)*, which was short of making it to long-list of contenders to the Oscars in 2021. This confirmed the significance of potential non-material influence in the promotion of national cultures, the phenomenon dubbed with the term *soft power* in the second half of the 1980s by the American political analyst Joseph Nye: the ability to achieve what one wants on the basis of the voluntary participation of allies, and not through coercion or payments (Nye, 2004, p. 7). Having a good understanding of the cultural workings in the promotion of national pictures to the Academy Awards in the Best foreign language film nomination, the promoters elaborated the plan of targeting the votes using the help of representatives of the Department of Foreign Affairs in New York and Los Angeles, influence of such celebrities with Irish roots as the film star Pierce Brosnan, and publications in high-profile editions including *The Guardian*, *The Hollywood Reporter*, and *Variety*.

Scottish cinematographers also have “their men” overseas. The Academy Award winner Robert Redford, founder of the Sundance International Film Festival promoting independent cinema, said, that although he is seen as a surefire American, he cannot forget his Scottish ancestry, “I live in a castle and wear a

kiln all the time." Of course, Redford is active in promoting Scottish films. In 2023, the festival presented two films from Scotland: the debut of Adura Onashile, *Girl*, about a black mother with her teenage daughter having just settled in Glasgow, and Ella Glendining's documentary *Is There Anybody Out There?* telling the story of people with disabilities.

Following the statistics of the British Film Institute as of early 2023 (BFI, 2023) the leaders of the top twenty British independent films were subsidized by public foundations: *Phantom in the Open*, 2021, by the Welsh director Craig Roberts (BBC Film, BFI Film Fund), and the *Aftersun*, 2022 (produced by BBC Films and BFI), by the Scottish director Charlotte Wells. The first place is with *Belfast* by Kenneth Branagh (Northern Ireland Screen, TKBC).

The promotion of Adura Onashile's *Girl* and the allocation of The Mother Tongues Awards to the natives of Asian and African countries shows that Celtic cinematography transcends mere conceptualization and representation of its own national specifics or historical retrospection. In other words, it is not susceptible to fall into ethnocentrism, a hazard identified by Michael Hechter in his book.

The same is proven by the artistic characteristics of many films, most importantly, the two most significant films of the recent years, *Belfast* and *The Banshees of Inisherin*. It would be impossible to give a full and representative picture of the artistic product of the Celtic Triad within the scope of this article, so we shall focus on these two examples. It is to be noted, first of all, the both pictures were promoted in Britain and overseas by American companies, *Belfast* by Focus Features and Universal Pictures, and *The Banshees of Inisherin* by Searchlight Pictures. Of course, the distributors were not guided by altruistic love of art; their professionalism made them rely on a careful calculation: relevance and opportunity to play a long hand with auteur production. In that respect, one needs to note the Hollywood-like commitment to universalism, and the message of human values that should be understood worldwide. However, there is a specific point. In present-day America, there is a collocation "plastic Paddy" to refer to someone not born in Ireland and sometimes several generations away from their Irish ancestors, but still considering themselves Irish. There are about 36 million ethnic Irishmen in the USA now. There are numerous public figures of Irish descent in the history of the country, from Walt Disney and John Ford to James Bond/Pierce Brosnan and several Presidents, including John F. Kennedy and none other than Barack Obama. Usually, the American Irish are united by the emotions of retro-nostalgia that brighten up their imagination in a fantastic manner and keep up their interest to new artefacts, of course, including those on the screen.

## REALITY AND MYTHOLOGY

To illustrate the artistic features of the national minority cinema and their significance we will now turn to the two films that made high profile in the context of the international film process of the early 2020s.

The plots of both pictures unravel in Ulster and Northern Ireland. At first sight, the films demonstrate a common feature: their directors make it a point to refrain from narrative clichés or to emphasize them, to make them play the role that meets their own life story and makes a private narrative universal showing how easily friendship and good neighborliness may be destroyed.

Kenneth Branagh was born in Ulster, his parents were English Protestants unlike the Irish Catholics (their shares in the regional population are more or less equal). Martin McDonagh was born in London, his parents were Irish, and he won the fame of an “Irish writer.” The personal experience enabled the directors to take the perspective of an unbiased observer, which removes the clichéd “ethnicity” from their films.

At first glance, *Belfast*, representing the view of the Anglo-Irish conflict through the eyes of the English, is an example of Anglification mentioned by Hechter, however, it seems that seeing the film as restoring the balance between the two sides would be more adequate. Absence of signs of radicalism in the behavior of protagonists indicates at the urge for a moderate “homogenization” in the sphere of national communities.

The protagonist of *Belfast*, nine-year-old Buddy from a Protestant working family, the alter ego of Branagh himself, is played by a native of Ulster, Jude Hill. Buddy sees the armed unrest in Ulster in August 1969 with the eyes of a child in love with cinema—and in love with his Catholic classmate—and the situation becomes an adventure making the whole film metaphorical in an estranged way (Fig. 3).

The film opens with a panorama of today’s peaceful Belfast in color, and then the viewer gets immersed in the black-and-white sequence that reconstructs chronicle of the period (cinematography by Haris Zambarloukos). It contrasts with fragments of well-known color movies that Buddy and the family are watching and that remind them of the past when they had been so friendly with their neighbors. At home, when Buddy is telling everyone about his girlfriend, no one cares that she is an Irish Catholic: the important thing is the way she is. However, the aggression from either side of the conflict between the Catholics struggling to reunite with Ireland, and the Protestants loyal to the Crown, termed “The Troubles” in the local historiography, was only growing. Soon the Army troops would arrive in Belfast and curfew would be introduced, but the children

know their rat-runs and can get anywhere. Buddy's family is thinking of leaving Belfast, the more so because his father's employers in London offer him promotion and free lodging. Buddy did move to England with his parents and elder brother, but his grandma and grandpa stayed in Belfast. It is to them—and to other “staying” (and those “who went away or went missing”)—that the film is dedicated, as the credits say. The director leads the audience to believe that the only—the best—way to solve problems of conflict is making peace on the basis of common human values, and the national identity cannot and must not impede self-fulfillment. An example to that is the life of Kenneth Branagh himself, President of the Royal Academy of Dramatic Art, one of today's most prominent directors of Shakespeare's plays on stage and on screen: *Henry V*, *Much Ado About Nothing*, and *Hamlet*. His starting point in the artistic career was the impressions he got in the troubled Belfast, watching a play adapted from Charles Dickens's *A Christmas Carol*, sitting next to his grandma (played by the Oscar winner Judi Dench) and grandpa (played by the Belfast-born Ciarán Hinds).



**Fig. 3. Buddy, his parents, grandmother and brother in the movie theater. Still from *Belfast*. (2021). Directed by Kenneth Branagh<sup>3</sup>**

Introduction of two allegoric tropes into the title of the film *The Banshees of Inisherin* carries us over in the myth-making part of the narrative: the banshee, the herald of death from ancient Celtic myths, and the imaginary island (meaning

<sup>3</sup> See the image source: <https://www.vulture.com/article/movie-review-kenneth-branaghs-auto-biographical-belfast.html> (12.12.2023).

the “Isle of Ireland”). (The title of McDonagh’s film refers to Irish place-names in many of his plays, e.g. *The Cripple of Inishmaan* and *The Lieutenant of Inishmore*). It is important to note that the legendary spirits, banshees, come along not only the purely Irish families, but also those descending from the Vikings and Anglo-Normans, therefore, it is a transnational figure. Banshee’s protection or prophecy may refer to representatives of other nations, and the Isle of Ireland, as a stylistic device, may be referred to the now ironically used periphrasis of Albion/Great Britain.

The plot unravels in the spring of 1923, in the waning days of the Irish Civil War, yet the people of Inisherin care not for what is happening beyond the sea; the remote cannonade worries them not, and they are living in their self-contained world. An ill will might burst out in the community of fellow countrymen and die out, having harvested its bloody spoils. Folk musician Colm suddenly breaks up friendship with his long-time simpleton friend Padraic. (Both played by ethnic Irishmen, Brendan Gleeson and Colin Farrell). Padraic is no longer interesting to Colm, he wants to spend the remainder of his life composing music. Rejecting his friend’s attempts to make amends, Colm makes a threat: if Padraic tries to talk to him, he will cut off one of his own fingers with sheep shears. Colm finishes the melody of *The Banshee of Inisherin* and is almost ready to renew their friendship, but then a deception is revealed. Unable to tolerate it, Colm cuts off all the fingers on his left hand, and Padraic’s pet donkey dies after choking to death on them becoming an innocent peaceful victim of the feud. A series of senseless deaths ensues ending up in an obvious, although factitious, truce (Fig. 4).

McDonagh seems to submerge the audience in the conventional image of Ireland: the cloudy sky, wild scenery, peasant-like dwellers, and, of course, a pub. In the beginning of the film, we see Padraic shaving while looking in a cracked mirror: a reference to the first chapter of *Ulysses* by James Joyce, where Stephen Dedalus looks at himself in a similar cracked mirror with a bitter remark, “It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant” (Joyce, 2014, p. 20), renouncing the colonial view of Ireland and the Irishness. McDonagh pronounced a similar point of view to the American composer Carter Burwell before filming: he did not want an “Irish-based” score. An Oscar nominee for the music, Burwell recalls that Colin Farrell’s hero Padraic seemed to him childlike and Disneyish, especially around the pet donkeys, so the composer tried to create the respective soundscape for him. Since the action was not to be taken lightly, he replaced the Disney-like lightness with darker naturalism of Brothers Grimm, accentuated the scene with percussion, “divine” and ethereal sound of the celeste, and in the end, with Indonesian gamelan gongs creating the sense of anxiety and impending danger (Pond, 2022). The music simultaneously enhances the horror of what

is happening—with the comical plot twists—and emphasizes the difference between how the protagonists of the film see the world around them and the events in it. The deliberately transcendent soundscape causes no alienation; on the contrary, it rather makes the spectator's senses sharper, because music, in the words of the German composer Karl Maria von Weber, is the true total human language. Viewers' projection helps them share the feelings of Padraic that induces him follow the orders of the intrinsically irrational being, the banshee.



**Fig. 4. Padraic and Colm. Still from *The Banshees of Inisherin*. (2022).  
Directed by Martin McDonagh<sup>4</sup>**

It should be added that the film was released soon after Great Britain had exited the European Union in 2020. The Brexit referendum in Northern Ireland showed that 56% of citizens were against the decision, but since the share of Northern Ireland in the country is rather small, their vote did not influence the final result. The political act itself was an illustration towards what is called island mentality, the desire for separation and self-isolation so characteristic of Britain. In a certain way, the film proves the tragic nature of such striving and puts the plot in the up-to-date political register.

<sup>4</sup> See the image source: <https://thefederal.com/features/why-the-banshees-of-inisherin-deserves-to-be-the-best-film-of-the-year/> (12.12.2023).

## CONCLUSION

Upon reviewing the modern history of Great Britain's national minority cinemas (Northern Irish, Welsh, and Scottish), it becomes evident that their significance lies not solely in the quantity of films produced but rather in their unique identity and peculiar contribution to the global cinematographic process. Despite the continued cultural interaction within Britain, these cultures possess distinct national specifics, and high importance lies in preserving their native languages through the production of films in which these languages are spoken—an endeavor greatly facilitated by television broadcasting in these languages. At the same time, these film traditions extend beyond their national identity and do not confine themselves to conceptualization and representation of their proper ethnic peculiarities or the retrospect of their historical past. In other words, they are not susceptible to ethnocentrism, which the proponent of the theory of internal colonialism, Michael Hechter, cautioned against. Instead, cinematographers embrace a broadened scope of artistic creation and engage in collaboration with both domestic and international partners. They rely primarily on soft power, actively fostering cultural interchange and cross-fertilization while employing innovative synergistic approaches in self-organization to achieve their goals.

## ВВЕДЕНИЕ

Говоря о британском кино, мы чаще всего имеем в виду английское. Однако Великобритания включает в себя не только Англию, но также другие народы, прежде всего кельтские, населяющие Северную Ирландию, Шотландию, Уэльс, остров Мэн. При этом английские культурные традиции осваиваются художественной культурой национальных меньшинств, входящих в состав страны, наравне с собственными. Английский язык для сегодняшнего валлийца или шотландца — родной. Однако и общий культурный фонд страны немислим без старинных кельтских преданий, ирландского эпоса, баллад, валлийских повестей «Мабиноги», созданных в средневаллийский период, поэзии шотландцев Джеймса Макферсона, Роберта Бёрнса, без ирландских романов Джеймса Джойса, без прозы и поэзии валлийца Дилана Томаса и т.д. В сборнике эссе «У дракона два языка» валлийский писатель и историк литературы Глин Джонс, в частности, отметил, что подобно тому, как символ Уэльса — огненный дракон о двух языках, так двуязычна и культура Уэльса, а также и

других неанглийских регионов страны (Jones, 2001). Тем не менее, несмотря на длительное культурное взаимодействие, кельтские культуры несут на себе явственную национальную окраску, и важную роль здесь играет стремление сохранить свои языки — гэльский в Шотландии, валлийский в Уэльсе, ирландский гэльский в Северной Ирландии. То же самое можно сказать и о кинематографе, причем в мировом прокате фильмы национальных меньшинств маркируются как британские. А внутри страны сами эти территории официально называются региональными, что, якобы, наиболее соответствует политике мультикультурализма и помогает избежать риска разрушения «гомогенности» британской нации.

В 2022–2023 годах в рейтингах лучших мировых фильмов по отзывам как экспертного сообщества, так и зрителей верхние строчки заняли фильмы «Белфаст» Кеннета Браны и «Банши Инишерина» Мартина Макдоны, снятых по сценариям самих режиссеров. (Кеннет Брана получил «Оскар» за сценарий к «Белфасту», и всего фильм получил 7 номинаций; при бюджете 11,000,000 долларов картина собрала в мировом прокате 49,158,343 долларов, а бокс-офис «Банши Инишерина» составил 49,262,687 долларов, плюс получил 9 номинаций на «Оскар».) Обе картины в основном продюсировались независимыми компаниями — Northern Ireland Screen, ТКВС, а также Blueprint Pictures и Film4 Productions, которая является дочерней компанией телекорпорации Channel Four. Действие обеих картин разворачивается в Ольстере и Северной Ирландии, что отвечает целевым установкам указанных продюсерских компаний, видящих свою задачу в финансировании и продвижении регионального кино. Между тем, исследуя особенности британского кинематографа, американский киновед Джонатан Стаббс подчеркнул, что принципиально не рассматривает североирландское, уэльское и шотландское кино так называемого «кельтского пояса», потому что эти регионы принадлежат не Британии, а Соединенному королевству, и тем самым Стаббс их виртуально «деевропеизировал» (Stubbs, 2002, p. 8). А Хорхе Луис Борхес, не только знаменитый писатель, но и филолог, читавший лекции во многих университетах, в том числе в Гарварде, удостоенный Елизаветой II рыцарского звания, в эссе «По поводу классиков» заметил: «Кроме барьеров лингвистических, существуют барьеры политические или географические. Бёрнс — классик в Шотландии, а к югу от Твида им интересуются меньше, чем Данбаром или Стивенсоном» (Борхес, 1984, с. 223). Как бы то ни было, в мировом прокате фильмы кельтского производства маркируются именно как великобританские. Это, в свою очередь, наглядно эксплицирует два основных тренда существования национального кино — инклюзивность и суверенность. С позиции доминирующего этноса и его крупных производственных компаний инклюзивность в данном случае

предполагает вхождение в мейнстрим, а суверенность — приверженность национальным культурным особенностям. При этом, как пишет киновед Джон Хилл, в самих формулировках идеи «гомогенности» британского кино «недооцениваются возможности национальных кинематографий для выработки нового представления о нации или, точнее, о нациях внутри Британии, особенности национальных культур в силу презумпции “гомогенности” национальной идентичности» (Hill, 2019, p. 13). Здесь уместно вспомнить теорию «внутреннего колониализма» американского социолога Майкла Хектера, который в числе социо-политических и экономических факторов этого явления (прежде всего в Великобритании) указал на стратегию «маргинализации» культур национальных меньшинств со стороны доминирующего этноса и их «англизирование» (Hecter, 1998, p. 206). Следует заметить, что культуры меньшинств испытывают определенное давление и со стороны двух первых упомянутых факторов. В результате, как отмечает британский социолог Дункан Петри, главным вызовом для культурных институций является поддержка малых национальных кинематографий, которым буквально приходится бороться за выживание (Petrie, 2009, pp. 153–170).

В свете сказанного громкий успех двух упомянутых картин стимулирует подробное рассмотрение национальных кинематографий (получивших весомую значимость в конце 1960-х на волне активизации авторского кино и независимого кинопроизводства), стратегии их социо-политического и экономического выживания и особенностей художественных подходов к созданию фильмов, что обеспечивает их мировое признание. Следует заметить, что оборотной негативной стороной внутреннего колониализма М. Хектер называет этноцентризм, то есть превалирование ценностей определенной национальной группы внутри самого кластера. Однако, как констатируется в данной статье, при очевидной тенденции сохранения этих ценностей этноцентризм в кельтском кино не является самодовлеющим, и оно активно включается в мировой кинопроцесс.

## ВЫЖИВАНИЕ ИЛИ САМОСТОЯНИЕ?

Для противодействия «маргинализации» и «англизированию» культур национальных меньшинств кинематограф как индустрия нуждается в достаточно надежной экономической базе, поэтому именно поиски источников финансирования являются первостепенной задачей создателей фильмов. И здесь надо сказать, что вопреки алармистским прокламациям о необходимости «выживания», Кельтская триада не только успешно справляется с этой проблемой (которая в определенной мере существует всегда и везде), но и заявляет о себе как самостоятельной институции, способной конкурировать не только внутри страны, но и за рубежом.

Этому в немалой степени содействует Британский киноинститут (BFI), некоммерческая организация, в число приоритетов которой входит поддержка независимого кинематографа, в том числе регионального. Можно вспомнить, что именно BFI продюсировал фильмы начинавшего свой творческий путь в полнометражном кино автора, шотландца Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (*The Draughtsman's Contract*, 1982) и «Зет и два нуля» (*A Zed & Two Noughts*, 1985), принесших ему мировую славу (Рис. 1).



**Рис. 1. Хозяйка имени как модель художника Нэвилла.  
Кадр из фильма «Контракт рисовальщика», реж. Питер Гринуэй, 1982<sup>1</sup>**

В 2011–2022 годах BFI оказал поддержку более 5000 различным проектам, связанным с производством, дистрибьюцией, кинообразова-

<sup>1</sup> Источник изображения: Заменить ссылку на: [https://www.cinespeak.org/wp-content/uploads/2023/01/Draughtsmans\\_Contract\\_4K\\_08.jpg](https://www.cinespeak.org/wp-content/uploads/2023/01/Draughtsmans_Contract_4K_08.jpg) (12.12.2023).

нием и т.д. BFI и другие организации способствуют инициативам в национальных кинематографиях, как, например, National Film and Television School в шотландском Глазго, цель которого — поддерживать новое поколение кинематографистов. BFI действует под эгидой Британского Министерства по культуре, СМИ, цифровой индустрии и спорту (DCMS), однако самый крупный источник финансирования, действующий через BFI — Национальная лотерея, финансовую базу которой составляют инвестиции игровых индустрий. 25% от их доходов идет на «добрые дела», то есть речь идет прежде всего о поддержке со стороны общества. Этим же путем идут неправительственные организации кельтской агломерации Creative Scotland и Film Hub Wales (учрежденная в 2013 году и за это время поддержавшая более 250 кинопроектов). Большую долю финансирования этих организаций составляют пожертвования частных лиц (в т.ч. анонимов).

Говоря о деятельности этих агентств, следует сказать, что она не замыкается на поддержке продукции с традиционно кельтским колоритом. Можно, например, упомянуть инициативу начала 20-х годов нового века — учреждение денежной премии The Mother Tongues Award фильмам на родных языках (в том числе не только валлийском, гэльском, ирландском, но также и на таких, как испанский, китайский, йоруба и пр.), авторы которых проживают в Британии. Проект финансируют независимые компании Ardimages UK, Shudder Films и некоторые другие. Первым лауреатом премии стал в 2023 году североирландский фильм Кнеесар о рэп-группе под этим названием режиссера и продюсера Рича Пеппиата на ирландском языке. Важное место в этом процессе занимает открытый в 1982 году некоммерческий Четвертый канал телевидения, в задачу которого входит функция поощрения независимых авторов и приобщение зрителя к художественному зрелищу, созданному на национальной почве. (На первые пять лет ему была выдана государственная субсидия, после чего он перешел на принцип самоокупаемости.) Одновременно начал свою работу уэльский телеканал Sianel 4 Cymru (S4C), субсидирующий и продюсирующий фильмы на валлийском и английском языках. Уже в 1986 году канал выпустил кинокомедию Стивена Байли «Следующим номером — розы» (Rhosyn a Rhith) — первый фильм на валлийском, вышедший в общенациональный прокат. В 1995 году S4C сделал своим правилом ежегодно выпускать не менее двух полнометражных картин, которые до телепоказа должны демонстрироваться в кинотеатрах, что предоставило более широкие возможности для кинематографистов, хотя еще в 1992 году снятая на валлийском биографическая драма о поэте Э. Х. Эвансе, погибшем на Первой мировой войне, — «Хэдд Вин» Пола Тернера, — получила номинацию на «Оскар» за

лучший фильм на иностранном языке. А в 2000-м второй фильм на валлийском «Соломон и Гейнор» Пола Моррисона был выдвинут на ту же номинацию. Даже без участия государственной поддержки и британского дистрибьютера на Лондонском кинофестивале 1993 года комедия «Покидая Ленина» Эндальфа Эмлина на валлийском языке взяла приз зрительских симпатий.

В 1979 году, когда консервативное правительство Маргарет Тэтчер нарушило обязательство по учреждению телеканала Sianel Pedwar Cymru (Канал 4 Уэльс, S4C) на валлийском языке, это вызвало волну гражданского протеста. Лидер партии валлийских националистов (партии Уэльса) Гвинвор Эванс даже пригрозил объявить голодовку вплоть до смертельного исхода, если власти не вернут исключительное вещание на валлийском. Эта история не забылась; в 2023 году канал S4C продюсировал фильм Ли Хейвена Джонса по сценарию Роджера Уильямса «Шум» (*Y Swn*) на валлийском языке, в котором воспроизводятся те значимые события (Рис. 2).



**Рис. 2. Акция протеста в защиту вещания телеканала на валлийском языке.  
Кадр из фильма «Шум», реж. Ли Хейвен Джонс, 2023<sup>2</sup>**

Ричард Гвинвор Эванс стал первым представителем национальной партии Уэльса (Plaid Cymru) в парламенте Великобритании, но в 1979 году проиграл выборы, и именно в этот момент зритель видит его на экране в

<sup>2</sup> Источник изображения: <https://nation.cymru/culture/preview-y-swn-the-tale-of-intrigue-and-jeopardy-in-the-battle-for-welsh-language-television/> (12.12.2023).

исполнении Родри Эвана. Он подумывает о самоубийстве как акте патриотической жертвенности, которая может активизировать протестные настроения. Однако судьба телеканала подсказывает ему другой символический жест — голодовку, хотя даже близкие люди этот выбор не одобряют. Зато у него есть другие, воображаемые советчики — Махатма Ганди и Мартин Лютер Кинг с их декларациями ненасильственного сопротивления. Простые телезрители проголосовали фунтом стерлингов — они просто отказались платить за англоязычный контент. И победа была одержана: 1 ноября 1982 года вещание на валлийском из Кармартена на всей территории Уэльса было возобновлено.

В 1998 году S4C стал первым в стране региональным телеканалом с полностью цифровым вещанием, доступным по всей Британии, а также на некоторых каналах западной Европы. По данным сайта Wales on line, за период 2020/21 годов по сравнению с предыдущим годом аудитория канала выросла на 27 процентов (Jones, 2022). А еще раньше, в 1990 году телеканал стал сопродюсером советской киностудии «Союзмультфильм» в постановке фильма «В поисках Олуэн», снятого режиссером Валерием Угаровым по мотивам сказки про Килуха и Олвен из собрания кельтского фольклора «Мабиногион».

Однако даже успехи уэльских фильмов в мире не снимают сложностей их финансирования, так что требуется поддержка не одного телеканала, а нескольких источников. В их числе — промотирующее агентство Film Cymru Wales, а также BAFTA Cymru, дочернее предприятие Британской академии кино- и телевизионных искусств, учредившее свою премию для фильмов Уэльса.

Шотландские энтузиасты разрабатывают целый комплекс мер для успешного развития. Еще в 1934 году был учрежден национальный орган продвижения шотландских фильмов — Шотландский совет по кинематографии (SFC), фокусирующийся на кинопроизводстве, образовании и сохранении фильмического наследия. Благодаря ему была создана Центральная Шотландская кинобиблиотека (SCFL), одна из крупнейших в Европе. С помощью Британского киноинститута и местных властей Совет инициировал программу создания кинотеатров по всей Шотландии, при содействии продюсеров создал Шотландский образовательный кинотрест. Благодаря этим комплексным усилиям, как отметил Джейми МакКой, цифровой директор киностудии Pioneer, базирующейся в Глазго: «В 2003 году Шотландская киноиндустрия продолжила свой путь роста и трансформации. В последние годы Шотландия стала хабом кинопроизводства, желанным местом для кинематографистов, стремящихся снимать высоко-

качественные фильмы, интересные для аудитории глобального масштаба. Одним из ключевых факторов прогресса киноиндустрии является значительный пул талантливых профессионалов, соответствующих самым высоким стандартам и привлекающим лучших мировых производителей кино» (McCoy, Feb. 2023).

Целый ряд телеканалов, вещающих на ирландском языке, работает в Северной Ирландии. А в области продюсирования главное место занимает агентство «Экран Северной Ирландии» (Northern Ireland Screen), основанное в 1989 году, финансовую поддержку которому Совет по искусству Северной Ирландии делегировал от средств, полученных от Национальной лотереи, но основной источник финансов — Фонд вещания на ирландском языке (Irish Language Broadcast Fund). Кроме участия в продюсировании, «Экран Северной Ирландии» помогает национальным кинофестивалям. В сотрудничестве с Cine4 и Broadcasting Authority of Ireland (BAI) им была разработана схема развития кино на ирландском языке. По словам учредителей, их задача — достижение того же уровня, какого достиг телеканал на валлийском языке S4C, субсидирование которого вдвое превышает их собственное. Агентство финансируется совместно Министерством культуры, искусства и отдыха, Агентством по экономическому развитию Северной Ирландии (Invest Northern Ireland) и Советом по кинематографии Великобритании. «Экран Северной Ирландии» отвечает за Фонд вещания на ирландском языке в размере 12 миллионов фунтов стерлингов, который фокусируется на увеличении вещания на ирландском языке в регионе.

В последние годы Северная Ирландия расширила пространство для полностью технически оснащенного кинопроизводства, воспользовавшись прежде всего историческим зданием картинной галереи The Paint Hall в Белфасте, которое сдается в аренду киностудиям и съемочным группам. Здесь, в частности, снимались многие сцены телесериала «Игра престолов». «Экран Северной Ирландии» вложил около 20 млн долларов в 6 сезонов «Игры престолов», а в итоге предоставление товаров и услуг принесли местной экономике около 195 миллионов. Ныне обсуждается вопрос о безвозмездном предоставлении местным кинематографистам территорий недавно созданных в Белфасте студий Belfast Harbour Studios и Titanic.

Cine4 также предоставляет ирландским производителям выгодные кредиты и всячески их поддерживает. В числе бенефициаров — сценарист и режиссер фильма «Тихоня» (2021, *An Cailín Ciúin*), первого фильма на ирландском языке, вошедшего в шорт-лист «Оскара» как лучший фильм на иностранном языке, а также Томас О'Салливан, режиссер драмы о голоде в Ирландии в 1845 году «Остров безумия» (*Arracht*), которому чуть-чуть не хватило

голосов для вхождения в лонглист претендентов на «Оскар» в 2021 году. Это, в свою очередь, подтвердило значимость потенциального нематериального влияния в продвижении национальных культур, того, что во второй половине 1980-х американский политолог Джозеф Най обозначил термином «мягкая сила»: «способность добиваться желаемого на основе добровольного участия союзников, а не с помощью принуждения или подачек» (Nye, 2004, p. 7). Понимая роль культурного закулисы в продвижении национальных фильмов на «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», промоутеры выработали план таргетирования голосов с помощью ирландских представителей министерства иностранных дел в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, а также таких знаменитостей с ирландскими корнями, как кинозвезда Пирс Броснан, и публикаций во влиятельных изданиях, в том числе «Гардиан», «Голливуд репортер» и «Вэрайти».

Свои люди есть за рубежом и у шотландских кинематографистов. Оскароносный Роберт Редфорд, основатель международного кинофестиваля «Санденс», продвигающего независимое кино, сказал, что хотя он видится стопроцентным американцем, но не может забыть своих шотландских корней — «Ношу килт и живу в замке!». И, конечно, Редфорд активно способствует продвижению шотландских фильмов. Так, в 2023 году на фестивале были представлены две картины из Шотландии — дебютная лента Адуры Онашил «Девочка» (*Girl*) о недавно поселившихся в Глазго чернокожей матери с дочерью-подростком и документальный фильм Эллы Глендининг «Есть там кто-нибудь?» (*Is There Anybody Out There?*) о людях с ограниченными физическими возможностями.

По статистическим данным Британского киноинститута, к началу 2023 года (BFI, 2023) лидирующие в двадцатке лучших независимых британских фильмов киноленты субсидировались общественными фондами: «Фантастический Флиткрофт» (*Phantom in the Open*, 2021) валлийца Крэйга Робертса (BBC Film, BFI Film Fund) и «Солнце мое» (*Aftersun*, 2022; производство BBC Films и BFI) шотландского режиссера Шарлотты Уэллс, а первое место занял «Белфаст» Кеннета Браны (Northern Ireland Screen, ТКВС).

Промомирование фильма Адуры Онашил «Девочка» из жизни иммигрантов, также как присуждение премий The Mother Tongues Award выходцам из азиатских и африканских стран, свидетельствует о том, что кельтские кинематографии не ограничиваются осмыслением и репрезентацией собственных национальных особенностей или возвращением к событиям из своего прошлого. Иначе говоря, им не свойственно сползание к этноцентризму, об опасности которого предупреждал в своей книге Майкл Хектер.

Об этом же свидетельствуют и художественные характеристики многих фильмов, прежде всего двух самых значимых в последние годы, «Белфаст» и «Банши Инишерина». В рамках данной статьи невозможно представить достаточно полную и репрезентативную картину художественной продукции кельтской триады, поэтому остановимся на рассмотрении двух этих примеров. Однако прежде надо заметить, что обе картины продвигались в самой Британии и в мире американскими компаниями; «Белфаст» — Focus Features и Universal Pictures, а «Банши Инишерина» — Searchlight Pictures. Разумеется, дистрибьютеры руководствовались не исключительно альтруистическими соображениями любви к искусству; профессионализм обязывает их опираться на продуманный расчет — актуальную востребованность и возможность проката авторской продукции вдолгую. В этом плане прежде всего следует отметить свойственную голливудизму ориентацию на универсальность, общечеловеческий посыл фильмов, которые должны быть понятны во всем мире. Есть и еще один специфический момент. В современной Америке бытует выражение «plastic Paddy», под которым подразумевается некто, не рожденный в Ирландии и иной раз отделенный от своих ирландских предков несколькими поколениями, но все же считающий себя ирландцем. Ныне в США насчитывается около 36 миллионов этнических ирландцев. А в истории страны можно назвать множество знаменитостей с ирландскими корнями, от Уолта Диснея и Джона Форда до «Джеймса Бонда» / Пирса Броснана, также целого ряда президентов страны, в том числе Джона Ф. Кеннеди и даже Барака Обамы. Американских ирландцев, как правило, объединяют эмоции ретроностальгии, фантазийно оживляющие воображение и питающие интерес к новым артефактам, в том числе, конечно, экранным.

## РЕАЛЬНОСТЬ И МИФОЛОГИЯ

В качестве иллюстрации к художественным характеристикам кинематографа национальных меньшинств и их значимости обратимся к двум фильмам, которые, как отмечалось в начале данной статьи, оказались наиболее резонансными в контексте мирового кинопроцесса начала 2020-х.

Действие обеих картин разворачивается в Ольстере и Северной Ирландии. Самый общий взгляд на эти фильмы позволяет увидеть в

них общую особенность: их создатели намеренно отказываются от повествовательных клише, либо специально их акцентируют, выступая именно в той роли, которая соответствует их собственной жизненной истории и делает частную историю универсальной, показывая, как легко могут быть разрушены прежняя дружба и добрососедство.

Кеннет Брана родился в Ольстере, его родители — англичане-протестанты в отличие от ирландцев-католиков (доли которых в населении региона примерно равны). Мартин Макдона родился в Лондоне, его родители — ирландцы, а сам он снискал славу «ирландского писателя». Личный опыт позволил авторам занять позицию объективного наблюдателя, что лишает их фильмы клишированной «этничности».

На первый взгляд, «Белфаст», представляющий точку зрения на англо-ирландский конфликт с позиций англичан, служит примером «англизирования», упоминавшегося М. Хектером, однако более адекватной представляется оценка фильма как восстанавливающего баланс между двумя сторонами. Отсутствие признаков радикализма в поведении главных героев свидетельствует о стремлении к умеренной «гомогенизации» в сфере национальных сообществ. Героя «Белфаста», девятилетнего Бадди из протестантской рабочей семьи, альтерэго самого Браны, играет тоже уроженец Ольстера Джуд Хилл. Бадди видит вооруженные беспорядки в Ольстере в августе 1969 года глазами ребенка, влюбленного в кино, а еще и в свою одноклассницу-католичку, и все это превращается для него в приключение, что придает фильму остраненную метафоричность (Рис. 3).

Фильм открывается панорамными кадрами современного мирного Белфаста в цвете, затем зритель погружается в черно-белое изображение, как бы реконструирующее хронику тех дней (оператор Харис Замбарлуко), и оно контрастирует с фрагментами известных цветных кинолент, которые смотрят Бадди с семьей, и которые напоминают им о вчерашнем прошлом, когда они так дружелюбно жили с соседями. Когда Бадди рассказывает дома о своей подруге, никого не смущает, что она ирландка-католичка: главное — какова она сама. Однако агрессия с обеих сторон конфликта, получившего в местной историографии название «Смута», между католиками, стремившимися воссоединиться с Ирландией, и протестантами, лояльными короле, нарастает. Вскоре в Белфаст прибывают войска, вводится комендантский час, но ребятам известны лазейки, через которые можно проскользнуть куда угодно. Семья Бадди думает покинуть Белфаст, тем более что его отцу работодатели в Лондоне предлагают повышение по службе и бесплатное жилье. Переезд в Англию с родителями и старшим братом Бадди все же состоялся, но в Белфасте остались

дедушка и бабушка. Им, как и другим «оставшимся» (а также «тем, кто уехал, и кто пропал»), посвящается (как указано в титрах) этот фильм. Автор настраивает зрителя на вывод, что единственным и наилучшим способом решения проблем противостояния является примирение на общечеловеческой основе, и национальная принадлежность не может и не должна стать препятствием для самореализации человека, чему послужила примером творческая судьба самого Кеннета Браны, президента Королевской академии драматического искусства, ставшего одним из самых авторитетных сегодня постановщиком шекспировских пьес и экранизатором «Генриха V», «Много шума из ничего», «Гамлета». А отправной точкой в его артистической карьере стали те детские впечатления в «смутном» Белфасте, которые он получил на спектакле по святочному рассказу Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе», сидя рядом с бабушкой (в этой роли снималась оscarоносная Джуди Денч) и дедушкой (его сыграл уроженец Белфаста Киран Хайндс).



**Рис. 3. Бадди с родителями, бабушкой и братом в кинотеатре.  
Кадр из фильма «Белфаст», реж. Кеннет Брана, 2021<sup>3</sup>**

Введение в название фильма «Банши Инишерина» двух аллегорических тропов — предвещающей смерть феи из древней кельтской мифологии и вымышленного острова (что означает «Остров Ирландия»), переводит нас в мифологизирующую область нарратива. (Заглавие фильма Макдоны соотносится с ирландскими топонимами в названиях многих его

<sup>3</sup> Источник изображения: <https://www.vulture.com/article/movie-review-kenneth-branagh-autobiographical-belfast.html> (12.12.2023).

пьес, в том числе «Калека с острова Инишмаан» и «Лейтенант с острова Инишмор».) Важно при этом отметить, что легендарные призраки-банши сопровождают не только истинно-ирландские семьи, но и происходящие от викингов и англо-норманнов, и, стало быть, это фигура транснациональная. Соответственно, покровительство или пророчество банши распространяются и на представителей других народов, а «остров Ирландия» как стилистическую фигуру можно соотнести с используемым ныне обычно в ироническом смысле перифразом Альбион/Великобритания.

Действие фильма разворачивается весной 1923 года, на исходе Ирландской гражданской войны, но обитателям Инишерина нет дела до того, что происходит за морем; отдаленные звуки выстрелов их не беспокоят, они живут в своем замкнутом мире. А внезапная вражда может вспыхнуть и в одноплеменном сообществе и угаснуть, собрав кровавую жатву. Фолк-музыкант Колм внезапно разрывает дружбу с давним приятелем, простаком Патриком. (Обоих играют этнические ирландцы Брендан Глисон и Колин Фаррел.) Патрик более неинтересен Колму, который собирается провести остаток жизни, сочиняя музыку. Отвергая попытки примирения, Колм угрожает, что если Патрик будет пытаться заговорить с ним, он будет отрезать себе ножницами для стрижки овец один из пальцев на руке, и дело доходит до того, что Колм заканчивает писать мелодию «Банши Инишерина» и как будто готов возобновить дружбу, но тут выясняется обман, которого Колм не может стерпеть, и он отрезает себе все пальцы левой руки, а любимая ослица Патрика погибла, подавившись ими, и стала невинной мирной жертвой распри. Далее следует череда бессмысленных смертей, однако все заканчивается видимым, хотя условным примирением (Рис. 4).

Макдона как будто погружает зрителя в привычный образ Ирландии — облачное небо, пустынный ландшафт, по-крестьянски одетые жители, конечно же, паб. Но в начале фильма мы видим, как Патрик бреется, глядя в расколотое зеркало, что отсылает к первой главе романа Джеймса Джойса «Улисс», где Стивен Дедал смотрит в такое же треснувшее зеркало и с горечью произносит: «Вот символ ирландского искусства. Треснувшее зеркало служанки» (Джойс, с. 20), отрешаясь от колониалистского взгляда на Ирландию и ирландскость. Свою аналогичную позицию перед началом съемок режиссер фильма изложил американскому композитору Картеру Бёруэллу, не желая, чтобы саундтрек напоминал «ирландское кино» Как вспоминает композитор, получивший за музыку к картине номинацию на «Оскар», герой Колина Фаррела Патрик показался ему ребячливым, «диснеевским», особенно рядом с любимцами-осликами, и он попытался создать вокруг него соответствующий саундскейп. Но поскольку действие развивается далеко нешуточно, он заменил диснеевскую легкость на мрачноватый натурализм сказок братьев Гримм и проиллюстрировал тему ударными инструментами, «божественными» звуками обращаемой

к трансцендентному челесты, а к финалу — индонезийскими металлическими гонгами, создавшими ощущение тревоги и предвещающими опасность (Pond, 2022). Музыка одновременно усиливает ужас разбавленного комическими сюжетными обертонами происходящего и подчеркивает различие между тем, как видят окружающий мир и происходящие события герои фильма. При этом намеренно остраненный саундскейп не вызывает отчуждения; напротив, он, скорее, активизирует зрительское вчувствование, ибо музыка, по слову немецкого композитора Карла Марии фон Вебера, есть истинный всеобщий человеческий язык. И вчувствование помогает разделить ощущение самого Патрика, погруженного в подсознание, которое заставляет его следовать велениям иррационального по определению мифического существа ведьмы-банши.



**Рис. 4. Патрик и Колм. Кадр из фильма «Банши Инишерина», реж. Мартин Макдона, 2022<sup>4</sup>**

Ко всему прочему следует добавить, что фильм появился вскоре после того, как в 2020 году Великобритания вышла из состава Евросоюза, причем на референдуме по Брекситу в Северной Ирландии 56% граждан проголосовали против этого решения, но поскольку ее доля в населении Соединенного Королевства крайне небольшая, то их голосование не повлияло на итоговый результат. Сам же политический акт явился своего рода иллюстрацией к тому, что называют «островным сознанием», при-

<sup>4</sup> Источник изображения: <https://thefederal.com/features/why-the-banshees-of-inisherin-deserves-to-be-the-best-film-of-the-year/> (12.12.2023).

сущим Британии стремлению к обособлению и самоизоляции. И фильм в определенном смысле показывает трагизм такого рода стремления, выводя картину в актуальный политический регистр.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанного обзора новейшей истории кинематографий национальных меньшинств Великобритании, а именно североирландской, валлийской и шотландской, можно сделать вывод, что важнейшую роль в их бытовании играют не столько количественные масштабы этого явления, сколько фактор их самобытности, особого вклада в мировой кинопроцесс. Несмотря на длительное культурное взаимодействие в рамках Британии, эти культуры несут на себе явственную национальную окраску, и важную роль здесь играет стремление сохранить свои родные языки, снимать и выпускать в прокат фильмы на них, чему в значительной мере способствует телевидение на этих языках. Вместе с тем данные кинематографии не замыкаются в рамках своей национальной идентичности, не ограничиваются осмыслением и репрезентацией собственных этнических особенностей или настойчивым возвращением к своему историческому прошлому. Иначе говоря, им не свойственно исповедование этноцентризма, об опасности которого предупреждал автор теории «внутреннего колониализма» Майкл Хектер. Об этом характерно свидетельствует расширение рамок художественного творчества, а также сотрудничество как с внутренними, так и зарубежными партнерами, опирающееся прежде всего на «мягкую силу» и предполагающее активно развивающийся взаимообмен и взаимо-обогащение культур с фокусом на использовании новых синергетических подходов в самоорганизации и достижении своих целей.

## REFERENCES

1. BFI. (2023, February 2). *Official 2022 statistics reveal a record £6.27 billion film and high-end television production spend in the UK*. Retrieved October 13, 2023, from <https://www.bfi.org.uk/news/official-2022-statistics>
2. Borges, J.L. (1984). Po povodu klassikov [On the classics] (E. Lysenko, Trans.). In I. Terteryan (Ed.), *Proza raznykh let* [Prose of various years] (pp. 222–224). Moscow: Raduga. (In Russ.)
3. Hechter, M. (1998). *Internal colonialism: The Celtic fringe in British national development*. Routledge.
4. Hill, J. (2019). British cinema as national cinema: Production, audience and representation. In R. Murphy (Ed.), *The British cinema book* (pp. 13–20). Bloomsbury.
5. Jones, B. (2022, January 20). Swinging cuts are inevitable: The future of S4C and BBC Radio Cymru as licence fee frozen. *WalesOnline*. Retrieved October 18, 2023, from <https://www.walesonline.co.uk/lifestyle/tv/swinging-cuts-inevitable-future-s4c-22786248>
6. Jones, G. (2001). *The dragon has two tongues: Essays on Anglo-Welsh writers and writing*. London: New York: Routledge.
7. Joyce, J. (2014). *Ulyss* [Ulysses] (V. Khinkis & S. Khoruzhy, Trans.). Moscow: Azbuka Attikus/Inostranka. (In Russ.)
8. McCoy, J. (Feb. 2023). *Looking ahead at the Scottish film industry*. Pioneers Film Studios. Retrieved March 13, 2024, from [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca\\_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0)
9. Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
10. Petrie, D.J. (2009). Screening Scotland. In J. Murray, F. Farley & R. Stoneman (Eds.), *Scottish cinema now* (pp. 153–170). Cambridge Scholars.
11. Pond, S. (2022, December 12). Composer Carter Burwell explains why he toned down the ‘Irishness’ for his ‘Banshees of Inisherin’ Score. *The Wrap*. Retrieved September 12, 2023, from <https://www.thewrap.com/composer-carter-burwell-banshees-of-inisherin/> (accessed 13.09.23).
12. Stubbs, J. (2002). *Sleeping with the hegemony: British cinema and Hollywood in the 1990s* [MA Thesis]. The University of British Columbia.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес, Х.Л. (1984). По поводу классиков: эссе (Е. Лысенко, пер.). Х.Л. Борхес, *Проза разных лет* (с. 222–224). Москва: Радуга.
2. Джойс, Дж. (2014). *Улисс* (В. Хинкис, С. Хоружий, пер). Москва: Азбука Аттикус/Иностранка.
3. BFI. (2023, 02 Feb.). Official 2022 statistics reveal a record £6.27 billion film and high-end television production spend in the UK. BFI site. Retrieved from <https://www.bfi.org.uk/news/official-2022-statistics> (13.10.23).
4. Jones, G. (2001). *The Dragon has two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing*. London-New York: Routledge.
5. Jones, B. (2022, 20 Jan.). Swinging cuts are inevitable: The future of S4C and BBC Radio Cymru as licence fee frozen. *Wales online*. Retrieved from <https://www.walesonline.co.uk/lifestyle/tv/swinging-cuts-inevitable-future-s4c-22786248> (18.10.23).
6. Hechter, M. (1998). *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development*. London-New York: Routledge.
7. Hill, J. (2019). British Cinema as National Cinema. Production, Audience and Representation. In R. Murphy (ed.), *The British Cinema Book* (pp. 13-20). London: BFI.
8. McCoy, J. (Feb. 2023). *Looking Ahead at the Scottish Film Industry*. Pioneers Film Studios. [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca\\_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0) (дата обращения: 13.03.24).
9. Nye, J.S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
10. Petrie, D. (2009). Screening Scotland. In J. Murray, F. Farley & R. Stoneman (Eds.), *Scottish Cinema Now* (pp. 153–170). Cambridge Scholars Pub.
11. Pond, S. (2022, 12 Dec.). Composer Carter Burwell Explains Why He Toned Down the ‘Irishness’ for His ‘Banshees of Inisherin’ Score. *The Wrap magazine*. Retrieved from <https://www.thewrap.com/composer-carter-burwell-banshees-of-inisherin/> (13.09.23).
12. Stubbs, J. (2002). *Sleeping with the hegemony: British cinema and Hollywood in the 1990s*. The University of British Columbia

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЦЫРКУН**

доктор искусствоведения,

главный научный сотрудник

кафедры кино и современного искусства,

Российский государственный гуманитарный университет,

125047, Москва, Миусская площадь, д. 6

**ResearcherID: AFT-2358-2022**

**ORCID: 0000-0002-6723-5870**

**e-mail: tsyrkun@mail.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**NINA A. TSYRKUN**

Dr.Sci. (Art History),

Chief Research Fellow

at the Department of Cinema and Contemporary Arts,

Russian State University for the Humanities,

6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

**ResearcherID: AFT-2358-2022**

**ORCID: 0000-0002-6723-5870**

**e-mail: tsyrkun@mail.ru**



**СТРУКТУРА И СЮЖЕТ  
В ЭКРАННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE AND PLOT  
IN VISUAL ART WORKS**



**СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
199004, Россия, Санкт-Петербург,  
1-я линия Васильевского острова, д. 26

ResearcherID: N-6467-2013

ORCID: 0000-0002-7301-3203

e-mail: tv\_and\_radio@mail.ru

*Для цитирования*

Ильченко С.Н. Формат «имперского» телесериала в эфирной практике отечественного вещания: особенности и тенденции // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 81–115. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115>. EDN: YOPTOY

## Формат «имперского» телесериала в эфирной практике отечественного вещания: особенности и тенденции

**Аннотация.** В статье рассматривается феномен отечественного телесериала и его роль в формировании текущего эфирного контента основных российских каналов. Автор предлагает ввести новый термин, характеризующий значительный сегмент подобной экранной продукции — «имперский» телесериал. Под ним подразумевается контент, обладающий определенным набором творческих и организационных признаков, а также хронологическими и сюжетными характеристиками. По времени действия подобные сериалы относятся, как правило, к рубежу конца XIX – начала XX веков, имеют авантюрно-детективную направленность. Важной стилистической чертой такого формата является место действия: в большинстве таких сериалов фабула «привязана» к Санкт-Петербургу, столице российской империи в обозначенный нами временной период. Подобное обстоятельство носит не только креативный характер, но и напрямую связано с историческими локациями, то есть с возможностями снимать большинство эпизодов либо на петербургском пленэре с «уча-



стием» сохранившихся архитектурных памятников, либо в соответствующих аутентичных интерьерах, требуемых по сюжету эпохи.

Кроме того, отличительной чертой подобного формата является сюжетная опора как на классические литературные произведения (А. Конан-Дойль), так и на произведения современных авторов (А. Чиж, Л. Юзефович и другие), успешно разрабатывающих данное жанровое и тематическое направление.

**Ключевые слова:** «имперский» телесериал, контент, формат, жанр, Санкт-Петербург, локации, производство сериалов

UDC 7.097

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115

EDN: YOPTYOY

Received 12.02.24, revised 22.02.2024, accepted 29.03.2024

**SERGEI N. ILCHENKO**

Saint Petersburg State University,  
26, 1st Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199004, Russia

**ResearcherID: N-6467-2013**

**ORCID: 0000-0002-7301-3203**

**e-mail: tv\_and\_radio@mail.ru**

*For citation*

Ilchenko, S.N. (2024). "Imperial" Television Series in Domestic Broadcasting Practice: Features and Trends. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 81–115. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-81-115>, <https://elibrary.ru/YOPTYOY>

## “Imperial” Television Series in Domestic Broadcasting Practice: Features and Trends

**Abstract.** The article examines the phenomenon of domestic television series and its role in shaping the current broadcasting content of the main Russian channels. A new term, “imperial” TV series, is introduced to characterize a significant segment of such screen products, exhibiting a specific set of creative and organizational features, as well as chronological and plot characteristics.

Typically, these series are set in the late nineteenth and early twentieth centuries and have an adventurous detective orientation. An important stylistic feature of this format is the setting: in most of these series, the plot is “anchored” to Saint Petersburg, the capital of the Russian Empire during the indicated time period. This circumstance is not only creative in nature but also allows for shooting most episodes in the plein-air of Saint Petersburg with the “participation” of preserved architectural monuments or in authentic-era interiors required by the plot.

Additionally, a distinctive feature of this format is the reliance on both classical literary works (A. Conan Doyle) and works by contemporary authors (A. Chizh and others) who successfully develop this genre and thematic direction.

**Keywords:** “imperial” TV series, content, format, genre, Saint Petersburg, locations, series production

## ВВЕДЕНИЕ

Российский эфирный контент в его нынешнем состоянии демонстрирует одну очевидную особенность: значительную часть программной сетки вещания составляют сериалы. С учетом изменившихся внешних обстоятельств внутренний рынок производства этого вида экранной продукции существенно расширился и в настоящее время характеризуется экспоненциальным ростом как количества названий, так и общим валовым числом выпускаемых серий. Структура отечественного рынка телесериалов претерпела некоторые изменения: произошло уменьшение числа зарубежных сериалов в эфирном вещании отечественных телеканалов. Этот вид контента стал, в значительной степени, составной частью показа на стриминговых платформах. Кроме того, отечественные телеканалы прибегли к тактике вывода на экран тех готовых сериалов, которые до недавнего времени значились в их эфирном резерве. Проще говоря, они были сняты, но по разным соображениям премьерный показ был отложен.

При этом мы наблюдаем расширение тематического разнообразия среди тех сериалов, которые уже нашли свое место в программной сетке. В первую очередь, за счет обращения авторов сериалов к различным периодам отечественной истории. Хронологический охват достаточно широк: от историй о новгородских посадниках («Дружина», «Витязи») до недавнего советского прошлого («Оттепель», «Уходящая натура», «Фарца», «Шифр», «Мосгаз» и ряд других). В этой связи, анализируя поток сериаль-

ных премьер, мы отмечаем ярко акцентированный дискурс, связанный с временным отрезком, характеризующим нарративные конструкции сериалов, и четко освоенным местом действия. В первом случае речь идет о конце XIX века и начале XX века (вплоть до событий революции 1917 года). Во втором — о Санкт-Петербурге. Эти два внешних признака позволяют нам ввести в научный оборот для анализа экранного контента понятие «формат имперского сериала». Под форматом мы понимаем совокупный набор организационных приемов и структурных элементов телевизионного продукта, среди которых — конкретное пространство, где реализуется тот или иной проект; четкая хронологическая характеристика экранизируемого содержания; драматургия реализуемых в процессе съемок ситуаций; характерный состав присутствующих персонажей и система отношений между ними; продолжительность единицы эфирного контента. В подобном контексте анализ сериала как обобщающего телевизионного формата и характеризуется рядом очевидных признаков, которые мы рассмотрим далее. Стоит также учитывать, что понятие формата в некоторой степени соотносится с уже существующей типологией жанров и предопределяет соответствующие креативные решения для создания экранной продукции игрового характера сериального типа.

В дальнейшем мы постараемся дать характеристику номинации «имперский» телесериал, указав на некоторые, по нашему мнению, существенные черты подобного контента, относящиеся не только к креативной, но и к исключительно производственной сфере, процессу съемок. В определенном смысле понятие формата коррелирует с организационно-продюсерской сферой, но, по нашему убеждению, в условиях поточного и непрерывного выпуска новых и новых единиц эфирной продукции значимым компонентом становятся модели формирования конкретных жанровых и нарративных схем, умение оптимизировать реализацию творческих идей в данных пространственно-временных условиях, формируемых историческим и локационным контекстом, в рамках которого предполагается разыгрывать тот или иной запущенный в производство сериальный сюжет. Как мы увидим в дальнейшем, подобные условия решения, казалось бы, производственной задачи являются факторами, указывающими команде проекта при реализации изначального драматургического материала вероятные направления развития своего творческого начала с фокусом на перспективах жанрового варьирования. Овладение в ходе съемочного процесса всеми возможными профессиональными приемами особенно важно в условиях жесткой конкуренции между каналами-вещателями, большая часть которых зачастую одновременно находится и в статусе производителя сериалов.

Таким образом, **целью** настоящего исследования является спецификация выбранного эфирного контента, имеющего, по нашему мнению, признаки «имперского» телесериала. При этом автором решались следующие **задачи**:

— типологизация признаков «имперского» телесериала применительно к современной практике отечественного производства экранной телепродукции;

— выявление сущностных признаков вводимого нами определения («имперский» телесериал) в структуре той или иной единицы эфирного контента;

— изучение теоретической и практической коннотаций существующих форматов и жанрового своеобразия в современных российских сериалах;

— выяснение возможных перспектив развития исследуемого сегмента сериального производства;

— анализ организационных и творческих преимуществ «имперского» телесериала в конкуренции на телевизионном сериальном рынке.

В подобном подходе к исследованию в качестве **объекта** мы определяем конкретную группу российских сериалов, выпущенных, по преимуществу, с начала 2000-х годов. **Предметом** изучения становится совокупность признаков формата «имперского» телесериала, проявившаяся в соответствующих единицах эфирного контента. **Новизна** в таком случае заключается во вводимом нами в научный и практический оборот термине, что, в свою очередь, расширяет теоретическую базу для изучения отечественного сериального контента и определяет практические варианты решения творческих задач при производстве эфирной продукции, содержательно ориентированной на конкретную историческую эпоху и место действия. **Гипотеза** исследования заключается в существовании феномена «имперского» телесериала, теоретизация которого позволяет более продуктивно использовать соответствующие организационные и локационные возможности создания соответствующей эфирной продукции, что может способствовать повышению внимания потенциальной аудитории.

Следует также учитывать и обстоятельство, которое определяется эфирной политикой отечественных производителей сериалов: снятую продукцию они в большинстве своем предпочитают первоначально размещать на стриминговых платформах. Подобные продюсерские решения сопровождаются, как правило, развернутой и напористой рекламной кам-

панией по продвижению выпускаемого эфирного сериального продукта. Показательны в этом отношении дискуссии, развернувшиеся вокруг сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте», снятого Жорой Крыжовниковым и размещенного на платформе Wink. Парадокс состоял в том, что показ первого сезона был еще не завершен, но сам сериал уже вызвал общественный резонанс. Заметим, что достаточно точно локализован и по времени действия (1980-е), и по месту (Казань), что косвенно подтверждает нашу идею о необходимости четкого определения как формата выпускаемого экранного продукта, так и его жанровых особенностей.

На рубеже XX–XXI столетий начал проявляться исследовательский интерес к феномену сериалов и как к составной части телевизионного вещания, и как к существенной области массовой культуры (Barker, 1999; Streitmatter, 2004; Chunovic, 2000; Spiegel, 2001). Закономерно, что понятие «культовый», которое имеет непосредственное отношение к явлениям массовой культуры, было экстраполировано и на телевизионную продукцию (Gwenllian-Jones & Pearson, 2004).

Важным для нас является и традиция позиционирования телевидения не только как средства отражения и фиксации истории в ситуации одновременности событий и рассказа о них в эфире, но и как опосредованной формы художественного осмысления того, что происходило в прошлом (Zielinski, 1999; *The Persistence of History...*, 1996). Здесь мы имеем дело с продолжением традиций подхода, заложенного некогда Нилом Постманом (Postman, 1985), Мартином Эслином (Esslin, 1982) и Умберто Эко (Эко, 2023).

Одну из первых попыток типологизации отечественной сериальной продукции предприняла Юлия Долгова, справедливо отметив, что «телевизионный сериал — один из тех телевизионных форматов, который произвел революцию телесмотра россиян в начале XXI в.» (Качкаева, 2008, с. 98).

Далее последовала серия научно-популярных изданий, в которых внимание уделялось по преимуществу тематической специфике того или иного сегмента сериальной продукции, перманентно присутствовавшей в эфире на разных телеканалах (Алексеева, 2008; Крымова, 2008; Купцова, 2008; Одоевцева, 2008). Некоторым обобщающим итогом анализа сериального телеконтента (в том числе и с привлечением зарубежных образцов) является справочник Р.Э. Арбитмана (Арбитман, 2016). Вопрос о сериалах как части массовой культуры, оказывающей свое адаптирующее влияние на аудиторию, рассматривали Н.С. Гегелова (Гегелова, 2011) и др. (см.: Дондурей, 2007). Заслуживают внимание и тексты

А.А. Пронина (Пронин, 2016, Пронин, 2017), где в центре изучения находится проблема нарратива как структурообразующего элемента современного телеконтента независимо от игрового или документального формата. Свой вклад в теоретическую разработку особенностей специфики и формата телевизионной экранной продукции (в т.ч. и в сериальном сегменте) внесли А.И. Сурмели (Сурмели, 2021), И.В. Евтеева (Евтеева, 2023), В.Ф. Познин (Познин, 2021), И.В. Грекова (Грекова, 2022). По-прежнему актуальным остается и вопрос жанрообразования экранной продукции в целом: назовем в этой связи коллективную работу московских киноведов (Абдуллаева, Зинцов, Гусятинский, 2022).

Необходимо отметить и то обстоятельство, что комплекс вопросов, непосредственно связанный с созданием сериального телеконтента, стал обязательной частью научно-методических изданий, касающихся телепроизводства, как отечественных ученых (Парсаданова, 2020), так и зарубежных (Collie, 2007; Дуглас, 2020). На повестке теоретических штудий стоит и тема интерпретации исторических событий, относящихся к разным хронологическим периодам, но выявляющих очевидную нынче проблематику, которая обозначается как адекватность художественного отображения известных фактов и обстоятельств. Данному явлению посвящен ряд трудов наших российских авторов (Трофименков, 2018; Иванов и др., 2022; Широкоград, 2018). Кроме того, сохраняет актуальность тематика, связанная с анализом эстетических особенностей современной экранной продукции, — рассматривается в ряде научных трудов зарубежных авторов (Carluccio, 2020; García, 2016; Jenner, 2018; Кепник, 2023; Букс..., 2020; Сегер..., 2022).

Вводимое нами понятие «формат имперского телесериала» позволяет проанализировать подобный круг проблем с нового ракурса.

## ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ I. ВОЗМОЖНОСТИ МЕСТА

Для того чтобы дать определение вводимому нами понятию и выявить его форматные признаки, необходимо сначала дать точное определение сериала как эфирного продукта. Здесь мы будем опираться на ту классификацию элементов телевизионного контента, которая была предложена Медиакomiteетом РФ в 2003 году в виде табличного реестра (подробнее об этом см.: Ильченко, 2012, с. 172).

Таблица 1

**Определения сериалов согласно  
реестру Медиакомитета РФ (выборочно)**

Table 1

**Definitions of series according to the registry  
of the Russian Media Committee (selectively)**

<b>№ по реестру / Registry No.</b>	<b>Понятие / Concept</b>	<b>Определение / Definition</b>
97	Многосерийный фильм (передача) / <i>Multi-series film (program)</i>	Программы, объединяемые общим названием и форматом / <i>Programs united by a common title and format</i>
98	Сериал / <i>Series</i>	Тип пьесы, в которой единый сюжет развивается на протяжении нескольких серий / <i>A play in which a single plot unfolds over several episodes</i>
99	Минисериал / <i>Miniseries</i>	Сериал, состоящий не более чем из шести серий / <i>A series consisting of up to six episodes</i>
100	Длинный сериал / <i>Long series</i>	Сериал, состоящий более чем из двадцати шести серий / <i>A series consisting of more than twenty-six episodes</i>

Очевидно, что приведенная нами система номинаций сериальной продукции требует коррекции, т.к. относится к первоначальному периоду развития рынка отечественных сериалов. Тем не менее за прошедшие два десятилетия некоторые количественные характеристики сохранили свое значение. Правда, их содержательность приобрела более четкое арифметическое значение. Традиционно сериалы в России и в сопредельных государствах обычно производятся в конкретном количестве серий, которое кратно либо 4, либо 8. Что объясняется сложившейся системой показа на каналах (понедельник-четверг, прайм-тайм).

Укажем также на конкретную характеристику современного телесериала. Она относится к продолжительности каждой серии (эпизода) и обычно равняется 52 минутам, что вызвано как потребностью размещения соответствующих рекламных блоков внутри трансляции серии, так и показом рекламы, «окружающей» данную трансляцию. Обращение же к Санкт-Петербургу как месту расположения многочисленных локаций характерно

для всего кинопроизводства в целом. Так, например, по официальным данным кинокомиссии Комитета по культуре Администрации Санкт-Петербурга в 2022 году было принято 440 заявок на согласование кино- и видеосъемок. В нынешнем году (по состоянию на 19.10.2023) — 581 заявка. Очевидно, что не все предлагаемые в Северной столице проекты имеют непосредственное отношение к интересующей нас исторической эпохе. Вместе с тем в 2023 году осуществлялись съемки трех подобных сериалов:

- «Столыпин» (режиссер: Алексей Андрианов, сценарий: Тимур Эзугбая, продюсеры: Екатерина Жукова, Мария Ушакова);
- «Хроники русской революции» (режиссер: Андрей Кончаловский, сценарий: Андрей Кончаловский, Елена Киселева, продюсеры: Алишер Усманов, Олеся Гидрат);
- «Кулачный» (режиссер: Константин Смирнов, сценарий: Вадим Голованов, Ксения Датнова, Алексей Безенков, продюсеры: Эльвира Дмитриевская, Сергей Шишкин, Вячеслав Дусмухаметов и др.).

Для более объективного рассмотрения предлагаемого нами определения формата «имперского» телесериала мы считаем необходимым обозначить перечень тех релизов, которые можно отнести к этому понятию. Материал представлен в виде соответствующей таблицы.

Таблица 2

**Российские детективные ретросериалы конца XX – начала XXI века  
(формат «имперский» телесериал)**

Table 2

*Russian detective retro series of the late 20th—early 21st century  
("imperial series" format)*

Название сериала / Series Title	Год вы-хода / Year	Кол-во сезонов / Seasons	Кол-во серий / Episodes	Режиссер(ы) / Director(s)	Литературная основа / Literary Basis	Канал премьерного показа / Premiered on
«Преступление в стиле модерн» / Crime in Art Nouveau Style	2003	1	30	Михаил Баркан, Константин Гаврилов / Mikhail Barkan, Konstantin Gavrilov		HTB / NTV

«Гибель империи» / <i>The Fall of the Empire</i>	2005	1	10	Владимир Хотиненко / <i>Vladimir Khotinenko</i>		Первый канал / <i>Channel One</i>
«Винтовая лестница» / <i>The Screw Staircase</i>	2005	1	8	Дмитрий Парменов / <i>Dmitry Parmenov</i>		НТВ / <i>NTV</i>
«Сыщик Путин» / <i>Detective Putin</i>	2007	1	8	Сергей Газаров / <i>Sergey Gazarov</i>	По произведениям Леонида Юзефовича / <i>Based on the works of Leonid Yuzefovich</i>	ТВ-центр / <i>TV Center</i>
«Анна-детектив» / <i>Detective Anna</i>	2016 (2020)	2	96	Денис Карро, Виталий Бордачев и др. / <i>Denis Karro, Vitaliy Bordachev, etc.</i>		ТВ-3, ТВ-Центр / <i>TV-3, TV Center</i>
«Победители» / <i>The Victors</i>	2017	1	10	Александр Николаев, Ангелина Никонова / <i>Alexander Nikolaev, Angelina Nikonova</i>		НТВ / <i>NTV</i>
«Тайны госпожи Кирсановой» / <i>The Secrets of Mrs. Kirsanova</i>	2018–2019	1	50	Сергей Мезенцев, Виталий Бордачев, Алексей Колмогоров / <i>Sergey Mezentsev, Vitaliy Bordachev, Alexey Kolmogorov</i>		Россия-1 / <i>Russia-1</i>
«Плачущая ива» / <i>The Weeping Willow</i>	2018	1	12	Феликс Герчиков / <i>Felix Gerchikov</i>		Россия-1 / <i>Russia-1</i>

«Агата и сыск» / <i>Agatha and the Detective</i>	2019-2020	2	8	Владимир Койфман / <i>Vladimir Koifman</i>	По роману Антона Чиха / <i>Based on the novel by Anton Chizh</i>	ТВ-Центр / <i>TV Center</i>
«Адвокат Ардашев» / <i>Advocate Ardashev</i>	2019-2021	4	16	Сергей Мезенцев / <i>Sergey Mezentsev</i>	По произведениям Ивана Любенко / <i>Based on the works of Ivan Lyubenko</i>	ТВ-Центр / <i>TV Center</i>
«Шерлок в России» / <i>Sherlock in Russia</i>	2021	1	8	Нурбек Эген / <i>Nurbek Egen</i>	По мотивам произведений А. Конан-Дойля / <i>Based on the works of A. Conan Doyle</i>	ТНТ / <i>TNT</i>
«Воскресенский» / <i>Voskresensky</i>	2021	1	8	Дмитрий Петрунь / <i>Dmitry Petrun</i>		Первый канал / <i>Channel One</i>
«Формула преступления» / <i>The Crime Formula</i>	2022	1	32	Сергей Виноградов, Кира Ангелина, Станислав Мареев, Андрей Тартаков / <i>Sergey Vinogradov, Kira Angelina, Stanislav Mareev, Andrey Tartakov</i>		Интернет-платформы / <i>Online Platforms</i>
«Карамора» / <i>Karamora</i>	2022	1	8	Данила Козловский / <i>Danila Kozlovsky</i>		Канал START / <i>START Channel</i>

«Безсонов» / <i>Bezsonov</i>	2023 (2019)	1	20	Андрей Мармон- тов, Виктор Божинов, Олег Фомин / <i>Andrey Marmontov, Viktor Bojinov, Oleg Fomin</i>		НТВ / <i>NTV</i>
---------------------------------	----------------	---	----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	------------------

Главным объяснением подобной популярности Санкт-Петербурга как центра отечественного и отчасти зарубежного кинопроизводства являются относительно низкие цены на услуги и на аренду соответствующего съемочного и монтажного оборудования и оплату труда привлекаемых профессионалов необходимых специальностей. Существенным фактором привлекательности Северной столицы является уникальность исторического ландшафта, определенные привычные виды города, его архитектурная атмосфера, сохранность аутентичных зданий и дворцовых комплексов по отношению к хронологическим характеристикам фабулы снимаемой экранной продукции. Эстетический фактор погружения действия той или иной единицы экранного контента (будь то единичный фильм, или цепь эпизодов из «долгого» сериала) в историко-культурный контекст повышает степень его визуальной узнаваемости. Экономический фактор проявляется в том, что при подобном выборе локаций в Северной столице зачастую отпадает производственная необходимость выстраивать дорогостоящие декорации или прибегать к съемочной комбинаторике с помощью компьютеров, формируя визуальный облик того или иного места действия.

Как мы увидим далее, именно в Санкт-Петербурге не только более или менее сохраняется внешний вид исторических зданий, но и их интерьеры служат сами по себе естественными декорациями, т.к. находятся в хорошем эксплуатационном состоянии. Можно даже утверждать, что именно подобные обстоятельства и являются гарантией некоего знака качества получаемой «картинки». Если же учесть активно используемые в последние годы в процессе кинопроизводства панорамные съемки, получаемые за счет оптически-визуальных характеристик БПЛА, то мы можем зафиксировать реальную номенклатуру выразительных визуальных возможностей создания в кадре эстетически изящных и впечатляющих видов Санкт-Петербурга.

Именно такие объективные обстоятельства восприятия города на Неве как *европейского* мегаполиса продуцируют использование его дестинаций для съемок фильмов и сериалов, действие которых происходит за

пределами России. При этом характерной чертой подобной продукции является наглядная отсылка к XIX веку. Показательно, что новая сериальная экранизация рассказов Артура Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, осуществленная режиссером Андреем Кавуном (2013), снималась преимущественно в Санкт-Петербурге.

Подобные примеры из практики отечественного кинопроизводства обнаруживаем и в поздний постсоветский период развития экранных искусств, например, в экранизации романа Александра Дюма «Граф Монте-Кристо», реализованной режиссером Георгием Юнгвальд-Хилькевичем в 1988 году на Одесской киностудии («Узник замка Иф»).

В целом тема использования локаций Северной столицы в практике отечественного кинопроизводства фильмов и сериалов, основой которых становятся зарубежные произведения / соответствующая иностранная сюжетика, требует отдельного изучения.

Среди конкурентных преимуществ производственного съемочного процесса на берегах Невы стоит обратить внимание на особенности кастинга исполнителей, что особенно важно для продолжительной работы при большом объеме снимаемого первичного киноматериала. Отбор актеров на роли второго плана в условиях Санкт-Петербурга базируется на кадровых возможностях театральных коллективов, функционирующих в городе. Их более ста и практически все они имеют профессиональные актерские труппы. Как показал опыт работы над сериалом «Формула преступления», подобный подход принес свои положительные результаты. В этом ярком экранном произведении в 32 сериях заняты по преимуществу артисты различных петербургских коллективов. Лишь несколько ролей были отданы москвичам (в том числе и главная женская роль выпускницы юридического факультета парижской Сорбонны Анастасии Ардашниковой (Алина Ланина)). Тогда как ее главного визави, столичного пристава Тараса Петровича Смолокурова, сыграл член коллектива петербургского театра «На Васильевском» Андрей Горбачев.

В сериале заметен фактически каждый петербургский актер. Например, замечательный дядюшка, граф Семагин в ярком, бурлескном исполнении петербуржца Валерия Кухарешина. Да и экранных подлецов в «Формуле преступления» сыграли петербургские артисты — Константин Воробьев (опекун Насти) и Денис Синявский (авантюрист Коневский).

Григорию Пицхелаури досталась зловещая роль inferнального злодея и короля преступного мира, и не заметить его невозможно. В иных вроде бы «служебных» ролях проявляют себя те, кто доселе в сериальном контенте особо «засвечен» не был. Здесь преимущественно заняты петер-

буржцы: Кирилл Смирнов (Владимир), Ольга Белявская (графиня Качалова), неповторимые Денис Кокин и Антон Пулит (полицейские Перетрухин и Ухов), Александр Безруков (эксперт Карпенко). А еще стоило бы перечислить и роли тех петербургских актеров, которые украсили ретросериал, хотя присутствовали в одной-двух сериях. Как, например, однокурсники по ЛГИТМиКу Сергей Власов (адмирал Голованов) и Александр Завьялов (Смолокуров-старший).

Объясняя причины подобного явления в сериальном производстве, можно высказать версию об адекватности стиля игры исполнителей жанровым установкам режиссеров и форматным стартовым условиям сюжета, а также и о том, что актеры, что называется, «вписываются» в тот пространственный мир исторических зданий и интерьеров, что активно используется в качестве локаций. Обратим внимание и на точную датировку фабульного старта «Формулы преступления» — 1896 год. Сюжетно начальный эпизод разворачивается во дворе университета Сорбонны, выпускницей которого и становится главная героиня. Однако на экране вполне четко видно, что эпизод был снят на плацу Гатчинского дворца.

В целом время действия «имперского» телесериала предопределяет выбор локаций, так или иначе связанных с архитектурой русского модерна периода конца XIX – начала XX веков. Характерно в этом смысле название одного из первых российских ретросериалов — «Преступление в стиле модерн», в котором стилизованное под кинохронику изображение соседствовало с игровыми эпизодами, воспроизводящими соответствующие моменты криминальных деяний и их расследований.

Активное освоение стилистических особенностей архитектурного облика Санкт-Петербурга, оригинальности решения многих зданий, их визуального облика происходило и происходит и в игровых картинах, начиная с позднего советского периода. Наиболее наглядными примерами нам представляются картины Олега Тепцова («Господин оформитель», 1988), Виктора Кобзева («Сыщик петербургской полиции», 1991), Александра Прошкина («Черная вуаль», 1995), Алексея Мизгирева («Дуэлянт», 2016), Николая Хомерики («Девятая», 2019). Именно подобные фильмы предопределили конкретную эстетику (каждый в своем случае), основанную на детективном нарративе и отчасти на соответствующих литературных первоисточниках эпохи модерна. Эти ленты, как и другие, упомянутые в соответствующих обзорах (см., например, Кушнир, 2021), публикуемых на культурно-просветительских сайтах, и формировали тот стилистически-тематический тренд отечественной экранной продукции, который получил наименование «советского (российского) нуара», о чем в своей статье «Мрачный мир русско-

го нуара» писала Л.Д. Бугаева (Бугаева, 2021). В начале нового столетия подобные выразительные особенности этой жанровой категории начали оказывать влияние на эстетику образного решения видеоряда отечественных сериалов, связанных с историческими сюжетами и конкретными персонажами (как историческими, так и вымышленными), что, в свою очередь, и предопределило структурирование сериальной телепродукции в выявленных нами признаках формата «имперского» телесериала. Исторически жанровое определение «фильм нуар» восходит к зарубежному кинематографическому опыту 1930–1940-х, когда были выработаны конкретные стилистические и сюжетообразующие приемы создания экранного зрелища (см. об этом: Ursini, Silver, 2022).

Стоит проанализировать и то, какие городские локации в Санкт-Петербурге чаще всего используют съемочные группы, получающие соответствующие разрешения. При этом в перечне мы встретим достопримечательности Северной столицы, служившие естественными натурными декорациями для фильмов и сериалов, действие которых происходит в разные исторические периоды, включая как эпоху крепостного права («Бедная Настя», «Адъютанты любви»), так и золотой век Екатерины Второй («Великая», «Екатерина»), не говоря уже о событиях времен НЭПа («Подкидыш») и Великой Отечественной войны («Ленинград», «Ладога», «Линия Марты», «Седьмая симфония»). По данным, которые предоставлены автору настоящего исследования кинокомиссией Комитета по культуре Администрации города, можно составить рейтинг наиболее популярных мест для съемок соответствующего экранного контента.

Таблица 3

**Наиболее востребованные локации для съемок фильмов и телесериалов в Санкт-Петербурге (по данным Комитета по культуре Администрации города на октябрь 2023 года)**

Table 3

*Most in-demand filming locations for movies and TV series in Saint Petersburg (according to the Committee on Culture of the City Administration as of October 2023)*

№№ п/п / Pos.	Локация / Location	Уличные съемки / Exterior Shoots	Уличные съемки / Exterior Shoots	Адрес / Address
1.	Банковский переулок / <i>Bankovskiy Pereulok</i>	+	–	--

2.	Наб. Зимней канавки / <i>Winter Canal Emb.</i>	+	-	--
3.	Дом Ученых им. М. Горького РАН / <i>Gorky's House of Scientists. Russian Academy of Sciences</i>	+	+	Дворцовая наб., д. 26 / Миллионная ул., д. 27 / <i>Dvortsovaya Emb., 26 / 27 Millionnaya Street</i>
4.	Дом Архитектора (Особняк А.А. Полוצова) / <i>Architect's House (Mansion of A.A. Polovtsov)</i>	+	-	Большая Морская ул., д. 52 / наб. реки Мойки, д. 97 / <i>52 Bolshaya Morskaya Street / 97 Moika River Emb.</i>
5.	Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта / <i>P.F. Lesgaft National State University of Physical Education, Sport, and Health</i>	+	-	наб. реки Мойки, д. 108 / <i>108 Moika River Emb.</i>
6.	ФГБНУ НИИ АГИР им. Д. О. Отта / <i>D.O. Ott Research Institute of Agriculture and Agricultural Industry</i>	+	+	Менделеевская линия В.О., д. 3 / <i>3 Mendeleevskaya Line, V.O.</i>
7.	Менделеевская линия, д. 5 / <i>Mendeleevskaya Line, 5</i>	+	-	
8.	Тифлисская ул., Тифлиссский пер. / <i>Tiflisskaya Street, Tiflisskiy Pereulok</i>	+	-	
9.	Биржевая пл., Стрелка В.О. / <i>Birzhevaya Square, spit of Vasilevsky Island</i>	+	-	
10.	Особняк М.Ф. Кшесинской / <i>M.F. Kshesinskaya Mansion</i>	+	+	ул. Куйбышева, д. 2 – д. 4 / <i>2-4 Kuibysheva Street</i>

11.	Тучков пер. / <i>Tuchkov Pereulok</i>	+	-	
12.	СПбГЭУ / <i>St. Petersburg State University of Economics</i>	+	-	наб. канала Грибоедова, д. 30 – д. 32 / <i>30-32 Griboedov Canal Emb.</i>
13.	Витебский вокзал / <i>Vitebsky Railway Station</i>	+	+	Загородный пр., д. 52 / <i>52 Zagorodny Prospekt,</i>
14.	Мраморный дворец / <i>Marble Palace</i>	+	+	Дворцовая наб, д. 6 / Мил- лионная ул., д. 5/1 / <i>6 Dvortsovaya Emb. / 5/1 Millionnaya Street</i>
15.	Академический пер. / <i>Akademicheskyy Pereulok</i>	+	-	Васильевский остров / <i>Vasilievsky Island</i>
16.	Лопухинский сад / <i>Lopukhinsky Garden</i>	+	-	Пересечение Камено- островского пр. и наб. Малой Невки / <i>Intersection of Kamenoostrovsky Prospekt and Malaya Neva Emb.</i>
17.	Дворцовая пл. / <i>Palace Square</i>	+	-	
18.	Певческий мост и близлежащие адреса по наб. реки Мойки / <i>Pevcheskiy Bridge and nearby addresses along the Moika River Emb.</i>	+	-	
19.	Особняк 19 века / <i>19th-century Mansion</i>	+	+	наб. реки Фонтанки, д. 16 / <i>16 Fontanka River Emb.</i>
20.	СПГХПА им. Шти- глица / <i>Stieglitz State Academy of Art and Design</i>	+	+	Соляной пер., д. 13 / <i>13 Solyanoi Pereulok</i>
21.	Манежная пл. / <i>Manezhnaya Square</i>	+	-	

22.	Дом культуры Всероссийского общества глухих / <i>Cultural Center of the All-Russian Society of the Deaf</i>	+	+	Галерная ул., д. 55 / <i>55 Galernaya Street</i>
23.	Академия Художеств / <i>Academy of Arts</i>	+	+	Университетская наб., д. 17 / <i>17 Universitetskaya Emb.</i>
24.	Академический сад / <i>Academic Garden</i>	+	–	Васильевский остров / <i>Vasilievsky Island</i>
25.	Квартал наб. Крюкова канала / <i>Kryukov Canal Emb. Quarter</i>	+	–	Щепяной пер. / Николь- ский пер. / пр. Римского- Корсакова, пл. Репина / <i>Shchepyanoy Pereulok / Nikolsky Pereulok / Rimsky- Korsakov Avenue, Repina Square</i>
26.	Румянцевский сад / <i>Rumyantsev Garden</i>	+	–	
27.	Особняк Брусницы- ных / <i>Brusnitsyns Mansion</i>	+	+	Кожевенная линия, д. 27 / <i>27 Kozhevennaya Line</i>

В ряде случаев происходит максимальное использование кинематографических локаций, когда обыгрывается не только фасад исторического здания, но и его интерьеры. Приведенный список — лишь наиболее заметная и известная часть используемых мест съемки. В тех случаях, когда в сюжете обозначается точная дата происходящих событий (хотя бы на уровне года), продюсеры чаще всего пытаются выявить и ранее неизвестные локации, но чей архитектурный облик соответствует изображаемой на экране эпохе. Так, например, в сериале «Воскресенский», стилистика которого во многом как раз и определяется понятием формата «имперского» телесериала, датировка конкретна — 1912 год. Следовательно, в кадре должны были появляться те здания и интерьеры, которые были введены в строй никак не позже упоминаемой в сюжете даты.

В Табл. № 4 указаны тайм-коды с узнаваемыми локациями Петербурга (некоторые места съемок повторяются, поэтому зафиксированы первые фрагменты).

Таблица 4

**Хронология появления исторических локаций  
в сериале «Воскресенский» (2021) (первое появление)**

Table 4

**Chronology of historical locations  
in the TV series Voskresensky (2021) (first appearance)**

<b>№ серии / Episode</b>	<b>Тайм-код / Timecode</b>	<b>Локация / Location</b>
1 серия / Ep. 1	02:46	Набережная Зимней канавки / <i>Winter Canal Emb.</i>
1 серия / Ep. 1	03:21	Здание Биржи / <i>Stock Exchange Building</i>
1 серия / Ep. 1	6:05	Миллионная улица, Эрмитаж / <i>Millionnaya Street, Hermitage</i>
1 серия / Ep. 1	7:00	Лестница в Доме офицеров / <i>Staircase in the House of Officers</i>
1 серия / Ep. 1	10:30	Библиотека Академии Художеств (редакция, где работает героиня) / <i>Library of the Academy of Arts (editorial office where the heroine works)</i>
1 серия / Ep. 1	11:36	СПбГУ, главное здание / <i>St. Petersburg State University, Main Building</i>
1 серия / Ep. 1	22:21	Стрелка Васильевского острова / <i>Spit of Vasilevsky Island</i>
1 серия / Ep. 1	24:50	Усадьба Строгановых и Голицыных в Тосненском районе Ленинградской области / <i>Stroganov and Golitsyn Estate in the Tosno District of Leningrad Oblast</i>
1 серия / Ep. 1	35:24	Особняк Нейдгарта (Захарьевская ул., 31) — дом главного героя / <i>Neidgart Mansion (31 Zakharyevskaya Street)— the house of the main character</i>
1 серия / Ep. 1	50:49	Эрмитажный театр / <i>Hermitage Theatre</i>
2 серия / Ep. 2	22:26	Особняк Демидова (Большая Морская ул., 43) — дом главной героини / <i>Demidov Mansion (43 Bolshaya Morskaya Street)— the house of the main heroine</i>
2 серия / Ep. 2	36:33	Кронштадт, здание заброшенной школы техников ВМФ / <i>Kronstadt, the building of the abandoned Naval Technicians School</i>
2 серия / Ep. 2	39:12	Усадьба Приютино / <i>Priyutino Estate</i>
3 серия / Ep. 3	0:36	Приоратский дворец (Гатчина) / <i>Priorat Palace (Gatchina)</i>

4 серия / Ep. 4	00:03	Особняк Гильзе ван дер Пальса (Английский проспект, 10) / <i>Gilze van der Pals Mansion (10 English Prospect)</i>
4 серия / Ep. 4	4:31	Евангелическо-лютеранская церковь Воскресения Христова (Кирха в г. Пушкине) / <i>Evangelical Lutheran Church of the Resurrection (Kirche in Pushkin)</i>
4 серия / Ep. 4	23:46	Большая Морская ул., д. 41–43 / <i>41–43 Bolshaya Morskaya Street</i>
4 серия / Ep. 4	29:00	Церковь Покрова Пресвятой Богородицы (Гатчина) / <i>Church of the Intercession of the Most Holy Mother of God (Gatchina)</i>
4 серия / Ep. 4	34:03	Особняк Кельха (ул. Чайковского, 28) / <i>Kelch Mansion (28 Tchaikovsky Street)</i>
5 серия / Ep. 5	17:23	Госпиталь в Кронштадте (ул. Мануильского, 2) / <i>Kronstadt Hospital (2 Manuilsky Street)</i>
5 серия / Ep. 5	36:00	Михайловский замок / <i>Mikhailovsky Castle</i>
5 серия / Ep. 5	53:20	Витебский вокзал / <i>Vitebsky Railway Station</i>
6 серия / Ep. 6	02:12	Дача Михаила Бенуа / <i>Mikhail Benois' Dacha</i>
6 серия / Ep. 6	27:00	Тифлисская улица / <i>Tiflisskaya Street</i>
6 серия / Ep. 6	32:59	Галерная улица / <i>Galernaya Street</i>
6 серия / Ep. 6	39:16	Здание «Общества взаимного кредита» (наб. канала Грибоедова, 13) / <i>Mutual Credit Society Building (13 Griboedov Canal Emb.)</i>
6 серия / Ep. 6	53:12	Дом ученых (Дворцовая наб., 26) / <i>House of Scientists (26 Dvortsovaya Emb.)</i>
7 серия / Ep. 7	00:41	Петропавловская крепость / <i>Peter and Paul Fortress</i>
7 серия / Ep. 7	03:20	Дворец графов Бобринских (Галерная ул., д. 56–58) / <i>Bobrinsky Counts' Palace (56–58 Galernaya Street)</i>
7 серия / Ep. 7	25:56	Дылицкий дворец в Елизаветино (Ленинградская обл.) / <i>Dylitsky Palace in Elizavetino (Leningrad Oblast)</i>

Обращает на себя внимание наглядное расширение топографии избранных мест для работы съемочной группы сериала, прежде всего за счет пригородов Санкт-Петербурга. Но это не означает, что и в самом мегаполисе на момент работы над сериалом возможности дополнительных точек съемки были исчерпаны. Опыт организации киносъемок подсказывает оптимизацию объектов, когда хорошо сохранившиеся интерьеры активно

используются в качестве возможных локаций. Такова, например, судьба особняка Гильзе ван дер Пальса (Английский проспект, 10). Сегодня в нем располагается Городской военный комиссариат Санкт-Петербурга. Быть может, именно поэтому это здание не так часто является местом съемок. Однако именно в сериале «Воскресенский» оно стало едва ли не основной локацией в 4-й серии, посвященной расследованию убийства известного медиума.

Признаки формата «имперского» телесериала мы обнаруживаем даже в тех проектах ретродетективов, действие которых вынесено за пределы столицы Российской империи («Плакучая ива», «Тайны госпожи Кирсановой», «Адвокат Ардашев»). В определенном смысле стилистика действия в подобных экранных историях характеризуется вполне конкретными жанровыми признаками, которые в совокупности можно условно обозначить как «российский ретронуар». К ним мы относим: детективный нарратив (чаще всего имеющий литературную основу), конкретику локализации сюжета, определенный стиль визуального решения повествования, в котором наличествуют элементы «киноготики», проработанный социально-бытовой фон (от интерьерной обстановки до костюмного дизайна), а также соответствующий аудиодизайн. Их совокупность в определенной степени предопределяет атмосферу творимого в сериале детективного сюжета, разыгрываемого в конкретном времени и в конкретном месте. Подобные жанровые признаки характерны как раз для того типа экранной телепродукции, которую мы и относим к формату «имперского» телесериала. Они в определенном смысле перекликаются с признаками предложенной выше жанровой номинации «российский ретронуар». Однако эта тема требует отдельного изучения, и мы ее относим к перспективным студиям будущего.

В современной культурологии уже появились работы, где разрабатывается проблематика, связанная с жанровыми особенностями «русского нуара». Здесь мы опираемся на идеи, выраженные в статье Л.Д. Бугаевой «Мрачный мир русского нуара» (Бугаева, 2021), посвященной анализу современных российских сериалов, время действие которых отнесено к сегодняшнему дню. Нас в этой связи интересует очевидная взаимосвязь артикулируемых пластически-аудиальных решений сериальной экранной продукции, творческого своеобразия их образного строя и широкий контекст реальных исторических памятников, ансамблей и зданий Санкт-Петербурга, которые и формируют у зрительской аудитории впечатление от подобного видимого естественно-декорационного архитектурного и ландшафтного контекста как части экранного зрелища в формате «имперского» телесериала. Виталий Познин в своей монографии «Экранное простран-

ство и время» обращал на данное обстоятельство особое внимание: «Дело в том, что всякий объект, как правило, находится в какой-то среде, и часто именно окружающая этот объект среда позволяет нам быстро и правильно его идентифицировать» (Познин, 2021, с. 25). Поэтому складывающаяся в современной традиции отечественного сериального производства тенденция визуализации пространства и хронологической идентификации способствует более эффективному воздействию на телеаудиторию.

Типическим признаком подобного рода сериального контента следует, на наш взгляд, также считать уже упоминавшийся нами принцип подбора артистов на роли второго плана, когда кастинг сочетает ориентацию на яркие социально-психологические типажи (включая амплу) с определенной ориентацией на минимальную узнаваемость исполнителей. Методика подобного продюсерского и режиссерского решения проявляется во многих сериалах. (Мы уже указывали на данный нюанс в связи с опытом «Формулы преступления»). И в ряде случаев это приносит успех экранной продукции у зрительской аудитории. Достаточно часто на соответствующих сетевых ресурсах, посвященных зрелищным искусствам («Кинопоиск») в опубликованных любительских рецензиях и просто зрительских откликах можно встретить положительные оценки появления в сериалах новых («незасвеченных», как принято говорить о них в устной речи) актеров и актрис.

## **ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ II.**

### **ЖАНРОВЫЕ ВАРИАЦИИ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ**

Если вновь обратимся к сводной таблице № 2, отметим наглядное доказательство роли литературных жанров определенного вида в качестве эстетической и тематической опоры для создателей сериалов интересующего нас формата. Причем подобное влияние прослеживается даже в тех экранных историях, которые официально значатся как оригинальные. И в их титрах отсутствует традиционная отсылка — «по мотивам...».

Рассмотрим в этой связи уже упоминавшийся выше сериал «Воскресенский».

Перед нами — ретродетектив с классической сериальной структурой, когда есть сквозная фабула от пролога до финала, а внутри каждой из серий рассматривается отдельное запутанное дело. В позапрошлом веке подобную конструкцию детективного повествования изобрел и активно использовал Артур Конан-Дойль в цикле новелл и повестей о Шерлоке Холмсе

и докторе Ватсоне. Заметим, что основным хронологическим периодом, в котором разворачивались соответствующие сюжеты, была викторианская эпоха (1837–1901 гг.) в истории Британской империи.

В российской сериальной реинкарнации подобных новелл и ангажированных литературных прототипов мы обнаруживаем наглядные переключки. Главный герой — профессор медицины Аркадий Гаврилович Воскресенский (Юрий Колокольников). Его молодой напарник — Иван Фогель (Андрей Назимов), также связанный с медициной и отчасти химией. Что точно соотносит эту пару с дуэтом Холмс–Ватсон.

Как и положено в классическом детективе, у Вознесенского есть противник — некто Платов (Антон Хабаров), которому отведена роль «русского Мориарти» с поправкой на профессию и социальный статус. Соответственно трансформировалась и роль Ирен Адлер. В российском сериале ее функцию отчасти принял на себя образ журналистки Мари Векслер (Вильма Кутавичюте). Персонажем-парафразом инспектора Скотланд Ярда Лейстреда стал в отечественном сериале петербургский полицмейстер Григорий Чудаков (Максим Лагашкин). Среди персонажей присутствует и русифицированная «миссис Хадсон» — экономка Воскресенского Хельда (Янина Лакоба), объясняющаяся со всеми с четко выраженным акцентом.

Стилистика решения большинства эпизодов, как и манера актерского существования в кадре, имеет и другой эстетический отсыл — прежние традиции телевизионных ретродетективов отечественного производства, вплоть до фильмов Игоря Масленникова (цикл фильмов о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне) и Евгения Татарского (телесериал «Приключения принца Флоризеля»). Именно в этих популярных и успешных телевизионных проектах и был найден тот жанровый сплав, который некоторые критики и теоретики поспешили именовать «ироничным ретродетективом». С этой номинацией можно согласиться в отношении прежних «британских» телефильмов, снятых по произведениям А. Конан-Дойля и Р.Л. Стивенсона соответственно. Здесь очевидна нескрываемая изящная жанровая игра постановщиков сериалов, однако ключевой момент детективного нарратива доминирует над остальными, т.к. зритель обязан узнать, кто же на самом деле совершил преступление?

В нынешнем российском сериале аудитория также получает ответ на этот ключевой вопрос всей детективно-авантюрной литературы. Однако «Воскресенский» потому и оценивается нами как развитие уже сложившихся канонов жанра на российской сюжетной почве, имеющей более чем столетнюю традицию: он возвращает в обиход актуальный мотив борьбы со Злом, характерный для уже упоминавшихся текстов британ-

ских авторов. При этом их с персонажами «Воскресенского» роднит жажда разгадать природу этого самого Зла, которое время от времени вдруг возникает в мозгу отдельного индивидуума, неся с собою горе и смерть. В российском сериале на эту тему вполне хватает фабульных ходов. И самое любопытное, что в развязке иных серий злодеи оказываются фактически безнаказанными.

Некоторая часть критиков и зрителей определила отечественный сериал «Воскресенский» как ретровариацию на тему еще одной экранной версии приключений героев знаменитого цикла А. Конан-Дойля. Мы имеем в виду популярный в нашей стране сериал BBC «Шерлок». Упреки во вторичности отечественного телеконтента не имеют под собой абсолютно никакой почвы, т.к. время действия зарубежной версии историй знаменитого литературного сыщика перенесены в Британию наших дней. Однако замеченные возможные совпадения и параллели не напрасны. Профессор Воскресенский, конечно же, читал рассказы Артура Конан-Дойля про своего предшественника в любительском сыске. Временами складывается устойчивое впечатление, что авторы сериала «формируют» такие ассоциации специально.

При этом традиционный саспенс, характерный для подобной жанрово детерминированной экранной продукции, остается в качестве главного регулятора возможных эмоций при просмотре. Иными словами: с экрана веет жутью, но очень хочется узнать, чем все закончится. Баланс страха и иронии в стильном обрамлении изысканного визуального ряда, с четко фиксируемыми отсылками к определенным явлениям литературы и искусства — вот те черты, которые мы отмечаем в сериале «Воскресенский» как одном из ярких примеров такого явления современного экранного контента, как «имперский» телесериал.

Хорошо знакомый российскому читателю цикл А. Конан-Дойля является еще одним доказательством формирования рассматриваемого нами явления отечественного сериального контента. Тема отношений этих текстов с экранной советской и постсоветской кино- и телепродукцией заслуживает отдельного исследования (отчасти оно уже проведено: см. Булгарова, Овчаренко и др., 2021, с. 171–21). Мы же обратимся к анализу особенностей еще одного отечественного телесериала, действие которого разворачивается в Санкт-Петербурге в конце XIX века, но главные герои, которые в нем «оказались», имеют непосредственное отношение и к теме нашего исследования, и к текстам британского классика. Тем более, что «прямые» отечественные экранизации цикла о Шерлоке Холмсе, как в 1970–1980-е, так и в 2010-е, снимались главным образом в Северной столи-

це. Таким образом, одна «имперская столица» трансформировалась в столицу другой империи определенного периода.

Речь идет о сериале «Холмс в России». Исходным событием для него становится расследование еще одного метабританского сюжета — о Джеке Потрошителе. Холмс приходит к выводу, что убийца лондонских дам легкого поведения... скрылся в России. И сыщик отправляется по его следу. Так начинается сериал из восьми серий. Они скомпонованы в блоки по две, объединенные расследованием соответствующих криминальных инцидентов, как правило, с летальным исходом. Каждая пара имеет название: «Чужие берега», «Игра на струнах ветра», «Дело повелителя», «Сердце Холмса».

Санкт-Петербург в этом сериале предстает таинственным и мистическим городом, который ничуть не уступает Лондону. В Северной столице Холмс (Максим Матвеев) чувствует себя именно так, как может чувствовать себя англичанин, который оказался в России во времена правления императора Александра Третьего. Приметы адаптации Шерлока к тонкостям русского языка возвращают на экран иронию, без которойхождения Холмса теряют весь свой детективный аромат. По-своему отзеркалены и основные персонажи из литературного первоисточника. Миссис Хадсон (она есть и в прологе нынешнего сериала) в Петербурге обретает черты домохозяйки госпожи Мануйловой (Оксана Базилевич). «Настоящего» доктора Ватсона, раненного Потрошителем, Холмс оставляет на излечении в Лондоне. Зато в Петербурге он знакомится с доктором Карцевым (Владимир Мишуков), который и становится его спутником в расследованиях запутанных и порою мистических дел. Инспектор Лестрейд некоторым образом трансформировался в полицейстера Трудного (Павел Майков), а шефов полиции нынче в сериале целых два — англизированный князь Знаменский (Константин Богомолов) и жестокий Кобылин (Евгений Дятлов). Присутствует в данном сериале и русская возлюбленная Холмса (Ирина Старшенбаум). Противником Холмса в русифицированной версии его петербургских приключений стал профессор Бахметьев (Константин Юшкевич).

Нарастанию мрачного экранного колорита, напоминающего стимпанк (особенно в цветовой гамме, в духе дилогии о Шерлоке с Робертом Дауни — младшим и Джудом Лоу), в сериале «Холмс в России» способствует мотив фантомной боли-воспоминания, которая постоянно проходит через все повествование в формате видений, что, несомненно, усиливает таинственность биографии главного героя. Именно такой мотив и перенастраивает образ Шерлока на экране из самоуверенного британского гостя в мятущегося и сомневающегося сторонника Закона и Морали,

с русской душой. Недаром полицейский по фамилии Кошко (реальный прототип — выдающийся русский сыщик А.Ф. Кошко) величает Холмса «Шерлок Варфоломеич».

В числе иных авторов, чьи произведения стали основой для создания интересующего нас формата сериала, отметим Всеволода Крестовского, Антона Чижова, Леонида Юзефовича, Ивана Любенко. Эта линия отечественной литературы и ее отношения с экранной культурой, а также ее традициями — одна из возможных тем дальнейшего осмысления. Пока же отметим удачность и креативность подобного рода экранизаций. Канон литературный в немалой степени способствует формированию экранного канона соответствующим вариантам телеконтента.

Как видим, активное использование литературных первоисточников в различных вариантах и комбинациях артикулирует форматную определенность соответствующих художественных произведений, позволяя их авторам реализовать различные жанровые и стилистические комбинации. При этом вариант создания «имперского» телесериала в рамках отмеченного выше жанра русского ретронуара формирует предпосылки для дальнейшего творческого поиска. Показателен опыт создания сериала «Карамора», где намеренно соединены конкретные исторические лица предреволюционной эпохи, жившие в столице Российской империи, и вымышленные персонажи, связанные с потусторонним миром. Отсылки к вампирическим литературным и кинематографическим традициям в этом сериале столь наглядны и очевидны, что могут сформировать в среде сериальных творцов устойчивое убеждение о возможностях жанрового расширения будущей экранной продукции, реализуемой в столь популярном формате «имперского» телесериала. А это, в свою очередь, образует предпосылки для развития и последующего присутствия уже пришедших на отечественный телеэкран сквозных персонажей, как отечественных, так и зарубежных.

### ИССЛЕДОВАНИЕ. ЧАСТЬ III. ПРОБЛЕМЫ ДОСТОВЕРНОСТИ

Выявленные и проанализированные нами тенденции и особенности формирования подобного варианта экранного сериального контента не означают отсутствия трудностей, одна из которых — ограниченность выбора аутентичных локаций для съемки эпизодов фильмов и сериалов, артикулирующих определенную историческую эпоху. Здесь можно указать

на то, что подобные сложности присутствуют в работе кинематографистов постоянно. В отдельных случаях создатели экранной продукции решаются на отчаянный шаг, игнорируя некоторые бытовые детали. Например, в легендарном телефильме «Соломенная шляпка» (1974), поставленном режиссером Леонидом Квинихидзе на киностудии «Ленфильм», главный герой во время исполнения в прологе песни едет на лошади по... асфальтированной дороге.

Аналогичные проблемы имеют место и в сегодняшнем кино- и телепроизводстве. Например, для сериала «Подкидыш», посвященном работе милиции в годы НЭПа, постреволюционный «Ленинград» снимали в Петропавловской крепости. Выбор локации был обусловлен тем, что эта историческая территория — одно из немногих мест в топографии Северной столицы, где сохранилась булыжная мостовая.

Узнаваемость экранного образа Петербурга в иных сериалах настолько наглядна и сильна, что временами складываются парадоксальные эфирные ситуации. Одно из зданий напротив эрмитажных атлантов «снималось» и в «Воскресенском», и в «Седьмой симфонии», действие которых происходит совершенно в разных исторических обстоятельствах. При этом сериалы демонстрировались параллельно на Первом канале и на канале «Россия-1».

Некоторые логистические несоответствия можно встретить во многих телесериалах, которые мы относим к формату «имперских», — когда истинное назначение увиденного в эпизоде здания зрителям хорошо знакомо. Тогда как по замыслу создателей сериала оно выполняет совсем иную сюжетную функцию. Так, в том же сериале «Воскресенский» Приоратский дворец в Гатчине трансформировался в загородный и таинственный особняк начала XX века. Еще более парадоксальное преобразование произошло с Инженерным замком, в котором до 1917 года находилось Николаевское военно-инженерное училище. В сериале зрителям его демонстрируют как некое неназванное правительственное учреждение.

Анахронизмом в ряде исторических фильмов выглядит появление зданий, которых просто не могло быть в Петербурге в тот период, когда развивается сюжет того или иного сериала или фильма. В этом аспекте наиболее «мешающим» объектом является Исаакиевский собор. Поэтому те исторические костюмные фильмы, действие которых происходит ранее даты окончания его строительства, не могут включать в себя эпизоды, которые разворачиваются на фоне Исаакиевского собора. Поэтому понятно, что в отечественных фильмах о восстании декабристов («Звезда пленительного счастья», «Союз Спасения») по определению исключены эпизоды

с круговой панорамой на Сенатской площади, т.к. здание знаменитого собора обязательно попадет в кадр.

Очевидно, что подобные организационные и технические проблемы можно преодолеть при помощи компьютерных технологий и соответствующих редакторских программ. Но, к сожалению, невооруженным взглядом оцифрованная «картинка» может быть идентифицирована как искусственная. А это, в свою очередь, снизит уровень достоверности изображения, что крайне важно для фильма, связанного с определенным местом и конкретной эпохой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое нами исследование современного телевизионного контента подтвердило первоначально выдвинутую гипотезу о существовании некоторой совокупности отечественной экранной продукции в практике нынешнего сериального производства, которую мы объединяем «зонтичным» термином «имперский» телесериал: имея как теоретическую ценность, так и практическую значимость, он позволяет более эффективно использовать соответствующие организационные и локационные возможности создания соответствующего эфирного контента, который может вызывать повышенное внимание потенциальной зрительской аудитории. В результате проанализированный нами опыт создания отечественных «имперских сериалов» наглядно продемонстрировал закрепившуюся на практике парадигму форматирования содержания конкретных сериалов (преимущественно, с нарративом из прошедшего времени) соответствующими приемами с учетом исторического и топографического контекста.

В настоящее время возможно наблюдать происходящую трансформацию определенных традиций съемок и тематического наполнения выпускаемой сериальной продукции, в т.ч. внедрение в производство телевизионного контента формата «имперского» телесериала, который локализуется нами и по времени, и по месту действия. Причиной подобной ситуации являются как производственные факторы, так и креативные намерения авторов передать позитивный и стилистически выразительный образ той визуальной среды, где повествование, имеющее соответствующие жанровые признаки, и разворачивается. При этом отмечаем намечившееся расширение влияния исследуемого нами формата в направлении жанра, определяемого нами как отечественный («русский») «ре-

тронуар». Однако выявленные нами признаки «имперского» телесериала не означают, что подобный образец эфирной телепродукции обязательно должен тяготеть к «нуарности». Но синергия формата и жанра может, вероятно, усиливать эстетическую и жанровую определенность соответствующего сериала: это, в свою очередь, расширит стилистические возможности визуального решения сюжетной тематики, связанной с конкретной исторической эпохой.

Подобную тенденцию в практике эфирного телеконтента необходимо изучать в дальнейшем. Требуется наблюдения и анализа процесс плотного взаимодействия и взаимообогащения детективной литературы (как отечественной, так и зарубежной) и экранной сериальной культуры с учетом возможных перспектив усиления тренда на ретросюжеты и ретроформы отражения определенных эпох и цивилизационных локаций.

И здесь выявленный нами опыт использования формата «имперского» телесериала вполне может оказаться востребованным. Во всяком случае, процесс использования обозначенных нами методов и приемов продолжает быть активно задействован в процессе производства отечественных сериалов. Например, одновременно на стриминговых платформах стартовал премьерный показ двух отечественных сериалов, снятых в уже описанной нами парадигме — «Банда “Зиг Заг”» и «Цербер» (их премьеры на федеральных телеканалах уже состоялись). В первом случае мы имеем очевидный пример «блокадного» сериала (с четким хронотопом действия), во втором — как раз вариацию на темы анализируемого нами формата.

Их появление — знак того, что само понятие формата «имперского» телесериала требует дальнейшего развития и анализа. И можно быть уверенным в том, что эмпирическая база для подобного рода интеллектуальных штудий будет постоянно пополняться.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, З.К., Зинцов, О.И., Гусятинский, Е.В. (2022). *Жанр вне себя*. Москва: Искусство кино; Санкт-Петербург: Подписные издания.
2. Алексеева, Ю.Е. (2008). *Сериалы убойной силы*. Москва: Анаграмма.
3. Арбитман, Р.Э. (2016). *Серийные любимцы: 105 современных сериалов, на которые не жаль потратить время*. Москва: Центрполиграф.

4. Бугаева, Л.Д. (2021). Мрачный мир русского нуара. *Международный журнал исследований культуры*, (2), 6–20. <https://www.elibrary.ru/JKEXFN>, [http://doi.org/10.52173/2079-1100\\_2021\\_2\\_6](http://doi.org/10.52173/2079-1100_2021_2_6)
5. Букс, Дж.Н. (2020). *Что такое фильм?* (Е.А. Помеляйко, пер.). Харьков: Гумантарный Центр.
6. Булгарова, Б.А., Овчаренко, А.Ю., Барабаш, В.В., Воропаева, Ю.А. (2021). «Каждому поколению — свой Шерлок»: образ героя в экранизациях произведений А. Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе. *Наука телевидения*, 17 (2), 171–213. <https://www.elibrary.ru/LDIJUX>, <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213>
7. Гегелова, Н.С. (2011). *Культурная миссия телевидения*. Москва: Российский ун-т дружбы народов.
8. Грекова, И.В. (2022). *Как смотреть кино: знания, которые не займут много места*. Москва: Эксмо.
9. Дондурей, Д. (ред.-сост.). (2007). *Телевидение: режиссура реальности*. Москва: Искусство кино.
10. Дуглас, П. (2020). *Искусство сериала: как стать успешным автором на ТВ* (М. Клеветенко, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
11. Евтеева, И.В. (2023). *Кинодраматургия и строение фильма*. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.
12. Иванов, А.Г., Тихонова, С.В., Линченко, А.А., Полякова, И.П. (2022). *Мифы о прошлом в современной медиасреде: практики конструирования, механизмы воздействия, перспективы использования*. Санкт-Петербург: Алетейя.
13. Ильченко, С.Н. (2012). *Трансформация жанровой структуры отечественного телеконтента: актуализация игровой природы телевидения*. Дис. (...) д-ра филол. наук. Москва: Академия медиаиндустрии.
14. Качкаева, А.Г. (ред.). (2008). *Телерадиоэфир: история и современность*. Москва: Элиткомстар.
15. Кепник, Л. (2023). *О медленности* (Н. Ставрогина, пер.). Москва: Новое литературное обозрение.
16. Крымова, Л. (2008). *Ни дня без Санта-Барбары*. Москва: Анаграмма.
17. Купцова, А.Ю. (2008). *Прекрасная няня и компания*. Москва: Анаграмма.
18. Кушнир, Е. (2021, 9 апреля). Цветы паранойи, игры в декаданс и загнивающий Запад: краткая история русского нуара. *Нож*: сайт. <https://knife.media/russian-noir/?ysclid=lu7ynwgte7243131564> (03.12.2023).
19. Одоевцева, С. (2008). *Секс и мыло*. Москва: Анаграмма.
20. Парсаданова, Т.Н. (2020). *Продюсирование телевизионного контента: актуальные проблемы*. Москва: ЮНИТИ.
21. Познин, В.Ф. (2021). *Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный анализ*. Санкт-Петербург: Петрополис.

22. Пронин, А.А. (2016). *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. Санкт-Петербург: Петрополис.
23. Пронин, А.А. (2017). *Mass-док: презумпция нарративности*. Санкт-Петербург: Петрополис.
24. Серег, Л. (2022). *Скрытый смысл: Создание подтекста в кино* (М. Десятова, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
25. Сурмели, А. (2021). *Искусство телесценария*. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021.
26. Трофименков, М.С. (2018). *XX век представляет. Кадры и кадавры* (А.В. Топорова, ред.). Москва: Фдюдид ФриФлай.
27. Широкоград, А.Б. (2018). *История России в кадре и за кадром: правда и мифы советского кино*. Москва: Вече.
28. Эко, У. (2023). *О телевидении: статьи и эссе, 1956–2015* (Я. Арькова, пер.). Москва: CORPUS: АСТ.
29. Barker, C. (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
30. Carluccio, C. (2020). *Surreal: How Reality TV and the Influencers Change Our Perception of the World*. New Degree Press.
31. Chunovic, L. (2000). *One Foot on the Floor. The Curious Evolution of Sex on Television from I Love Lucy to South Park*. N.Y.: TV Books.
32. Collie, C. (2007). *The Business of TV production*. Melbourne: Cambridge University Press.
33. Esslin, M. (Ed.). (1982). *The Age of Television*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
34. García, A.N. (2016). *Emotions in Contemporary TV series*. Palgrave Macmillan.
35. Gwenllian-Jones, S. & Pearson, R.E. (Eds.). (2004). *Cult Television*. Minneapolis, London: University of Minnesota.
36. Jenner, M. (2018). *Netflix & the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan.
37. Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. N.Y.: Penguin Books.
38. Sobchack, V. (Ed.). (1996). *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York, London: Routledge.
39. Spigel, L. (2001). *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham and London: Duke University Press.
40. Streitmatter, R. (2004). *Sex Sells!: The Media Journey from Repression to Obsession*. Westview Press.
41. Ursini, J., Silver, A. (2022). *Film Noir* (P. Duncan & J. Muller, Eds.). TASCHEN, Bibliotheca Universalis.

42. Zielinski, S. (1999). *Audiavisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

## REFERENCES

1. Abdullaeva, Z.K., Zintsov, O.I., & Gusyatskiy, E.V. (2022). *Zhanr vne sebya* [Genre beyond itself]. Moscow: Iskusstvo kino; Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya. (In Russ.)
2. Alekseeva, Yu.E. (2008). *Serialy uboynoy sily* [Killer series]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
3. Arbitman, R.E. (2016). *Seriynye lyubimtsy: 105 sovremennykh serialov, na kotorye ne zhal' potratit' vremya* [Beloved series: 105 modern series worth your time]. Moscow: Tsentropoligraf. (In Russ.)
4. Barker, C. (1999). *Television, globalization and cultural identities*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
5. Books, J.N. (2020). *Chto takoe fil'm?* [What is film?] (E.A. Pomelayko, Trans.). Kharkov: Gumanitarnyy Tsentr. (In Russ.)
6. Bugaeva, L.D. (2021). Mrachnyy mir russkogo nuara [The bleak world of Russian noir]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (2), 6–20. (In Russ.) [http://doi.org/10.52173/2079-1100\\_2021\\_2\\_6](http://doi.org/10.52173/2079-1100_2021_2_6), <https://www.elibrary.ru/jkexfn>
7. Bulgarova, B.A., Ovcharenko, A.Yu., Barabash, V.V., & Voropaeva, Yu.A. (2021). “Kazhdomu pokoleniyu—svoe Sherlok”: Obraz geroya v ekranizatsiyakh proizvedeniy A. Konan-Doyle o Sherloke Kholmse [“Every generation has its Sherlock”: The character’s image in the film adaptations of stories by A. Conan Doyle about Sherlock Holmes]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (2), 171–213. (In Russ.) <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213>, <https://www.elibrary.ru/ldijux>
8. Carluccio, C. (2020). *Surreal: How reality TV and the influencers change our perception of the world*. New Degree Press.
9. Chunovic, L. (2000). *One foot on the floor: The curious evolution of sex on television from I Love Lucy to South Park*. N.Y.: TV Books.
10. Collie, C. (2007). *The business of TV production*. Melbourne: Cambridge University Press.
11. Dondurey, D. (Ed.). (2007). *Televidenie: Rezhissura real'nosti* [Television: Directing reality]. Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
12. Douglas, P. (2020). *Iskusstvo seriala: Kak stat' uspeshnym avtorom na TV* [Writing the TV drama series: How to succeed as a professional writer in TV] (M. Klevetenko, Trans.). Moscow: Alpina Nonfiction. (In Russ.)

13. Eco, U. (2023). *O televidenii: Stat'i i esse, 1956–2015* [On television: Articles and essays, 1956–2015] (Ya. Arkova, Trans.). Moscow: CORPUS: AST. (In Russ.)
14. Esslin, M. (Ed.). (1982). *The age of television*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
15. Evteeva, I.V. (2023). *Kinodramaturgiya i stroenie fil'ma* [Screenwriting and film structure]. Saint Petersburg: Lan': Planeta muzyki. (In Russ.)
16. García, A.N. (2016). *Emotions in contemporary TV series*. Palgrave Macmillan.
17. Gegelova, N.S. (2011). *Kul'turnaya missiya televideniya* [The cultural mission of television]. Moscow: RUDN. (In Russ.)
18. Grekova, I.V. (2022). *Kak smotret' kino: Znaniya, kotorye ne zaymut mnogo mesta* [How to watch movies: Knowledge that won't take up much space]. Moscow: Eksmo. (In Russ.)
19. Gwenllian-Jones, S. & Pearson, R.E. (Eds.). (2004). *Cult television*. Minneapolis, London: University of Minnesota.
20. Ilchenko, S.N. (2012). *Transformatsiya zhanrovoy struktury otechestvennogo telekontenta: Aktualizatsiya igrovoy prirody televideniya* [Transformation of the genre structure of domestic television content: Actualization of the game nature of television] [Doctoral dissertation]. Moscow: Akademiya mediaindustrii. (In Russ.)
21. Ivanov, A.G., Tikhonova, S.V., Linchenko, A.A., & Polyakova, I.P. (2022). *Mify o prashlom v sovremennoy mediasrede: Praktiki konstruirovaniya, mekhanizmy vozdeystviya, perspektivy ispol'zovaniya* [Myths about the past in the modern media environment: Practices of construction, mechanisms of influence, and prospects of use]. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
22. Jenner, M. (2018). *Netflix & the re-invention of television*. Palgrave Macmillan.
23. Kachkaeva, A.G. (Ed.). (2008). *Teleradioefir: Istoriya i sovremennost'* [TV and radio broadcasting: History and modernity]. Moscow: Elitkomstar. (In Russ.)
24. Koepnick, L. (2023). *O medlennosti* [On slowness] (N. Stavrogina, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
25. Krymova, L. (2008). *Ni dnya bez Santa-Barbary* [No day without Santa Barbara]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
26. Kuptsova, A.Yu. (2008). *Prekrasnaya nyanya i kompaniya* [My fair nanny and company]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)
27. Kushnir, E. (2021, April 9). *Tsvety paranoyi, igry v dekadans i zagnivayushchiy Zapad: Kratkaya istoriya russkogo nuara* [Flowers of paranoia, games in decadence, and decaying West: A brief history of Russian noir]. Nozh. Retrieved December 3, 2023, from <https://knife.media/russian-noir/?ysclid=lu7ynwgte7243131564>
28. Odoevtseva, S. (2008). *Seks i mylo* [Sex and soap]. Moscow: Anagramma. (In Russ.)

29. Parsadanova, T.N. (2020). *Prodyusirovanie televizionnogo kontenta: aktual'nye problemy* [Television content production: Current issues]. Moscow: UNITY. (In Russ.)
30. Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. N.Y.: Penguin Books.
31. Poznin, V.F. (2021). *Ekrannoe prostranstvo i vremya: Strukturno-tipologicheskiy i pertseptual'nyy analiz* [Screen space and time: Structural-typological and perceptual aspects]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
32. Pronin, A.A. (2016). *Televidenie kak rasskazchik: Biograficheskiy narrativ v sovremennoy dokumentalistike* [Television as a storyteller: Biographical narrative in contemporary documentary filmmaking]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
33. Pronin, A.A. (2017). *Mass-dok: Prezumpsiya narrativnosti* [Mass-doc: The presumption of narrativity]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russ.)
34. Seger, L. (2022). *Skrytyy smysl: Sozдание podteksta v kino* [Writing subtext: What lies beneath] (M. Desyatova, Trans.). Moscow: Alpina Nonfiction. (In Russ.)
35. Shirokorad, A.B. (2018). *Istoriya Rossii v kadre i za kadrom: Pravda i mify sovetskogo kino* [The history of Russia on screen and behind the scenes: Truth and myths of Soviet cinema]. Moscow: Veche. (In Russ.)
36. Sobchack, V. (Ed.). (1996). *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York, London: Routledge.
37. Spigel, L. (2001). *Welcome to the dreamhouse: Popular media and postwar suburbs*. Durham and London: Duke University Press.
38. Streitmatter, R. (2004). *Sex sells!: The media journey from repression to obsession*. Westview Press.
39. Surmeli, A. (2021). *Iskusstvo telestsenariya* [The art of teleplay]. Saint Petersburg: Lan': Planeta muzyki. (In Russ.)
40. Trofimenkov, M.S. (2018). *XX vek predstavlyaet: Kadry i kadavry* [The 20th century presents: Cameras and cadavers]. Moscow: Fluid FreeFly. (In Russ.)
41. Ursini, J., & Silver, A. (2022). *Film Noir* (P. Duncan & J. Muller, Eds.). TASCHEN, Bibliotheca Universalis.
42. Zielinski, S. (1999). *Audiavisions: Cinema and television as entr'actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ИЛЬЧЕНКО**

доктор филологических наук,  
профессор Института  
«Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
199004, Россия, Санкт-Петербург,  
1-я линия Васильевского острова, д. 26

**ResearcherID: N-6467-2013**

**ORCID: 0000-0002-7301-3203**

**e-mail: tv\_and\_radio@mail.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**SERGEI N. ILCHENKO**

Dr.Sci. (Philology),  
Professor at the School of Journalism and Mass Communication,  
Saint Petersburg State University,  
26, 1st Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199004, Russia

**ResearcherID: N-6467-2013**

**ORCID: 0000-0002-7301-3203**

**e-mail: tv\_and\_radio@mail.ru**



**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА  
СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ  
НА ЭКРАНЕ**

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



УДК 654.19 + 130.2 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134

EDN: YEAFSL

Статья получена 12.02.2024, отредактирована 26.11.2023, принята 29.03.2024

**ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ЛАВРОВА**

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

ResearcherID: HGT-7950-2022

ORCID: 0000-0001-8299-5061

e-mail: elena\_478@mail.ru

*Для цитирования*

Лаврова Е.Н. Архетип мифологического героя в новостных сюжетах о пандемии Covid-19 // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 119–134, DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134>. EDN: YEAFSL

## Архетип мифологического героя в новостных сюжетах о пандемии Covid-19

**Аннотация.** В статье рассматривается мифологическая модель конструирования реальности, лежащая в основе телевизионных новостных программ отечественных и западных телеканалов. Анализ основных тенденций и противоречий функционирования визуальных образов в СМИ последнего десятилетия выявляет создание символической реальности как способа духовно-практической ориентации людей в повседневной действительности. В современной медиакультуре, насыщенной визуальными образами, актуализируется вопрос интерпретации увиденного в контексте симулякров, узнаваемых визуальных кодов и строгих моделей построения произведения. Расшифровка скрытых смыслов, заложенных в материалах СМИ, является основой для понимания культурного контекста общества. Пандемия новой коронавирусной инфекции Covid-19 явилась не только информационным событием, охватившим многие страны, а фактором, влияющим на многие процессы экономики, демографии. Данная тема в материалах СМИ приобрела самодостаточный сюжет со своей линией повествования, героями и действиями, свойственными мифологическому клише. Она затрагивает вопросы жизни и смерти че-



ловека, тем самым обращаясь к архаическому страху и скрытым глубинам сознания зрителя. В результате данного анализа подчеркивается: при конструировании реальности и информировании о пандемии СМИ используют модель мифологической структуры.

**Ключевые слова:** мифологическая модель, СМИ, конструирование реальности, медиакультура, новостные программы, Covid-19, интерпретация информации, телевидение, архетипы, массовая культура

UDC 654.19 + 130.2 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134

EDN: YEAFSL

Received 12.02.2024, revised 26.11.2023, accepted 29.03.2024

ELENA N. LAVROVA

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

ResearcherID: HGT-7950-2022

ORCID: 0000-0001-8299-5061

e-mail: elena\_478@mail.ru

*For citation*

Lavrova, E.N. (2024). The archetype of the Mythological Hero in News Coverage of the Covid-19 Pandemic. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 119–134. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134>, <https://elibrary.ru/YEAFSL>

## The archetype of the Mythological Hero in News Coverage of the Covid-19 Pandemic

**Abstract.** The article explores the mythological model of reality construction that underlies television news programs on domestic and Western TV channels. Analyzing the main trends and contradictions in visual image functioning within the media over the past decade reveals the creation of symbolic real-

ity as a means for people's spiritual and practical orientation in everyday life. In today's media culture, which is saturated with visual images, the interpretation of what is seen in the context of simulacra, recognizable visual codes, and strict construction models, becomes crucial. Deciphering the hidden meanings embedded in media materials forms the basis for understanding the cultural context of society. The Covid-19 pandemic, apart from being an informational event that affected numerous countries, also emerged as a factor influencing various economic and demographic processes. Within the media, this topic has developed into a self-contained narrative with its own plotline, characters, and actions, characteristic of a mythological cliché. It delves into matters of human life and death, thus tapping into the primordial fears and unexplored depths of the viewer's consciousness. The analysis highlights that the media employ a mythological structure when constructing reality and providing information about the pandemic.

**Keywords:** mythological model, mass media, reality construction, media culture, news programs, Covid-19, interpretation of information, television, archetypes, mass culture

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Способность распознавать себя в зеркале, воспринимать образ в отрыве от своего изображения — ключевой показатель уровня сознания, осознанности человека. Взаимодействие человека с телевизионным экраном является не менее сложным актом деятельности. Показанное на экране воспринимается зрителем, исходя из его внутреннего запроса и уровня подготовленности. Однако сложно отрицать высокую степень влияния телевидения на общество и культуру в целом. Именно телевидение как масштабный транслятор визуальных образов и смыслов (информации) оказывает воздействие на мировоззрение человека, и, как следствие, телевидение формирует определенный культурный фон.

Эпоха всегда отражалась в произведениях художников. Напитаться информацией, переработать и отразить окружающую действительность долгое время считалось задачей мира искусства. Теперь творцы обязаны делить описательную функцию с журналистикой. Из большого количества различных жанров телевизионных программ именно в новостных сюжетах вопрос о возможности реального отображения окружающей действительности обозначается наиболее отчетливо, поскольку они отражают повест-

ку дня, модерируют способы подачи информации и непосредственно конструируют реальность, которую присваивает себе человек.

**Предметом** данной статьи является мифологическая модель конструирования реальности в современных средствах массовой информации. В качестве **объекта выступают** телевизионные новостные сюжеты о Covid-19 в 2020–2023 годах. **Исследование нацелено** на сопоставление мифологической структуры сюжета с приемами телевизионного вещания. **Задача** автора состоит в том, чтобы на основе анализа новостных программ обозначить стратегии воздействия на аудиторию; в статье выдвигается **гипотеза**: при освещении сюжетов о новой коронавирусной инфекции Covid-19 СМИ используют модель мифологической структуры, конструируя свою собственную символическую реальность. **Актуальность исследования** подчеркивается необходимостью осмысления практики телевещания последних лет в условиях увеличения количества информационных источников, что приводит к наличию фейков и распространению дезинформации в современном обществе. **Новизна работы** заключается в новом теоретическом осмыслении опыта телевизионного вещания с фокусом на пандемию коронавируса.

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАРЕАЛЬНОСТИ

История взаимодействия человека с визуальным образом уходит корнями еще во времена Античности. Неслучайно канадский культуролог М. Маклюэн, рассуждая о визуальности, вспоминает миф о Нарциссе. Существует несколько трактовок мифа, одна из которых принадлежит древнеримскому поэту Публию Овидию Назону. Классическую версию сюжета он представил в третьей книге «Метаморфоз» (Овидий, 1883, стихи 339–510). Горная нимфа Эхо полюбила Нарцисса. Когда Нарцисс шел по лесу, она увидела его и пошла следом. Заметив, что его преследуют, он произнес: «Кто здесь?», и нимфа повторила его слова. Всем известен печальный конец истории. Здесь мы можем увидеть противостояние визуального с аудиальным и вспомнить разговоры начала XX века о том, что «звук убьет зарождающийся кинематограф». Впрочем, Оскар Уайльд трактует финал истории совсем по-другому. Нарцисс погиб, но Ручей остался, и вода в его водах стала соленой от его же слез. Но грустил Ручей не по Нарциссу: «всякий раз, когда Нарцисс опускался на мой берег и склонялся над моими водами, в глубине его глаз от-

ражалась и моя красота» (Уайльд, 1993). В этой трактовке появляется новый персонаж, которому отводится особая сюжетная роль. Ручей предстает перед нами в качестве интерфейса, как прообраз будущего телевизора. Телевидение без зрителя невозможно, и в трактовке мифа по Оскару Уайльду это проявляется наиболее отчетливо. Мы видим, что Нарцисс — это зритель, которого погубило не телевидение, а собственное искаженное представление об окружающей действительности.

Обратимся ко второй половине XX века, когда телевидение делало первые, но стремительно-решительные шаги в своем развитии. Телевидение «входит в каждый дом», как принято было говорить в эпоху того времени. Подтверждает слова сложившаяся культура коллективного просмотра телевизионных программ вместе со всеми членами семьи и другими соседями. Люди, которые собрались в строго назначенный час перед телеэкраном с кодовым именем «КВН-49», ждали начала программ, таких как: «Кинокамера смотрит в мир», «Документальный экран» и информационные выпуски «Последних новостей». Дикторы — люди, которых показывали по телевидению, — обожествлялись. Это связано не только с ограниченной доступностью данных вакансий, но и осознанием новой формы коммуникации в обществе. Отсюда берет исток наивная традиция передавать «привет» с телеэкрана своим близким, сохранившаяся в определенных передачах и по сей день. «Голубой» экран притягивал и магически воздействовал на каждого зрителя, меняя его мышление. В.П. Руднев описывает телевизор в качестве медиума между двумя реальностями, подчеркивая его мифологическую функцию. Ученый отмечает, что зритель общается с телевизором, он вступает в контакт с неодушевленным предметом: «То на него (зрителя. — Е. Л.) смотрит диктор, то человек из рекламы стирального порошка говорит: “Теперь мы идем к вам”, то в идиотском сериале происходит семейная разборка. Это он, скорее всего, и будет смотреть, потому что это похоже на его жизнь. Почему он предпочитает телевизор разговору с женой или дочерью? Потому что, вероятно, он на работе устал от разговоров. Человеку хочется побыть шизофреником. Это значит, что любому обывателю нужна культура, то есть система странных объектов» (Руднев, 2012, с. 141–149).

«Миф — это слово», — пишет Ролан Барт в научном труде «Миф сегодня» (Барт, 2014, с. 265), обращая внимание на особую форму означения, подчеркивая неразрывную связь телевидения и мифологии. Это подтверждает философ Жан Бодрийяр, утверждая, что телевидение воспринимается как миф, который постоянно реализуется, но не утрачивает своих мифических свойств. Человеку, по его природе, сложно не верить тому, что он видит, таким образом, при просмотре телевизионных программ грани между реальностью стираются и действительность превращается в симулякр (Бодрийяр, 2006, с. 9).

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА НОВОСТНЫХ ПРОГРАММ О ПАНДЕМИИ КОРОНАВИРУСА

Как известно, сценарист Кристофер Воглер на основе теории моно-мифа Дж. Кэмпбела создал «схему путешествия героя» для кинематографа. С точки зрения теории архетипов мифологический герой наделяется рядом специфических черт и является архетипом Божественного ребенка. Герой переходит границы миров и возвращается обратно. Ю.М. Лотман называет это семиотическим полем; для персонажа такого типа характерно вечное перерождение. Соприкасаясь с мифологической, бессмертной структурой произведения, зритель, переживая свой экзистенциальный опыт, может соотнести ее с моделью развития общества. Мифологическую модель реализует циклическая культура; цикличность и строгий порядок действий дарят ощущение устойчивости, стабильности и спокойствия, к которым стремится, но не достигает общество, охваченное аполлонической иллюзией порядка. Не случайно фильмы, в которых используется мифологическое клише, часто оказываются культовыми произведениями. Однако, как пишет О.В. Строева, рассматривая вопрос неомифологических тенденций в современной визуальной культуре, «герой современного сериала XXI века все больше лишается своих героических свойств, действует иррационально и часто не выполняет своей миссии, занимаясь собственными психологическими проблемами. Можно считать это следствием тенденции дегуманизации, а также отсутствия каких-либо нравственных ориентиров в культуре. (...) Разрушенная система ценностей делает борьбу с драконом бессмысленной, т.к. дракон одновременно везде и нигде» (Строева, 2020, с. 305). Чаще мифологическое клише рассматривается в контексте художественных фильмов, но мы можем увидеть подобную модель, проводя анализ новостных программ.

Тема мифологизации в освещении пандемии отражена в ряде исследований. Для нас существенен фокус на склонности человека к мифологическому сознанию, которое наглядно демонстрируется в период жизненной угрозы (Корнилова, Гусейнова; 2021), как и прояснение особенностей влияния новостных текстов на формирование общественного мнения (Карабулатова, Эрьола, 2020).

Интерес к данной теме неслучаен. Пандемия новой коронавирусной инфекции Covid-19 оказывала влияние на экономику, демографию, меняя качество жизни населения в целом. Информация о пандемии не только интересовала зрителей в качестве развлечения, в ней оглашались новые правила существования в обществе и сохранения жизни: «Хотя интерес к COVID-19 со стороны местных СМИ и их читателей рос параллельно, мы также выявили некоторые периоды, когда они вели себя по-разному. После

2 лет пандемии можно было ожидать усталости от новостей, связанных с COVID-19, однако явного снижения интереса не наблюдалось ни у журналистов, ни у читателей» (Santos-Gonçalves, Napp; 2022).

Пандемия, охватившая всю планету, воспринималась как большое мировое зло, воплощение мифологической фигуры Дракона, и в таком случае борьба с ним обретала сакральный смысл. В выпуске программы «Время» Первого канала от 16.03.2020<sup>1</sup> ведущий на фоне интерактивной карты распространения вируса сравнивает новости об этом с «фронтowymi сводками»; под ударом оказалось большинство стран, включая Россию, где на тот день количество заболевших достигло 93 человек, и данные цифры уже казались катастрофическими.

Спустя полгода на телеканале «Россия 24»<sup>2</sup> прозвучали другие цифры: за сутки прирост заболевших составил 13,5 тысяч человек. Мы видим сюжет о рейдах в автобусах: на этот раз контролеры проверяют не билеты, а наличие у пассажиров масок. В следующем сюжете открывают переоборудованный госпиталь, куда направляют медиков-волонтеров: они идут на работу, рискуя собственной жизнью, и рассказывают о необходимости ношения масок и соблюдения дистанции в общественных местах. Сражение с «драконом» продолжается. Противостояние смерти становится общей идеей, результат которого завит от каждого.

По законам мифологического клише должен присутствовать герой. На отечественных телеканалах появляется фигура врача. Интервью с представителями медицины сопровождает каждый информационный сюжет. Однако ключевой представитель медицины этого периода — главный врач ГБУЗ «Городская клиническая больница № 40» (больницы в Коммунарке) Д.Н. Проценко. В новостных сюжетах он воплощает архетип Божественного ребенка. Его биография есть в открытом доступе, но в широком информационном поле персона появляется внезапно, в ключевой момент пандемии. Герой носит белый халат как опознавательный знак и символ принадлежности к определенной профессиональной группе. Сверхспособности формируемого СМИ образа заключаются в сакральных, эксклюзивных знаниях, которые помогут преодолеть заболевание (Дракона). Сюжет «Санитарный щит»<sup>3</sup> не только носит говорящее название, но визуализирует

<sup>1</sup> Выпуск программы «Время» на Первом канале от 16.03.2020 года 21:00. <https://www.1tv.ru/news/issue/2020-03-16/21:00#1> (10.10.2023).

<sup>2</sup> Выпуск программы «Факты» телеканала «Россия 24» от 12.10.2020 19:00. [https://smotrim.ru/video/2230809?utm\\_source=internal&utm\\_medium=serp&utm\\_campaign=serp](https://smotrim.ru/video/2230809?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp) (10.10.2023).

<sup>3</sup> Выпуск программы «Время» на Первом канале от 17.08.2021 года 21:00. Сюжет «Санитарный щит». [https://www.1tv.ru/news/2021-08-17/411560-detali\\_proekta\\_sanitarnyy\\_schit\\_v\\_tsentre\\_vnimaniya\\_politikov\\_medikov\\_i\\_uchenyh](https://www.1tv.ru/news/2021-08-17/411560-detali_proekta_sanitarnyy_schit_v_tsentre_vnimaniya_politikov_medikov_i_uchenyh) (10.11.2023).

борьбу: сотрудники в защитной форме обрабатывают из пульверизаторов здание вокзала, люди выходят из поезда в масках, а врачи продолжают исследования.

В августе 2021 года врач прибыл в Забайкальский край для передачи опыта лечения заболевания. В программе «Вести. Чита»<sup>4</sup> мы видим, как он осматривает местную больницу, свободно передвигается по палатам, оценивает работу оборудования и общается с пациентами. Сквозь защитный костюм и маску врача сложно узнать. Особенно внимание привлекают «полевому» написанные на костюмах маркером имена вместо привычных бейджей.

Отделения больницы, где проходили лечение люди с коронавирусной инфекцией, принято называть «красной зоной». Герой информационных сюжетов, врач, обладает способностью переходить через границы и возвращаться обратно живым. Годом ранее<sup>5</sup> сам Д.Н. Проценко проводил похожую экскурсию для президента России. Мы можем назвать этот сюжет редким, поскольку в данном случае в центре композиции оказывается фигура не врача, а его гостя, облаченного в закрытый костюм не белого, а желтого цвета.

Соблюдены и многие другие шаги, этапы, свойственные мифологическому клише. После того, как в России изобретена первая в мире вакцина (божественный эликсир), в обществе появляется надежда. Программы этого периода наполнены сюжетами<sup>6</sup>, в которых с конвейера сходят образцы долгожданных ампул, люди получают вакцину, а ученые продолжают исследования и совершенствуют образцы.

Прививочная кампания разделила социум на два лагеря: наряду с людьми, ожидающими ее начала, появились и другие, выступающие против инъекций. Так в телевизионной культуре появляются другие персонажи, свойственные мифологическому сюжету (трикстер, антагонист).

В целом же имеет место весьма положительное явление — ребрендинг образов врача и медицины. Н. Гаруд-Паткар и К. Эль Даманхури, из-

<sup>4</sup> Выпуск программы «Вести. Чита» телеканала «Россия 1 / ГТРК Чита» от 12.08.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Zvn70KctKR4> (13.11.2023).

<sup>5</sup> Выпуск новостей телеканала «Россия 1» от 24.03.2020. Сюжет о визите президента в больницу в Коммунарке. / News broadcast, Russia 1 Channel, about the President's visit to the hospital in Kommunarka, from March 24, 2020. smotrim.ru. <https://smotrim.ru/video/2141808?ysclid=loyk0n14b9681584385> (13.11.2023).

<sup>6</sup> Выпуск программы «Время» на Первом канале от 27.11.2020 года 21:00. 1tv.ru. [https://www.1tv.ru/news/2020-11-27/397543-vypusk\\_programmy\\_vremya\\_v\\_21\\_00\\_ot\\_27\\_11\\_2020](https://www.1tv.ru/news/2020-11-27/397543-vypusk_programmy_vremya_v_21_00_ot_27_11_2020) (13.11.2023).

учая медиаопыт Китая, сравнивают работников здравоохранения, борющихся против COVID-19, с солдатами на поле боя, которым свойственны человеческие эмоции и уязвимость; образ «бойцов» позиционировался и в официальном дискурсе (Garud-Patkar, Damanhoury; 2023).

## ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Проводя анализ, мы видим процесс конструирования мифологической реальности в телевизионной культуре. В эссе «В Париже не было наводнения» Ролан Барт описывает этапы информационного освещения событий 1955 года. Бедствие воспринималось гражданами в позитивном ключе, поскольку приносило в жизнь обновление, контролируемые испытания и, таким образом, «освежало восприятие мира». Отдельное внимание Барт уделяет визуальным символам. Так, лодка, плывущая по затопленной улице, воспринималась как реализуемый миф возможности хождения по воде, который возвещает о всеобщем спасении и магических, неограниченных способностях индивида. Ролан Барт видит в этом библейский сюжет: «миф о ковчеге — блаженный миф: в ковчеге человечество отделяет себя от стихии, в нем оно сплачивается и вырабатывает необходимое сознание своих способностей, из самой беды добывая уверенность в том, что мир можно переустроить по своей воле» (Барт, 2014, с. 127). Подобные символы, направленные на визуализацию идеи о спасении, мы можем найти и в современных новостных программах.

В сюжете программы «Время» Первого канала (выпуск от 16.06.2023)<sup>7</sup>, посвященном ослаблению ограничений на фоне снижения заболеваемости коронавирусной инфекцией, мы видим людей в ресторане, которые отвечают на вопрос репортера: «что вы заказали впервые после снятия ограничений?». Визуально показана атмосфера праздника, достатка, безопасности и возвращения к прежней жизни. Толпа людей без масок идет по Камергерскому переулку навстречу вернувшейся жизни. Подсознательно зритель считывает визуальные символы, у него возникают соответствующие мысли: планета спасена, жизни ничего не угрожает, и любой человек может так же, как и прохожие на телеэкране, выйти на улицу и присоединиться к общему празднику.

<sup>7</sup> Выпуск программы «Время» на Первом канале от 16.06.2023 года 21:00. <https://www.1tv.ru/news/issue/2020-06-16/21:00#1> (20.06.2023).

А. Кеселл, Ю. Ву, Д. Лама и С. Лин развивают данную тему, основываясь на собственном опросе людей в 2020 и 2021 годах: «впечатляющие фотографии вызывают стимулы, которые могут замедлить психологическое восстановление человека, оказав воздействие, провоцирующее посттравматический рост» (Kwesell, Wu, Lama, Lin; 2023). Ученые приходят к выводу, что фотографии, напоминающие о заболевании, могут воздействовать на зрителя негативно, но с течением времени вызывать уже позитивную ностальгию.

### КОРОНАВИРУС КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПРИРОДНОЙ СТИХИИ

Существуют разные версии причин возникновения и распространения коронавируса, с которым человечество прежде не встречалось, разнятся и изобретенные способы лечения. Данные факты приводят нас к выводу, что пандемия может рассматриваться как определенная, сложно управляемая стихия. В области коронавируса такое явление стало важнейшим информационным событием 2020-го. А в ситуации возросшего количества информации актуализируется вопрос ее достоверности. Ф. Соарес и Р. Рекуэро уделяют внимание данному вопросу на основе изучения медиаконтента, создаваемого в Бразилии. Ссылаясь на Эли Пэрисера, они отмечают, что «Поляризованные дискуссии часто ассоциируются с идеей “пузырей”, поскольку различные политические группы склонны разделять и легитимизировать только те дискурсы, которые соответствуют идеологическим взглядам группы» (Soares, Rescuero; 2021) Результатом подобной деятельности таких сообществ может стать создание идеологических пузырей. И контент, которым делится одна группа, не распространяется в другом (Ibid).

С. Кочер, Ф. Тапрамаз и др. исследуют медиаопыт другой страны и приходят к аналогичному выводу: «Во-первых, пользователи рассматривают текстовые характеристики, такие как наличие доказательств, признаков точности/неточности. Во-вторых, пользователи предполагают, что люди в социальных сетях различают точное и неточное, и, следовательно, информация здесь является точной. Наконец, пользователи представляют, что человек, мировоззрение которого не совпадает с представлениями окружающих, распространяет неточные данные» (Koşer, Öz, Okçuoğlu, Tapramaz; 2022).

Вопросам экологии, как и погоды, отводят завершающие минуты в новостных программах. Однако во время природных катаклизмов они выходят на первый план, обращаясь к архаическому страху человека. Предшествующее десятилетие миновали роковые трагедии, связанные с экологией, однако случались глобальные катастрофы, непосредственно влияющие на жизнь общества: массовая гибель морских животных на Камчатке осенью 2020 года; один из крупнейших в истории разлив дизельного топлива в Норильске 29 мая 2020 года; падение метеорита в Челябинске 15 февраля 2013 года, а также ежегодные масштабные лесные пожары, наводнения, ураганы. Все эти события объединяет одно — угроза человеческой жизни. Несмотря на географическую локальность, они вызывают повышенное внимание не только местных жителей, но и населения всего мира. Человечество техногенного века соединяется с природой, чтобы вступить в сражение с последствиями собственных действий. Во время природных катаклизмов мифологическая природа человека проявляется наиболее явно, что отражено в драматургическом построении новостных сюжетов. Все тот же миф о спасении, о котором рассуждал Ролан Барт, реализуется на телевизионных экранах. Мы можем наблюдать сюжеты об извержении вулкана, стихийных лесных пожарах, крупнейших цунами, и в процессе просмотра архаический страх перед силой природы пробуждается в нас. При этом не стоит забывать слова Ж. Бодрийяра о том, что внутреннее спокойствие зрителя поддерживается потреблением насилия на экране. Собственный комфорт и безопасность особенно остро могут ощущаться только в противопоставлении с чужими страданиями. Ковид явился стихийным явлением, на борьбу с которым были брошены все силы человечества, ведь на этот раз человек оказался не зрителем в безопасном пространстве, а действующим лицом — героем на пути к серьезному испытанию, охватившему мир.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге мы подтверждаем гипотезу, что новостные программы, сюжеты и большие информационные темы используют элементы, характерные для мифологической модели, тем самым конструируя свою собственную символическую реальность. При этом телевизионная культура использует миф не только драматургически. Телевидение напрямую апеллирует к мифологической составляющей мышления современного человека, живущего

го по законам техногенного и научного общества. Особенно пристальное внимание к данной теме обусловлено ее непосредственным влиянием на функционирование всего общества. Пандемия новой коронавирусной инфекции Covid-19 была оформлена в отдельный самодостаточный информационный сюжет, который развивался по законам мифологического клише. В нем четко обозначается наличие героя — архетипа Божественного младенца, который вступает в битву с драконом и действует по классической схеме. Вечная оппозиция жизни и смерти создала особое поле в телевизионной культуре, благодаря имманентным свойствам которой притягивается зритель.

Полученные результаты позволяют выявить тенденции в формировании образов, влияющих на культурные ценности общества. Изучение роли данного феномена имеет большое значение для понимания особенностей направления развития культуры, а также при создании телевизионных программ, востребованных зрителем.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. (2014). *Мифологии* (С. Зенкин, пер.). Москва: Академический проект.
2. Барт, Р. (2015). *Третий смысл* (С. Зенкин, пер.). Москва: Ад Маргинем Пресс.
3. Блохин, И.Н. (2016). *Личность в пространстве массовой коммуникации: начала ролевого анализа*. Санкт-Петербург: Scientia.
4. Бодрийяр, Ж. (2016). *Дух терроризма; Войны в заливе не было* (А. Качалов, пер.). Москва: РИПОЛ классик.
5. Бодрийяр, Ж. (2006). *Общество потребления* (Е.А. Самарская, пер.). Москва: Республика: Культурная революция.
6. Воглер, К. (2019). *Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино* (М. Николенко, пер.). Москва: Альпина нон-фикшн.
7. Карабулатова, И.С., Эрзола, Ш. (2020). Влияние имен собственных на трансформацию архетипических представлений о коронавирусе в современной мифологизированной картине мира. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*, (4), 54–61. <https://www.elibrary.ru/EUCGKN>.
8. Корнилова, Е. Н., Гусейнова, И. А. (2021). Мифологические модели в медиадискурсе пандемии коронавируса в России. *Вестник*

Московского государственного лингвистического университета. *Гуманитарные науки*, (2), 250–267. <https://www.elibrary.ru/UXOIVH>, [http://doi.org/10.52070/2542-2197\\_2021\\_2\\_844\\_250](http://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_2_844_250)

9. Маклюэн, М. (2014). *Понимание Медиа: внешние расширения человека* (В.Г. Николаев, пер.). Москва: Кучково поле.

10. Новикова, А.А. (2009). Архетипические герои на ТВ. *Обсерватория культуры*, (5), 53–59. <https://www.elibrary.ru/KXMDZB>

11. Новикова, А.А. (2013). *Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики. [https://id.hse.ru/data/2015/04/27/1278144902/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82\\_%D0%BB%D0%B8%D1%82.pdf](https://id.hse.ru/data/2015/04/27/1278144902/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82_%D0%BB%D0%B8%D1%82.pdf)

12. Овидий, П.-Н. (1883). *Метаморфозы*. Вып. 2. Одесса: Д.П. Газис.

13. Руднев, В.П. (2012). Домашние экраны как странные объекты. *Наука телевидения*, 9, 141–149. <https://www.elibrary.ru/YITEJF>

14. Строева, О.В. (2020). Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах. *Художественная культура*, (2), 288–315. <https://www.elibrary.ru/HJJPVY>, <http://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00035>

15. Уайльд, О. (1993). *Сказки и рассказы*. Москва: Художественная литература.

16. Garud-Patkar, N., & El Damanhoury, K. (2023). China's Instagram\* war on COVID-19: picturing healthcare workers and governance in Xinhua's photographs. *Visual Communication*. <https://doi.org/10.1177/14703572231171675>

17. Koçer, S., Öz, B., Okçuoğlu, G., & Tapramaz, F. (2022). Folk theories of false information: A mixed-methods study in the context of Covid-19 in Turkey. *New Media & Society*. <https://doi.org/10.1177/14614448221142310>

18. Kwesell, A., Wu, Y., Lama, D., & Lin, S. (2023). Photographs and COVID-19: The therapeutic quality of shared narratives and collective memory. *Communication and the Public*, 8 (4), 276–293. <https://doi.org/10.1177/20570473231158813>

19. Santos-Gonçalves, T., & Napp, S. (2022). Trends in the interest in COVID-19 news of the local media and their readers: The case of Spain. *Journalism*, 23 (12), 2608–2626. <https://doi.org/10.1177/14648849221114736>

20. Soares, F., & Recuero, R. (2021). How the Mainstream Media Help to Spread Disinformation about Covid-19. *M/C Journal*, 24 (1). <https://doi.org/10.5204/mcj.2735> (Original work published March 13, 2021).

\* 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.

## REFERENCES

1. Barthes, R. (2014). *Mifologii* [Mythologies] (S. Zenkin, Trans.). Moscow: Akademicheskii Proekt. (In Russ.)
2. Barthes, R. (2015). *Tretiy smysl* [The third meaning] (S. Zenkin, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
3. Baudrillard, J. (2006). *Obshchestvo potrebleniya* [The consumer society] (E.A. Samarskaya, Trans.). Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya. (In Russ.)
4. Blokhin, I.N. (2016). *Lichnost' v prostranstve massovoy kommunikatsii: Nachala rolevogo analiza* [Personality in the space of mass communication: The basics of role analysis]. Saint Petersburg: Scientia. (In Russ.)
5. Garud-Patkar, N., & El Damanhoury, K. (2023). China's Instagram\* war on COVID-19: Picturing healthcare workers and governance in Xinhua's photographs. *Visual Communication*. <https://doi.org/10.1177/14703572231171675>
6. Karabulatova, I.S., & Erjola, Sh. (2020). Vliyanie imen sobstvennykh na transformatsiyu arkhетipicheskikh predstavleniy o koronavirusе v sovremennoy mifologizirovannoy kartine mira. [The influence of proper names on public sentiment and the transformation of archetypal ideas about coronavirus in the modern mythologized worldview: Based on the Russian and Albanian electronic news discourse]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, (4), 54–61. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/eucgkh>
7. Koçer, S., Öz, B., Okçuoğlu, G., & Tapramaz, F. (2022). Folk theories of false information: A mixed-methods study in the context of COVID-19 in Turkey. *New Media & Society*. <https://doi.org/10.1177/14614448221142310>
8. Kornilova, E.N., & Gusejnova, I.A. (2021). Mifologicheskie modeli v mediadiskurse pandemii koronavirusа v Rossii [Mythological models in the media discourse of the coronavirus pandemic in Russia]. *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Lingvisticheskogo Universiteta. Gumanitarnye Nauki*, (2), 250–267. (In Russ.) [https://doi.org/10.52070/2542-2197\\_2021\\_2\\_844\\_250](https://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_2_844_250), <https://www.elibrary.ru/uxoivh>
9. Kwesell, A., Wu, Y., Lama, D., & Lin, S. (2023). Photographs and COVID-19: The therapeutic quality of shared narratives and collective memory. *Communication and the Public*, 8 (4), 276–293. <https://doi.org/10.1177/20570473231158813>
10. McLuhan, M. (2014). *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man] (V.G. Nikolaev, Trans.). Moscow: Kuchkovo pole. (In Russ.)
11. Novikova, A.A. (2009). Arkhetipicheskie geroi na TV [Archetypal characters on TV]. *Observatoriya Kul'tury*, (5), 53–59. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/kxmdzb>
12. Novikova, A.A. (2013). *Televizionnaya real'nost': Ekrannaya interpretatsiya deystvitel'nosti* [Television reality: Screen interpretation of life]. Moscow: HSE

University. (In Russ.) [https://id.hse.ru/data/2015/04/27/1278144902/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82\\_%D0%BB%D0%B8%D1%82.pdf](https://id.hse.ru/data/2015/04/27/1278144902/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82_%D0%BB%D0%B8%D1%82.pdf)

13. Ovid. (1883). *Metamorfozy* [Metamorphoses] (Vol. 2). Odessa: D.P. Gazis. (In Russ. & Lat.)

14. Rudnev, V.P. (2012). Domashnie ekrany kak strannyye ob"ekty [Home screens as strange objects]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, (9), 141–149. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yitejf>

15. Santos-Gonçalves, T., & Napp, S. (2022). Trends in the interest in COVID-19 news of the local media and their readers: The case of Spain. *Journalism*, 23 (12), 2608–2626. <https://doi.org/10.1177/14648849221114736>

16. Soares, F., & Recuero, R. (2021). How the mainstream media help to spread disinformation about COVID-19. *M/C Journal*, 24 (1). <https://doi.org/10.5204/mcj.2735>

17. Stroeva, O.V. (2020). Dekonstruksiya klishe, psikoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziynykh i istoricheskikh serialakh [Cliché deconstruction, psychoanalysis and noir in contemporary fantasy series and period dramas]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (2), 288–315. (In Russ.) <http://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00035>, <https://www.elibrary.ru/hjjpyv>

18. Vogler, C. (2019). *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The writer's journey: Mythic structure for writers] (M. Nikolenko, Trans.). Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russ.)

19. Wilde, O. (1993). *Skazki i rasskazy* [Fairy tales and stories]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

\* *By the decision of the Tverskoy District Court as of March 21, 2022, Meta company, owner of the Instagram social network, was adjudged an extremist organization. Access to Instagram in the territory of the Russian Federation is banned.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ЛАВРОВА**

аспирант кафедры теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: HGT-7950-2022**

**ORCID: 0000-0001-8299-5061**

**e-mail: elena\_478@mail.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**ELENA N. LAVROVA**

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture,  
GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: HGT-7950-2022**

**ORCID: 0000-0001-8299-5061**

**e-mail: elena\_478@mail.ru**

**ЯЗЫК  
ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**THE LANGUAGE  
OF VISUAL MEDIA**



**НАТАЛЬЯ ВИТАЛЬЕВНА СУХОВА**

Институт русского языка имени А.С. Пушкина,  
Россия, 117485, Москва, ул. Академика Волгина, 6

ResearcherID: C-2903-2018

ORCID: 0000-0003-4746-231X

e-mail: suhova.nv@misis.ru

*Для цитирования*

Сухова Н.В. «Обними меня»: три эпохи русского жеста «объятие» (по данным корпуса МУРКО) // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 137–167, DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-137-167>. EDN: XVRXQK

## «Обними меня»: три эпохи русского жеста «объятие» (по данным корпуса МУРКО)\*

«Жест» — вот название для той точки, где жизнь связывается с искусством, действие со способностью, общее с частным, текст с исполнением. Это фрагмент жизни, вырванный из контекста индивидуальной биографии, и фрагмент искусства, вырванный из нейтральности эстетики: это чистая практика.

Агамбен Дж. Средства без цели. Заметки о политике / пер. с итал. Э. Саттарова, 2015

**Аннотация.** Работа посвящена описанию формальных характеристик русского жеста «объятие» на материале художественных фильмов. Материалом послужили видеофрагменты из советско-российских фильмов XX века, представленные в мультимедийном корпусе Национального корпуса русского языка МУРКО. Исследуется длительность жеста «объятие» с определением начала и конца реализации жеста. Определение длительности жеста предполагает научное обоснование элементарного строения жеста, выявление дифференциальных признаков основных фаз жеста (подготовка — мах — ретракция) и исследовательского потенциала

\* Выражаю искреннюю благодарность рецензентам и редакционной коллегии журнала за ценные замечания и советы.

такого подхода в отношении жеста взаимного касания. Другим фокусом работы является обсуждение киноэстетики трех временных срезов, к которым принадлежат фильмы 1930-х, 1960-х и 1990-х годов. Разные подходы к использованию монтажа, особенности социокультурного и политического контекста, смысло-конструирование в кинокартине, режиссерская и актерская позиции, а также роль зрителя значительно влияют на то, что мы видим в художественном фильме. Поднимается вопрос о валидности изучения тактильных жестов на подобном материале, который в данном случае решается положительно. Результаты показали вариативность реализации жеста «объятие»; фаза подготовки часто осуществляется руками, ретракция жеста характеризуется физическим «уходом» одного из участников или «разъединением» касания в определенной точке маха. В этой методологии определения начала и конца жеста длительность варьируется от самой короткой репрезентации в фильме «Цирк» (1936) до самой долгой — в фильме «Друг мой, Колька!» (1961). В среднем по фильмам жест длится 6–13 секунд.

**Ключевые слова:** корпус МУРКО, невербальная коммуникация, фазы жеста, тактильный жест, жест «объятие», длительность, монтаж, киноэстетика, советские фильмы, художественные фильмы

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Минобрнауки РФ, соглашение № 075-15-2022-1139, проект «Тактильная дефензивность и способы ее преодоления: влияние тактильных контактов на психоэмоциональное и социальное развитие человека».

UDC 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-137-167

EDN: XVRXQK

Received 20.11.2023, revised 27.03.2023, accepted 29.03.2024

**NATALYA V. SUKHOVA**

Puskin State Russian Language Institute,  
6, Akademika Volgina, Moscow 117485, Russia

ResearcherID: C-2903-2018

ORCID: 0000-0003-4746-231X

e-mail: suhova.nv@misis.ru

*For citation*

Sukhova, N.V. (2024). "Hold Me": Three Epochs of the Russian Embracing Gesture (MURCO Study). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 137–167, DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-137-167>. EDN: XVRXQK

# “Hold Me”: Three Epochs of the Russian Embracing Gesture (MURCO Study)\*

Gesture is the name of this intersection between life and art, act and power, general and particular, text and execution. It is a moment of life subtracted from the context of individual biography as well as a moment of art subtracted from the neutrality of aesthetics: it is pure praxis.

Agamben, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics* (V. Binetti, C. Casarino, Trans.)

**Abstract.** The article examines the formal characteristics of the Russian gesture of embrace (Russian: *ob'yatie, объятие*) as depicted in feature films. The study material consists of video episodes from Soviet and post-Soviet films of the 20th century, represented in the Multimodal Russian Corpus (MURCO) of the Russian National Corpus. The focus is on the duration of the gesture with the emphasis on its beginning and ending phases. The determination of gesture duration necessitates a scientific justification of its elementary structure, delineating crucial phases (preparation—stroke—retraction), and exploring its potential as a social tactile gesture. The research also aims to analyze the cinema aesthetics of three epochs exemplified by films from the 1930s, 1960s, and 1990s. Different approaches to film montage, socio-cultural and political contexts, meaning genesis in the film, as well as the perspectives of the director, actor, and viewer significantly influence what we see in feature films. Consequently, the question arises of whether a valid study of gestures can be conducted using film material, and it is resolved affirmatively. The results indicate that the realization of the gesture *ob'yatie* varies. The preparation phase is often a manual movement, while the retraction phase is characterized by the departure of one participant from the situation, ending physical contact at a certain point of the stroke. The proposed method of defining the beginning and ending of the gesture helped to reveal the shortest embrace in the 1936 film *Circus* (Russian: *Цирк*) and the longest gesture in the 1961 film *My Friend, Kolka!* (Russian: *Друг мой, Колька!*). On average, the duration of the embrace ranges from 6 to 13 seconds.

**Keywords:** MURCO, nonverbal communication, gesture phases, tactile gesture, *ob'yatie* (embrace), duration, film montage, cinema aesthetics, Soviet films, feature films

**Acknowledgments.** The research was supported by the Ministry of Education and Science of the Russian Federation, grant agreement No. 075-15-2022-1139, project *Tactile Defensiveness and Methods of Overcoming it: The Impact of Tactile Contacts on Psychoemotional and Social Development in Humans*.

---

\* I deeply appreciate the valuable comments and advice of the reviewers and members of the Editorial Board of the Journal.

## ВВЕДЕНИЕ

Современная наука стремится к междисциплинарности на атомарном уровне, при этом общими оказываются объекты и предметы исследования, а часто и методы изучения явлений. Так, например, лингвистические методы применяются в невербальной семиотике.

**Предметом изучения** в представленной работе является тактильный жест «объятие» в русской культуре с фокусом на его репрезентации в советско-российских фильмах XX века.

**Цель исследования** заключается в прояснении формальных характеристик русского жеста «объятие». В центре внимания оказывается длительность жеста «объятие», которая включает в себя определение начала и конца реализации жеста.

**Материалом исследования** послужили 29 видеофрагментов из мультимедийного корпуса Национального корпуса русского языка (МУРКО)<sup>1</sup>, отобранные из 6 фильмов. Данное исследование опирается на видеоэпизоды из фильмов 1930-х, 1960-х, 1990-х годов. Каждый временной срез представлен фильмами разных жанров (подробнее см. раздел «Материал исследования»).

В работе выдвигается несколько **гипотез**.

Гипотеза **первая**: началом реализации жеста можно считать самое первое движение одного из участников «объятия», а концом реализации жеста — конец реализации самого последнего движения одного или всех участников «объятия».

Гипотеза **вторая**: жестовая репрезентация в фильмах разных периодов будет варьировать в силу внешних и внутренних причин. К внешним причинам относим социокультурный контекст, киноэстетику, режиссерские установки (например, позицию «монтаж-жест»). К внутренним причинам относим актерское мастерство, талант, способность передать естественную коммуникацию.

Жестовая репрезентация включает как форму жеста, которая варьируется, как кажется, в силу внешних и внутренних причин, так и значение жеста. Значение жеста конституируется сложным образом, напомина-

<sup>1</sup> Мультимедийный корпус (МУРКО) // Национальный корпус русского языка. <https://ruscorpora.ru/corpus/murco> (16.11.2023).

<sup>2</sup> «Таким образом, мы имеем в мысли три элемента: во-первых, репрезентативную функцию, которая делает ее репрезентацией; во-вторых, чистое указательное применение, или реальное соотношение, которое ставит одну мысль в отношении к другой мысли; и в-третьих, материальное качество, или то, как она чувствуется, которое придает мысли ее качество» (Пирс, 2000, с. 73)

ющим процесс семантизации лексем (вспомним Ч. С. Пирса и его идеи о трех элементах мысли<sup>2</sup> (Пирс, 2000), а также семантический треугольник Ч. К. Огдена и А. А. Ричардса (Ogden, Richards, 1923), где есть знак, референт и значение).

Помимо этого, так же как и в случаях со значением лексических единиц, необходимо учитывать их сочетаемость с другими словами и контекстуальность в целом, также следует рассматривать значение жеста «объятие» и его возможные сочетания с другими кинетическими элементами (например, взгляд и жест «объятие»). Этот вопрос остается за рамками данного исследования, т.к. относится к области коммуникативного значения жестовых фраз, а не формы отдельного жеста.

**Актуальность работы**, во-первых, заключается в исследовании формы репрезентаций жеста взаимного касания.

Форма жеста, так же как и форма слова, вносит свой вклад в значение. Разработка критериев описания формальных характеристик разных жестов находится в центре внимания ряда речезестовых исследований и в России, и за рубежом. Отметим здесь группу А.А. Кибрика в Институте языкознания РАН<sup>3</sup>, лабораторию исследований тактильной коммуникации Института русского языка имени А.С. Пушкина<sup>4</sup>, коллектив М. Карпинского в Польше (Karpiński, Jarmołowicz-Nowikow, Czoska, 2015), лабораторию П. Прието в разных странах мира (Li, Baills, Xi, Prieto, 2024). Результаты работы большой группы исследователей отражены в коллективной монографии «Body — Language — Communication» (Müller et al., 2013).

Отсюда и **практическая значимость** текста: заключается в описании критериев определения начала и конца жеста «объятие», что является весьма существенным в аннотировании жестового потока: разработчики схем аннотирования невербальной коммуникации нуждаются в научно обоснованных критериях дискретизации элементов разных каналов кинетической модальности.

**Актуальность статьи** также характеризуется выбором объекта исследования, а именно фильмов, где находим жест «объятие». В силу этого, помимо ожидаемых исследовательских акцентов — физиологического (биологического), структурного (невербальная семиотика) и коммуникативного (значение тактильных жестов в общении) — предпринятый анализ раскрывает смежные аспекты тактильной коммуникации, которые в работах по

<sup>3</sup> Русский мультимедийный дискурс. <https://multidiscourse.ru/main/> (16.11.2023).

<sup>4</sup> Лаборатория исследований тактильной коммуникации // Институт русского языка им. А.С. Пушкина. [https://www.pushkin.institute/sveden/struct/science\\_dept/lab\\_res\\_taktil\\_communication/?ysclid=lucrgu4tv2716907520](https://www.pushkin.institute/sveden/struct/science_dept/lab_res_taktil_communication/?ysclid=lucrgu4tv2716907520) (16.11.2023).

невербальной коммуникации обычно не учитываются. Так, важными оказываются философия жеста в кинематографе и особенности советско-российских фильмов XX века (режиссура, актерское мастерство, киноэстетика).

Данное исследование обладает **теоретической значимостью** в области тактильной коммуникации. Физические характеристики жеста «объятие», а именно длительность и критерии ее определения (начало и конец реализации жеста), представляются важным первоначальным элементом дальнейшего семиозиса значения этого жеста.

Спецификации этой формы статья и посвящена.

## НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ВИДЕОЗАПИСИ

Невербальная коммуникация в самом широком смысле, как наука о всех невербальных знаках, изучается давно (Крейдлин, 2000 — полная библиография начала исследований), но последние десятилетия работы в этой области характеризуются или узкой специализацией задач (Zlatev et al., 2023), или семиотическим анализом функционирования разномодальных каналов, таких как восприятие видеоматериалов, о котором и идет речь в статье.

Особый интерес для нас представляет материал, на котором изучается невербальная коммуникация.

Видеоматериал может состоять из специальных записей, которые сделаны постановочно, под определенные исследовательские цели или в качестве эксперимента. Так, целью создания корпуса видеозаписей «Русский мультимедийный дискурс. Рассказы и разговоры о грушах» (Кибрик, 2018) было исследование построения мультимодального дискурса во взаимодействии вербального, просодического, мануального, цефалического, окуломоторного каналов коммуникации. В психолингвистике на материале записей работы с танграммами (картинки с объектами, у которых нет конкретного общепринятого описания, наименования) изучаются как вербальная составляющая устных диалогов участников эксперимента, так и невербальные ключи к референциальному выбору говорящих, при этом участниками экспериментов становятся как люди без патологий, так и пациенты клиник (Karpiński, Jarołowicz-Nowikow, Czoska, 2015; Федорова, 2019). В центре социокогнитивных исследований дискурса (СКоДис<sup>5</sup>) при Московском

<sup>5</sup> СКоДис — Центр [С]оцио[-]К[о]гнитивных исследований Д[и]скурса при МГЛУ. <http://scodis.ru/> (16.11.2023).

государственном лингвистическом университете одним из направлений исследований является изучение спонтанных жестов в речи говорящих, которые проводятся в лаборатории центра на материале видеозаписей (Ирисханова, 2022).

Нас интересует тактильная коммуникация, т.е. гаптика — язык касаний и тактильной коммуникации.

Значительное количество исследований касаний, прикосновений и других тактильных сигналов проводится в лабораторных условиях, когда сами экспериментаторы или приглашенные люди<sup>6</sup> участвуют в видеозаписях тактильного поведения (Рис. 1). Эти записи потом используются, например, для опросов (Варламов, Портнова, Макглоун, 2019, с. 290).



**Рис. 1. Кадр из видеоролика специально подготовленного материала (данные лаборатории исследования тактильной коммуникации Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2017)**

***Fig. 1. Still from a purpose-designed video clip (data from the Laboratory of Tactile Studies of Pushkin State Russian Language Institute, 2017)***

Существуют работы, где эмоциональную или жестовую реакцию, или же частично само тактильное поведение испытуемых записывают на камеру в экспериментальных условиях для дальнейшей обработки (например, Rekitke, 2017).

Тактильное восприятие исследуется с помощью робототехники и медицинских приборов, когда измеряют активность головного мозга, температуру и пр. (Balconi, Fronda, 2022; McGlone, Wessberg, Olausson, 2014), при этом иногда реакция испытуемых регистрируется с помощью видеозаписи.

<sup>6</sup> Речь не идет о профессиональных актерах. Имеются в виду люди, отличные от экспериментаторов-исследователей. Это могут быть их друзья, знакомые и просто волонтеры.

Также материалом могут служить и антропологические, своего рода документальные записи, когда материал собирается в экспедициях или определенных естественных условиях, ведется видеотчет происходящей «полевой» работы (подробнее см. Kendon, 1997; или, например, Sekaite, 2016).

## НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ

Обращение к художественным фильмам исследователей невербального общения носит неярко выраженный характер (см. Цибуля, 2022). Речь идет о лингвистических и педагогических работах. Тематика российских диссертационных работ последних лет показала, что художественные фильмы служат материалом для изучения, например, кинодискурса во взаимосвязи его вербальных и невербальных компонентов (Муха, 2011; Попова, 2012; Джураева, 2022). Кроме того, фильмы, как а priori предполагают исследователи, наглядно демонстрируют естественную коммуникацию, поэтому могут служить хорошей материальной базой для освоения иноязычного дискурса в рамках преподавания языков (Терехов, 2011; Носова, 2023).

Материалом данной работы послужил мультимедийный корпус МУР-КО Национального корпуса русского языка (НКРЯ), что предоставляет возможность для постановки следующих **исследовательских вопросов**: 1) о валидности соотнесения жестов, как они реализуются в художественных фильмах, и жестов в реальной естественной коммуникации; 2) об ограничениях исследования, которые появляются в силу технических характеристик представленных в корпусе видеофрагментов.

Рассмотрим их подробнее.

При создании корпуса звучащей речи в рамках НКРЯ выдвигались разные варианты того, что может лечь в основу материала такого корпуса. Идея того, что художественные фильмы — лучший вариант, поддерживалась несколькими положениями. Во-первых, помимо аудиофиксации устной речи, кино содержит и визуальный ряд, что предоставит пользователю «в два раза больше возможностей получения информации» (Гришина, Савчук, 2008, с. 126) и позволит одновременно начать создавать корпус русских жестов. Во-вторых, исключительное разнообразие кинотранскриптов включает в себя ситуации, «в которых в реальной жизни никакая аудиозапись в нормальном случае невозможна, а если и возможна, то результаты

такой аудиозаписи для нас недоступны» (Гришина, Савчук, 2008, с. 126). Этот постулат еще более справедлив в отношении тактильного поведения, т.к. «в норме человек на публике избегает прикосновений, если, разумеется, осознает присутствие людей» (Крейдли, 2004, с. 419). В русской культуре, как и в некоторых других, касания затрагивают очень личную сферу человека, и вторжения в эту сферу должны быть «осторожными и ненавязчивыми» (Крейдли, 2004, с. 419). Кинематограф, по сути, становится единственным способом запечатлеть, зарегистрировать то, что в естественной коммуникации невидимо, скрывается в личной жизни людей.

Технические ограничения МУРКО, на наш взгляд, обусловлены тем фактом, что все видеофрагменты в корпусе составляют «вырезанные кадры» из фильмов. При составлении базы данных, «вырезании» кадров, создатели корпуса были нацелены на определенный невербальный элемент, который и описывается в аннотации. Этот элемент накладывается или захватывает в небольшой степени другой жест, в нашем случае речь идет об объятии. Другими словами, возможность проследить все случаи объятий в фильмах, а также все стадии реализации жеста «объятие» затруднительно. Подобная трудность снимается доступностью фильмов в сети Интернет, что позволяет самостоятельно *вне* корпуса изучать необходимые характеристики жеста «объятие»: просматривать фильм и регистрировать те фазы производства жеста, которые были «утрачены» в материалах корпуса.

## КИНОЭСТЕТИКА И НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

В рамках киноэстетики, исследующей выразительные формы и художественное творчество в кинематографе, существует целый пласт работ, формулирующих основу для использования телесности и жестов в киноискусстве и, главное, отвечающих на вопрос, как соотносится реальность жизни и образность в кино.

В работах классиков эстетики кино — З. Кракауэра и А. Базена — находим отношения кино и реальности. Важно, что А. Базен доказывал неприемлемость «добавлений» к «реальности», что достигается с помощью монтажа. Объяснивший свой подход к киноискусству «реализмом», З. Кракауэр утверждал, что в фильмах «запечатлена и раскрыта физическая реальность, причем в своих наиболее недолговечных проявлениях ...», как-то: уличные толпы, произвольные жесты и другие мимолетные впечатления» (Кракауэр, 1974, с. 16).

Анна Хедберг Оленина и Ирина Шульцки в своей статье «Mediating Gesture: Theory and Practice» в специальном выпуске журнала *Apparatus «Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art»* (Hedberg Olenina, Schulzki, 2017) рассматривают подходы к использованию и трактовке жестов в кино через призму теоретических предпосылок С. Эйзенштейна, Ю.Г. Цивьяна, Б. Балаж, Ю. Кристевой, М.Б. Ямпольского, О. Булгаковой, Дж. Агамбена и мн. др. В контексте данной работы важно, что в киноэстетике жест, в самом широком смысле слова, мыслится как «фундаментальная эстетическая категория» (жестология С. Эйзенштейна: цит. по Hedberg Olenina, Schulzki, 2017, с. 4), «приспособление, способ как обращаться с реальностью» через дихотомию жест-монтаж (карпалистика Ю.Г. Цивьяна; цит. по Hedberg Olenina, Schulzki, 2017, с. 6); как обычные, повседневные движения, ритмические пассажи и проч., конституирующие нашу жизнь и опыт, способные мигрировать из кино в жизнь и наоборот, приобретать и терять значение (Булгакова, 2021, с. 7); как репрезентант определенной культуры (Yampolsky, 1991); и жест как образ (Дж. Агамбен, цит. по Hedberg Olenina, Schulzki, 2017, с. 12).

Критической особенностью фильмов являются перспективы участия (*attender's perspectives*). Тема точки зрения (*viewpoint*) в коммуникации вообще на примере дискурса, на примере восприятий и т.п. очень продуктивная и раскрывает множество смыслов, существенных для конструирования общения. В киноэстетике и видеозаписи в целом можно говорить о трех перспективах (Cienki, 2018, p. 61): 1) человек является субъектом вербального и невербального поведения, т.е. он сам жестикулирует и говорит (от «первого лица»<sup>7</sup>); 2) становится в данном контексте наблюдателем — может быть адресатом, либо случайным прохожим или аналогичным участником ситуации (от «второго лица»); 3) человек смотрит на коммуникативную ситуацию и поведение в записи позже и в другом месте (от «третьего лица»).

Положение (или перспектива), которое занимает зритель (наблюдатель) или исследователь при просмотре фильмов, влияет на последующий анализ. Нередко ссылаются на то, что зритель художественного фильма может проходить стадию «остранения» (от «третьего лица»), когда он видит объект во взаимосвязи его внутренних компонентов, на уровне «деланья вещи», а не на уровне сделанного (Шкловский, 1983, с. 15). При этом В.Б. Шкловский писал, что кино должно иметь подражательный эффект, а «не передразнивать жизнь» (Шкловский, 1985 (1928),

---

<sup>7</sup> Здесь и далее упоминания лиц даются в кавычках, т.к. они не связаны с грамматической категорией лица. Скорее, это коммуникативная позиция в коммуникативной ситуации. В статье Ченки (Cienki, 2018, p. 61) находим *first-person, second-person and third-person perspectives*.

с. 59). «С одной стороны, кино отражает существующие техники тела и формы жестовой коммуникации, с другой — влияет на их изменение» (Булгакова, 2021, с. 21).

Подражательную способность фильмов можно объяснить действием зеркальных нейронов, открытых недавно (Rizzolatti, Sinigaglia, 2010): у человека, наблюдающего за движением, активируются те же участки мозга, что и у человека, который это движение выполняет (см. исследование о жестопорождении и жестовосприятии, построенное на этом тезисе (Balconi, Fronza, 2022)).

Таким образом, взгляд на происходящее в кино оказывается очень многослойным. Во-первых, это перспектива «от первого лица», то есть актер играет или проживает роль. Здесь соединились актерское мастерство артиста, его жизненный опыт, эстетические установки его и режиссера, который смотрит на происходящее на съемочной площадке с позиций «второго лица». Во-вторых, позиция режиссера, от «второго лица», но в то же время и «от первого», когда он, режиссер, демонстрирует, как то или иное движение должно быть выполнено актером. Режиссер опирается на свои ощущения, исходит из общего замысла фильма, учитывает общий контекст окружающей его жизни, цензуру и хочет воплотить в фильме свои собственные эстетические взгляды (подробнее об этом: Булгакова, 2021; Журкова 2022). В-третьих, это зритель, воспринимающий фильм, казалось бы, от «третьего лица», но который очень быстро и часто может «менять роли (лица)». Иногда он испытывает полное «остранение» происходящего на экране как никогда не виданного; то он может полностью отождествить себя с героем и физически почувствовать боль или радость; то он может наблюдать за действием на экране и понимать весь контекст фильма, знать об актерах и режиссере, эпохе, когда фильм был создан и прочее, что придает новые смыслы всему увиденному в картине.

В контексте данной работы, как будет показано ниже, зритель-исследователь-автор статьи выступает единым фронтом, учитывая все эти ограничения и возможности.

## **ТАКТИЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК НЕВЕРБАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ ВЗАИМНОГО КАСАНИЯ**

В междисциплинарных исследованиях невербального поведения тактильная коммуникация занимает особое место, т.к. она охватывает не ин-

дивидуальное невербальное поведение, а взаимные прикосновения, что усугубляет влияние физиологических, возрастных, гендерных, культурных и прочих факторов (см. подробнее Варламов, Кравченко, Горбачева, Осадчий, 2020, с. 75).

К жестам и движениям<sup>8</sup> тактильной коммуникации можно отнести жестовые касания, которые «кодируются именами жестов (или именами классов жестов), жестовыми глаголами или глагольными фразами» (Крейдлин, 2004, с. 431): *объятие, рукопожатие, поцелуй, подзатыльник, отшлепать, ударить, прижать к груди, похлопать по плечу, потрепать по щеке, погладить по голове* и т.п. (см. также о метафоризации тактильного воздействия, вербализованного в русском языке: Юрина, Шлотгауэр, 2023).

Таким образом, тактильный жест — это коммуникативный знак, где есть определенное означающее и означаемое. По форме — это движение человеческого тела или его части, нацеленное на физический контакт с партнером по коммуникации, частью собственного тела или другим объектом, а «значение жеста зависит не только или не столько от воспринимаемой зрительной формы движения, но и от характера физического контакта» (Варламов, Кравченко, Горбачева, Осадчий, 2020, с. 84).

Существуют факторы, которые влияют на значение и интерпретацию тактильных жестов (адаптировано из Крейдлин, 2004, с. 448–451): 1) какие части тела соприкасаются; 2) продолжительность жеста; 3) имеется ли помимо касания давление (сжатие) части тела партнера, если да, насколько сильное; 4) есть ли движение после контакта и какое; 5) кто присутствует при касании (степень их знакомства); 6) тип контекста, в рамках которого происходит жест; 7) характер стиля невербального поведения и взаимоотношений между партнерами.

Следует отметить, что значение жеста-прикосновения может варьироваться от сочетаемости этого жеста с другими кинетическими элементами: например, взгляд, движение головы, проксемика и т. п.

Эти факторы пересекаются с определением тактильного жеста, которое мы привели выше, и подчеркивает обе стороны воспринимаемого объ-

---

<sup>8</sup> **Жестами** мы будем называть движения, которые характеризуются как осмысленные, интерактивные, социальные и культурные, т.е. такие движения, у которых есть значение и/или смысл, осознанные или нет участниками коммуникации. К невербальным **движениям** относится неосознанное или неконтролируемое невербальное поведение. Это понимание не является общепринятым, т.к. часто в работах видим повсеместное использование термина «жест», который относится: 1) чаще к жестам рук; игнорируют остальные составляющие кинесики, как-то движения головы, мимика и др.; 2) и охватывает все возможные структурные и семиотические классы движений, в том числе незнакомые.

екта: визуальную и физическую (тактильную), которые одинаково формируют значение тактильного знака.

### ФОРМАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТАКТИЛЬНОГО ЖЕСТА

Описание физической формы жестов имеет давнюю историю, которая в самых общих чертах показала, что жест характеризуется фазовой структурой. Фазами жеста, по аналогии со звуками речи, являются экскурсия–пик–рекурсия или подготовка–мах–ретракция (англ.: *preparation–stroke–retraction*). Также к формальным характеристикам относятся сила (сильный/слабый), скорость (быстрый/медленный), амплитуда (большая/маленькая) воспроизведения жеста, а также длительность.

Мы рассмотрим параметр длительности жеста «объятие», при определении которой возникает несколько вопросов; их решение поможет описать структуру жеста, и его фазовость, соотнеся эти характеристики со значением.

Во-первых, таким образом, нас будет интересовать, насколько валидно и оправдано исследовать длительность жеста по фрагментам из фильмов, где связка кинообъектив–монтаж–кинорассказ способствует тому, что жест может быть смодулирован, обрезан, растянут во времени и т.п.

Во-вторых, — где начинается жест «объятие»? Один участник начинает движение в сторону партнера? Оба участника двигаются «навстречу» жесту? Является ли это подготовкой? Или это уже часть маха–пика движения «объятия»? Насколько частотна фаза удержание (*hold*), когда все движения замирают? Или это мах, самое основное движение внутри «объятия»?

В-третьих, — что такое конец жеста «объятие»? Оба участника выходят из взаимного касания? Или когда один бездвижен, а другой выходит? Или когда один «отталкивает» партнера, а тот не хотел завершать движение, но вынужден его оборвать?

Проведенное исследование дает на поставленные вопросы возможные ответы.

## МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

Материал исследования составили 29 видеоэпизодов из корпуса МУРКО, взятые из определенных фильмов, отбор которых был проведен составителями корпуса (см. Табл. 1).

Таблица 1/ *Table 1*

### Описание кинематографического материала исследования и его количественный состав

#### *Films studied and number of episodes in question*

Год выпуска фильма / <i>Year of release</i>	Название фильма / <i>Title</i>	Режиссер(ы) и сценарист(ы) / <i>Director(s) and screenwriter(s)</i>	Количество эпизодов, которые вошли в состав материала исследования / <i>Episodes included in the research material</i>
1936	Цирк / <i>Circus</i>	Григорий Александров, Илья Ильф, Евгений Петров, Валентин Катаев / <i>Grigori Aleksandrov, Ilya Ilf, Yevgeny Petrov, Valentin Kataev</i>	10
1961	Друг мой, Колька! / <i>My Friend, Kolka!</i>	Алексей Салтыков, Александр Митта, Александр Хмелик, Сергей Ермолинский / <i>Aleksei Saltykov, Aleksander Mitta, Aleksander Khmelik, Sergei Yermolinsky</i>	2
1961	Когда деревья были большими / <i>When the Trees Were Tall</i>	Лев Кулиджанов, Николай Фигуровский / <i>Lev Kulidzhanov, Nikolai Figurovsky</i>	4
1968	Бриллиантовая рука / <i>The Diamond Arm</i>	Леонид Гайдай, Морис Слободской, Яков Костюковский / <i>Leonid Gaidai, Moris Slobodskoy, Yakov Kostyukovsky</i>	4
1991	Чокнутые / <i>Crazies</i>	Алла Сурикова, Владимир Кунин, Ким Рыжов / <i>Alla Surikova, Vladimir Kunin, Kim Ryzhov</i>	7
1996	Операция «С Новым Годом!» / <i>Operation Happy New Year</i>	Александр Рогожкин / <i>Aleksandr Rogozhkin</i>	2

Первоначально, зная о существующих в МУРКО фильмах<sup>9</sup>, предполагалось взять по 10 примеров из каждой временной эпохи: 1930-е, 1960-е, 1990-е. Однако в фильмах 1990-х обнаружилось только 9 примеров (см. Табл. 1). Полный просмотр фильмов «Чокнутые» и «Операция “С новым годом!”» не показал дополнительных кадров с жестом «объятие», кроме тех, что обнаруживаются в корпусе.

Советские фильмы 1930-х вызывают гораздо больший, особый интерес у исследователей, отечественных и зарубежных (Журкова, 2022; Цивьян, 2008; Булгакова, 2021; Taylor, 1996), чем фильмы других периодов. До 1930-х в кино шла борьба между антимонтажным подходом, то есть ситуацией, когда актеру дана возможность «полной сцены» (Цивьян, 2008, с. 68), и монтажным, когда монтаж стал «орудием режиссера» в построении кино-рассказа (Цивьян, 2008, с. 73), а не мимика и жест актера. Борьбу выиграл монтаж.

Фильмы данного исторического периода характеризуются установкой на «перевоспитание народных масс» (Журкова, 2022, с. 20); они жизнерадостны и политически угодны. В частности, ленты Г. Александрова отличаются «не только реализацией соцреалистического канона, но и апроприацией канонов голливудского мюзикла» (Журкова, 2022, с. 23). Таким образом, кинокартины «стали своеобразным документом социальных перемен и социальных утопий и пластично выявили в теле актера, воплощающего желанную модель, столкновение утопии и реализации» (Булгакова, 2021, с. 7–8).

Релизы 1960-х представлены в нашем материале кинокомедиями и кинодрамами, как их жанрово определяют создатели фильмов (см. Табл. 1). Фильмы здесь получили «большую свободу выражения» (Журкова, 2022, с. 25), герои «человечные и непосредственные» (Журкова, 2022, с. 25), преобладает телесно-визуальный юмор («Бриллиантовая рука»).

Фильмы 1990-х «оказались на задворках реальных социальных процессов» (Журкова, 2022, с. 29), а с 1980-х идет «нарастание абсурдистских мотивов» в комедиях и обостряется влияние «американщины» (Youngblood, 1992, p. 156).

Таким образом, фокус в данной работе сделан на художественные произведения из трех важных, социально, экономически и политически разных для российского общества периодов — довоенного, «оттепели», постсоветского. Общей методологической предпосылкой (как видим по

---

<sup>9</sup> Хотелось бы уточнить еще раз, что в МУРКО представлены только *эти* художественные фильмы.

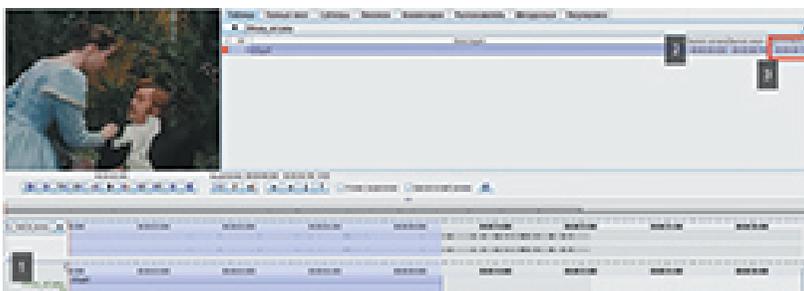
данным литературы: см. выше) является признание того, что кинофильмы представляют «в известном смысле самый реалистичный из всех искусств» (Моисеев, 2007, с. 15). Значит, можно говорить о том, что визуализированное актером поведение в каждую из конкретных эпох «позволяет восстановить цепь ценностных ориентаций общества и его знаков», создает «его референциальное поле ... и именно поэтому может стать ключом к реконструкции культурного кода общества» (Булгакова, 2021, с. 10).

В дальнейшем представленный материал может быть расширен, что позволит проследить существование жеста «объятие» в русском кинематографе от самого первого его появления и до сегодняшнего дня с учетом культурно-специфичных особенностей его репрезентации.

В целом ответом на один из поставленных выше вопросов оказывается возможность изучать тактильный жест «объятие» по художественным фильмам.

## МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Видеофрагменты были взяты из МУРКО и проанализированы с помощью бесплатного программного обеспечения для изучения мультимедальной коммуникации ELAN<sup>10</sup>. Работа в ELAN результировала в создании и разметке слоя «Общее объятие», в котором фиксировался жест от самого первого движения, которое конституирует объятие, до самого последнего движения, относящегося к объятию (Рис. 2).



**Рис. 2. Скриншот из программы ELAN по работе с эпизодом из фильма «Чокнутые», реж. А. Сурикова, 1991**

**Fig. 2. Screenshot from ELAN software with the work on *Crazies* (Alla Surikova, 1991)**

<sup>10</sup> ELAN (Version 6.2) [Computer software]. (2023). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics. Retrieved from <https://archive.mpi.nl/tla/elan> (16.11.2023).

Как видно на Рис. 2, слой «Общее объятие» (1) выделяется вручную, далее определяется длительность этого отрезка (2–3). Все данные по видеофрагментам были внесены в таблицу Excel для дальнейшей обработки; в таблицу, помимо ключевого значения длительности жеста (в секундах и миллисекундах), в свободной форме также заносилось описание по всем факторам, влияющим на значение и интерпретацию тактильного жеста (см. выше).

## РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

При изучении длительности главным оказывается начало и конец жеста, откуда мы фиксируем, что жест начался и закончился. Материал показывает, что существуют разные варианты подготовки–маха–ретракции.

В «Цирке» находим случаи, когда есть явное движение рук (подготовка) обоих участников коммуникации в сторону объятия (руки открыты, как крылья; руки вытянуты вперед и др.); собственно объятию предшествует какое-то другое движение, например, участники держатся за руки, а потом очень быстро обнимаются; в кадре видим участников уже обнимающимися, довольно долго (10,080 сек.); подготовка состоит из движения рук, переходящего, как кажется, в объятие, но не реализованного, а трансформирующегося в другое движение (уход из кадра), позже все же реализованного как объятие из положения сложенных определенным образом рук; есть ситуативная конструкция с тремя участниками объятия<sup>11</sup> (Рис. 3), когда объятие реализуется, как только все три участника оказываются в круге; рука (или руки) лежит на плече другого участника, а потом кто-либо закрывается в объятия.

---

<sup>11</sup> Такую модель объятия с многочисленными участниками находим еще только в фильме «Чокнутые».



**Рис. 3. Кадр из фильма «Цирк» (реж. Г. Александров, 1936), где объятие реализуется тремя участниками одновременно<sup>12</sup>**

***Fig. 3. Still from Circus (Grigori Aleksandrov, 1936) with the three participants in the embrace***

Фильмы 1960-х демонстрируют такие варианты рассматриваемого жеста: объятию предшествует какое-то движение рук, направленное на одежду другого участника, потом происходит объятие (Рис. 4); один из участников обнимает, а другой находится у него на груди (например, плачет), при этом кадр прерывается другим кадром, а потом возвращается к обнимающимся (длительность 12,733 сек.); объятие начинается сзади: участник подбегает или подходит к другому участнику, потом происходит объятие (такой вид объятий, к слову, наблюдается в фильмах 1960-х и 1990-х, но не в фильме 1936 года); участники сближаются, осуществляется какое-то движение (держатся за руки; руки на плечах; поцелуй), а после один обнимает другого (либо все — друг друга).

<sup>12</sup> Источник изображения / See the image source: <https://vk.cc/cwjUwT> 9 (16.11.2023).



**Рис. 4. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай, 1968), где подготовкой жеста «объятие» можно считать касание одежды<sup>13</sup>**

***Fig. 4. Still from The Diamond Arm (Leonid Gaidai, 1968), where touching the clothes can be considered a preparation for the embrace***

В фильмах 1990-х объятие начинается при приближении участников друг к другу, при этом, как в фильме «Цирк», участники могут сидеть, стоять, либо то и другое попеременно; жест формируется с «захвата» участника, кадр прерывается другими кадрами, но останавливается на объятии; есть противоречивый случай в «Чокнутых», когда зритель уверен, что героя обнимут (руки распростерты навстречу другому участнику), но сближения не происходит (Рис. 5), т.е. движение не реализуется; имеются случаи, когда один участник обнимает другого сзади, подходит со спины и сразу обнимает.

<sup>13</sup> Источник изображения / See the image source: <https://vk.cc/cwjUyL> (16.11.2023).



**Рис. 5. Кадр из фильма «Чокнутые» (реж. А. Сурикова, 1991), где жест «объятие» не реализуется, но есть фаза подготовки<sup>14</sup>**

***Fig. 5. Still from *Crazies* (Alla Surikova, 1991), where the embrace is not realized, but the preparation phase is in place***

Завершением жеста «объятие» можно считать момент, когда участники выходят из соприкосновения. Часто это происходит «обоюдно»: люди размыкают руки, отодвигаются друг от друга (Рис. 6), но иногда один из участников прекращает жест, отодвигается от другого, отталкивает его или даже убегает. Так реализуется фаза ретракции, которая знаменует конец, окончание жеста. В «Цирке» ретракция жеста часто кажется понятной и хорошо предсказуемой, однако не запечатленной в кадре, так есть 2 случая из 10, когда мы не видим, чем завершается жест. Находим 2 случая в «Чокнутых», где ретракция жеста не показана. В целом в фильмах завершение жеста просматривается.

<sup>14</sup> Источник изображения / See the image source: <https://vk.cc/cwjUBD> (16.11.2023).



**Рис. 6. Кадр из фильма «Когда деревья были большими» (реж. Л. Кулиджанов, 1961), где реализуется фаза ретракции жеста «объятие»<sup>15</sup>**  
***Fig. 6. Still from When the Trees Were Tall (Lev Kulidzhanov, 1961), the retraction phase***

Таким образом, во-первых, жест «объятие» обладает всеми тремя фазами, описанными в отношении других жестов, которые не относятся к жестам взаимного касания. Подготовкой жеста является в основном движение рук одного или всех участников, а ретракцией — последнее одновременное или одиночное движение касания одного или обоих участников, когда происходит «отдаление» участников друг от друга в пространстве (большое или минимальное, т.к. люди могут оставаться на том же расстоянии, что и во время объятия, но их тела не соприкасаются). Мах жеста «объятие» требует дальнейшего исследования, т.к. даже небольшой материал этого исследования показывает очень разнообразную реализацию пика жеста, с частыми удержаниями внутри (люди «застывают» в объятии).

Если принять такую методологию определения начала жеста и его конца, без учета составных фаз жеста, т.е. в каком-то случае жест состоит из всех фаз, а в каком-то только из одной (см. например, Рис. 5), то по дли-

<sup>15</sup> Источник изображения / See the image source: <https://vk.cc/cwjUDH> (16.11 2023).

тельности и по временным срезам фрагменты распределяются следующим образом (Табл. 2).

**Таблица 2 /Table 2**

**Длительность жеста «объятие» в эпизодах фильмов разных эпох**  
*Duration of the embrace in films of different epochs*

Временной срез фильма / <i>Film era</i>	Общее количество случаев / <i>Total number of episodes</i>	Максимальная длительность (сек.) / <i>Max duration (sec.)</i>	Средняя длительность (сек.) / <i>Average duration (sec.)</i>	Минимальная длительность (сек.) / <i>Min duration (sec.)</i>
1930-е	10	18,800	8,188	2,160
1960-е	10	60,390	12,426	3
1990-е	9	12,160	6,368	4,320

Таким образом, в 1960-х видеопредставление жеста было длительным, доходящим до минуты (60,390 сек.). Минимальная длительность представлена в «Цирке» (2,160 сек.), что соотносится с данными исследований о киноэстетике 1930-х. Средняя продолжительность варьируется в пределах 6–13 секунд во всех фильмах, что позволяет с некоторыми ограничениями (см. факторы, влияющие на интерпретацию и значение жеста) говорить о действительной длительности жеста в жизни.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование тактильных жестов затрагивает разные области знания, в каждой из которых свой фокус внимания, свои методы и материал. В данной работе была предпринята попытка посмотреть на жест «объятие».

Во-первых, выбор материала является необычным для исследователей невербального поведения. Художественные фильмы, как показал анализ литературы, не являются безоговорочным отражением действительности, т.е. поведение актеров на экране сложно назвать полностью тождественным реальному поведению, в т.ч. тактильному. Однако художественные фильмы можно использовать в качестве материала для исследования именно жестов взаимного касания: 1) в силу специфики этих жестов (см. коммуникативную ситуацию, где они реализуются: ее сложно наблюдать или искусственно «воссоздать» каким-либо способом), но и 2) в силу того, что эти жесты являются очень иллюстративными, их нельзя

пропустить, они играют ключевую роль в построении художественного сюжета и т.п.

Таким образом, одна из гипотез подтвердилась: жестовая репрезентация в фильмах разных периодов варьируется в силу внешних и внутренних причин. К внешним причинам относим социокультурный контекст, киноэстетику, режиссерские установки (например, позицию «монтаж-жест»). К внутренним причинам относим актерское мастерство, талант, способность передать естественную коммуникацию.

Фильмы разных эпох демонстрируют зрителю разную длительность жеста «объятия», где самым длинным оказывается объятие из фильма «Друг мой, Колька!» (1961), а самым коротким — из кинокартины «Цирк» (1936), что можно объяснить эстетическими установками 1930-х и большей свободой 1960-х.

Однако под вопросом остается возможная и полная экстраполяция данных на реализацию жеста «объятие» в действительности. Другими словами, можно ли говорить о том, что люди 1930-х обнимались «быстрее», чем люди 1960-х. Думается, такой однозначной корреляции нет.

Кроме того, значимым результатом исследования можно считать подтверждение гипотезы о фазовости жеста взаимного касания «объятия», которое состоит из подготовки, маха и ретракции. Фазы жеста позволяют не только видеть его начало и конец, но и понимать структуру жеста «объятия», его природу, роль всех участников это тактильного поведения и тех факторов, которые конструируют его значение.

Вопрос о фазовости жестов (даже хорошо изученных жестов рук) неизменно остается в невербальных исследованиях одним из существенных. т.к. он непосредственно связан с применением дискретных жестовых единиц в моделировании, например, социальных роботов и в автоматическом распознавании поведенческих паттернов в разных ситуациях и создании соответствующих алгоритмов.

Исследования жеста «объятия» с формальной точки зрения можно продолжать с привлечением значительного массива работ в области социального поведения с биологической, нейрокогнитивной и сенсомоторной точек зрения. Интерес представляет и дальнейшее изучение других аспектов жеста «объятия» по художественным фильмам, например: описание движений, которые перекрывают или входят в состав и идут параллельно с тем, что можно определить как мах жеста «объятия».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова, О.Л. (2021). *Фабрика жестов*. Москва: Новое литературное обозрение.
2. Варламов, А.А., Портнова, Г.В., Макглоун, Ф.Ф. (2019). Тактильная система и нейробиологические механизмы «эмоционального» тактильного восприятия: история открытия и современное состояние исследований. *Журнал высшей нервной деятельности им. И.А. Павлова*, 69 (3), 280–293. <https://doi.org/10.1134/S0044467719030158>, <https://www.elibrary.ru/MBXOFH>
3. Варламов, А.А., Кравченко, А.Н., Горбачева, А.В., Осадчий, М.А. (2020). Язык прикосновений: биологические аспекты тактильного восприятия и особенности тактильных коммуникативных сигналов. *Вопросы языкознания*, (2), 75–92. <https://www.elibrary.ru/QAWJNJ>, <https://doi.org/10.31857/S0373658X0008857-1>
4. Гришина, Е.А., Савчук, С.О. (2008). Корпус звучащей русской речи в составе национального корпуса русского языка. *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии*, (7), 125–133. <https://www.elibrary.ru/PYEMCR>
5. Джурарева, Ю.А. (2022). *Роль фонетических средств в создании художественного образа: на материале современного англоязычного кинодискурса*. PhD thesis. Московский государственный педагогический университет. Москва.
6. Журкова, Д.А. (2022). Осмысляя «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии. *Наука телевидения*, 18 (4), 13–40. <https://www.elibrary.ru/KUZNVJ>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-13-40>
7. Ирисханова, О.К. (отв. ред.). (2022). *Полимодальные измерения дискурса*. Москва: Издательский Дом ЯСК.
8. Кибрик, А.А. (2018). Русский мультимедийный дискурс. Часть II. Разработка корпуса и направления исследований. *Психологический журнал*, 39 (2), 79–90. <https://www.elibrary.ru/YRHTIL>, <https://doi.org/10.7868/80205959218020083>
9. Кракауэр, Э. (1974). *Природа фильма: реабилитация физической реальности* (Д.Ф. Соколова, пер.). Москва: Искусство.
10. Крейдлин, Г.Е. (2000). *Невербальная семиотика и ее соотношение с вербальной*. Doctoral Dissertation. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Москва. <https://www.elibrary.ru/NPNGTN>
11. Крейдлин, Г.Е. (2004). *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. Москва: Новое литературное обозрение.
12. Моисеев, А.Ю. (2007). *Концепции художественного творчества в современной эстетике кино*. PhD thesis. Московский государственный университет культуры и искусств. Москва. <https://www.elibrary.ru/MASJEP>
13. Муха, И.П. (2011). *Категория информативности кинодиалога*. PhD thesis. Иркутский государственный лингвистический университет. Иркутск. <https://www.elibrary.ru/QHGXF>

14. Носова, М.Б. (2023). *Методика обучения профессиональному военному дискурсу на занятиях по русскому языку как иностранному (на материале художественных фильмов)*. PhD thesis. Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина. Москва. <https://www.elibrary.ru/CEGYIN>
15. Пирс, Ч.С. (2000). *Избранные философские произведения* (К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриев, пер.). Москва: Логос.
16. Попова, И.А. (2012). *Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики: на материале художественных фильмов Ф.Ф. Коппола*. PhD thesis. Московский государственный университет им М.В. Ломоносова. Москва.
17. Терехов, И.В. (2011). *Изучение речевого поведения носителей языка на материале современного британского кино*. PhD thesis. Тамбовский государственный университет. Тамбов. <https://www.elibrary.ru/QHMAPJ>
18. Федорова, О.В. (2019). Речевые особенности детей с расстройством аутистического спектра. А.Л. Битова (ред.), *От рождения до взрослости: материалы международной конференции, посвященной 30-летию РБОО «Центр лечебной педагогики»* (с. 59–61). Москва: Теревинф.
19. Цибуля, Н.Б. (2022). Особенности исследования невербальных средств общения в отечественной науке. Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. №1 (856). С. 128–134.
20. Шкловский, В.Б. (1983). *О теории прозы*. Москва: Советский писатель.
21. Шкловский, В.Б. (1985). Стандартные картины и ленинская пропорция. В.Б. Шкловский, *За 60 лет: работы о кино* (с. 56–59). Москва: Искусство.
22. Юрина, Е.А., Шлотгауэр, Е.А. (2023). Русская тактильная метафора в аспекте эмотивности (на материале лексико-фразеологического поля «Гладить»). Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание, 22 (1), 81–96. <https://www.elibrary.ru/ZPLTKX>, <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2023.1.7>
23. Balconi, M., & Fronda, G. (2022). Autonomic system tuning during gesture observation and reproduction. *Acta Psychologica*, 222, 103477. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2021.103477>
24. Cekaite, A. (2016). Touch as social control: haptic organization of attention in adult-child interaction. *Journal of Pragmatics*, 92, 30–42. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.11.003>
25. Cienki, A. (2018). Insights for linguistics and gesture studies from film studies: A view from researching cinematic metaphor. In S. Greifenstein, D. Horst, T. Scherer, C. Schmitt, H. Kappelhoff, & C. Müller (Eds.), *Cinematic Metaphor in Perspective: Reflections on a Transdisciplinary Framework* (pp. 53-68). (Cinepoetics – English edition; Vol. 5). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110615036-004>

26. Hedberg Olenina, A., & Schulzki, I. (2017). Mediating gesture in theory and practice. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, (5). <https://doi.org/10.17892/app.2017.0005.100>
27. Karpiński, M., Jarmołowicz-Nowikow, E., & Czoska, A. (2015). Gesture annotation scheme development and application for entrainment analysis in task-oriented dialogues in diverse cultures. In G. Ferré, & M. Tutton (Eds.), *Proceedings of the conference «Gesture and Speech in Interaction» (GESPIN 4)* (pp. 161–166). Nantes.
28. Kendon, A. (1997). Gesture. *Annual Review of Anthropology*, 26, 109–128. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.26.1.109>
29. Li, P., Baills F., Xi, X., & Prieto, P. (2024). Gesture shape and gesture–speech alignment predict simultaneous L2 sound production accuracy. In A. Brown, & S.W. Eskildsen (Eds.), *Multimodality across Epistemologies in Second Language Research* (pp. 173–186). NY: Routledge. DOI:10.4324/9781003355670-13
30. McGlone, F., Wessberg, J., & Olausson, H. (2014). Discriminative and affective touch: sensing and feeling. *Neuron*, 82 (4), 737–755. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2014.05.001>
31. Müller, C., Cienki, A.J., Fricke, E., Ladewig, S.H., McNeill, D., & Tessendorf, S. (Eds.). (2013). *Body — Language — Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. De Gruyter Mouton.
32. Ogden, C.K., & Richards, I.A. (1923). *The Meaning of Meaning*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
33. Rekkittke, L.-M. (2017). Viewpoint and stance in gesture: How a potential taboo topic may influence gestural viewpoint in recounting films. *Journal of Pragmatics*, 122, 50–64. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2017.08.013>
34. Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2010). The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations. *Nature Reviews Neurosciences*, 11 (4), 264–274. <https://doi.org/10.1038/nrn2805>
35. Taylor, R. (1996). The illusion of happiness and the happiness of illusion: Grigorii Aleksandrov's *The Circus*. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
36. Yampolsky, M. (1991). Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema* (Ch. 2, pp. 31–50). Oxford: Routledge.
37. Youngblood, D.J. (1992). The *Amerikanschina* in Soviet Cinema. *Journal of Popular Film and Television*, 19 (4), 148–156. <https://doi.org/10.1080/01956051.1992.10662034>
38. Zlatev, J., Devylder, S., Defina, R., Moskaluk, K., & Andersen, L.B. (2023). Analyzing polysemiosis: language, gesture, and depiction in two cultural practices with sand drawing. *Semiotica*, 2023 (253), 81–116. <https://doi.org/10.1515/sem-2022-0102>

## REFERENCES

1. Balconi, M., & Fronda, G. (2022). Autonomic system tuning during gesture observation and reproduction. *Acta Psychologica*, 222, 103477. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2021.103477>
2. Bulgakova, O.L. (2021). *Fabrika zhestov* [The factory of gestures]. Moscow: NLO. (In Russ.)
3. Cekaite, A. (2016). Touch as social control: Haptic organization of attention in adult-child interaction. *Journal of Pragmatics*, 92, 30–42. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.11.003>
4. Cienki, A. (2018). Insights for linguistics and gesture studies from film studies: A view from researching cinematic metaphor. In S. Greifenstein, D. Horst, T. Scherer, C. Schmitt, H. Kappelhoff & C. Müller (Eds.), *Cinematic metaphor in perspective: Reflections on a transdisciplinary framework* (pp. 53–68). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110615036-004>
5. Dzhuraeva, Yu.A. (2022). *Rol' foneticheskikh sredstv v sozdanii khudozhestvennogo obraza: Na materiale sovremennogo angloyazychnogo kinodiskursa* [The role of phonetic means in creating an artistic image: Based on the material of modern English-language film discourse] [PhD thesis, Moscow State Pedagogical University]. Moscow. (In Russ.)
6. Fedorova, O.V. (2019). *Rechevye osobennosti detey s rasstroystvom autisticheskogo spectra* [Speech characteristics of children with autism spectrum disorder]. In A.L. Bitova (Ed.), *Ot rozhdeniya do vzroslosti: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 30-letiyu RBOO "Tsentri lechebnoy pedagogiki"* [From birth to adulthood: Materials of the international conference dedicated to the 30th anniversary of the "Center for Curative Pedagogy" Republican Public Organization] (pp. 59–61). Moscow: Terevinf. (In Russ.)
7. Grishina, E.A., & Savchuk, S.O. (2008). Korpus zvuchashchey russkoy rechi v sostave natsional'nogo korpusa russkogo yazyka [Speech corpus within the Russian National Corpus]. *Komp'yuternaya Lingvistika i Intellektual'nye Tekhnologii*, (7), 125–133. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pyemcr>
8. Iriskhanova, O.K. (Ed.). (2022). *Polimodal'nye izmereniya diskursa* [Multimodal dimensions of discourse]. Moscow: YASK Publishing House. (In Russ.)
9. Karpiński, M., Jarmotowicz-Nowikow, E., & Czoska, A. (2015). Gesture annotation scheme development and application for entrainment analysis in task-oriented dialogues in diverse cultures. In G. Ferré & M. Tutton (Eds.), *Proceedings of the conference "Gesture and Speech in Interaction" (GESPIN 4)* (pp. 161–166). Nantes.
10. Kendon, A. (1997). Gesture. *Annual Review of Anthropology*, 26, 109–128. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.26.1.109>
11. Kibrik, A.A. (2018). Russkiy mul'tikanal'nyy diskurs. Chast' II. Razrabotka korpusa i napravleniya issledovaniy [Russian multichannel discourse. Part II. A corpus

development and avenues of research]. *Psikhologicheskii Zhurnal*, 39 (2), 79–90. (In Russ.) <https://doi.org/10.7868/80205959218020083>, <https://www.elibrary.ru/yrhtil>

12. Kracauer, S. (1974). *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Theory of film: The redemption of physical reality] (D.F. Sokolova, Trans.). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

13. Kreidlin, G.E. (2000). *Neverbal'naya semiotika i ee sootnoshenie s verbal'noy* [Nonverbal semiotics and its relationship with verbal semiotics] [Doctoral Dissertation, Moscow State University]. Moscow. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/npngtn>

14. Kreidlin, G.E. (2004). *Neverbal'naya semiotika: Yazyk tela i estestvennyy yazyk* [Nonverbal semiotics: Body language and natural language]. Moscow: NLO. (In Russ.)

15. Li, P., Baills F., Xi, X., & Prieto, P. (2024). Gesture shape and gesture–speech alignment predict simultaneous L2 sound production accuracy. In A. Brown, & S.W. Eskildsen (Eds.), *Multimodality across epistemologies in second language research* (pp. 173–186). NY: Routledge. <http://dx.doi.org/10.4324/9781003355670-13>

16. McGlone, F., Wessberg, J., & Olausson, H. (2014). Discriminative and affective touch: sensing and feeling. *Neuron*, 82 (4), 737–755. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2014.05.001>

17. Moiseev, A.Yu. (2007). *Kontseptsii khudozhestvennogo tvorchestva v sovremennoy estetike kino* [Concepts of artistic creativity in modern cinema aesthetics] [PhD thesis, Moscow State Art and Cultural University]. Moscow. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/masjep>

18. Mukha, I.P. (2011). *Kategoriya informativnosti kinodialoga* [Category of informativeness of film dialogue] [PhD thesis, Irkutsk State Linguistic University]. Irkutsk. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qhgxwf>

19. Müller, C., Cienki, A.J., Fricke, E., Ladewig, S.H., McNeill, D., & Tessendorf, S. (Eds.). (2013). *Body—language—communication: An international handbook on multimodality in human interaction*. De Gruyter Mouton.

20. Nosova, M.B. (2023). *Metodika obucheniya professional'nomu voennomu diskursu na zanyatiyakh po russkomu yazyku kak inostrannomu (na materiale khudozhestvennykh fil'mov)* [Methods of teaching professional military discourse in Russian as a Foreign Language classes (based on feature films)] [PhD thesis, Pushkin State Russian Language Institute]. Moscow. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/cegyin>

21. Ogden, C.K., & Richards, I.A. (1923). *The meaning of meaning*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

22. Hedberg Olenina, A.H., & Schulzki, I. (2017). Mediating gesture in theory and practice. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, (5). <https://doi.org/10.17892/app.2017.0005.100>

23. Peirce, C.S. (2000). *Izbrannyye filosofskie proizvedeniya* [Selected philosophical writings] (K. Golubovich, K. Chukhruidze & T. Dmitriev, Trans.). Moscow: Logos. (In Russ.)

24. Popova, I.A. (2012). *Dinamika verbal'noy i neverbal'noy sostavlyayushchikh kinopovestvovaniya kak ob'ekt filologicheskoy germenevtiki: Na materiale khudozhestvennykh fil'mov F.F. Coppoly* [Dynamics of verbal and non-verbal components of film narration as an object of philological hermeneutics: Based on feature films by F.F. Coppola] [PhD thesis, Moscow State University]. Moscow. (In Russ.)
25. Rekkittke, L.-M. (2017). Viewpoint and stance in gesture: How a potential taboo topic may influence gestural viewpoint in recounting films. *Journal of Pragmatics*, 122, 50–64. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2017.08.013>
26. Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2010). The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations. *Nature Reviews Neurosciences*, 11 (4), 264–274. <https://doi.org/10.1038/nrn2805>
27. Shklovsky, V.B. (1983). *O teorii prozy* [Theory of prose]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
28. Shklovsky, V.B. (1985). Standartnye kartiny i leninskaya proporsiya [Standard paintings and Leninist proportions]. In V.B. Shklovskiy, *Za 60 let: Raboty o kino* [In 60 years: Works on cinema] (pp. 56–59). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
29. Taylor, R. (1996). The illusion of happiness and the happiness of illusion: Grigorii Aleksandrov's *The Circus*. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
30. Tsubulya, N.B. (2022). Osobennosti issledovaniya neverbal'nykh sredstv obshcheniya v otechestvennoy nauke [Study of nonverbal means of communication by Russian Scholars]. *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*. 1 (856), 128–134.
31. Terekhov, I.V. (2011). *Izuchenie rechevogo povedeniya nositeley yazyka na materiale sovremennogo britanskogo kino* [Studying the speech behavior of native speakers using the material of modern British cinema] [PhD thesis, Tambov State University]. Tambov. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qhmapj>
32. Varlamov, A.A., Kravchenko, A.N., Gorbacheva, A.V., & Osadchy, M.A. (2020). Yazyk prikosnoveniy: Biologicheskie aspekty taktil'nogo vospriyatiya i osobennosti taktil'nykh kommunikativnykh signalov [Language of touch: Biological aspects of social touch perception and the system of tactile communicative signals]. *Voprosy Jazykoznanija*, (2), 75–92. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S0373658X0008857-1>, <https://www.elibrary.ru/qawjnj>
33. Varlamov, A.A., Portnova, G.V., & McGlone, F.F. (2019). S-taktil'naya sistema i neyrobiologicheskie mekhanizmy "emotsional'nogo" taktil'nogo vospriyatiya: Istoriya otkrytiya i sovremennoe sostoyanie issledovaniy [C-tactile system and affective touch: History of discovery and current state of the concept]. *Zhurnal Vysshei Nervnoi Deyatelnosti Imeni I. P. Pavlova*, 69 (3), 280–293. (In Russ.) <https://doi.org/10.1134/S0044467719030158>, <https://elibrary.ru/mbxofh>

34. Yampolsky, M. (1991). Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (pp. 31–50). Oxford: Routledge.

35. Youngblood, D.J. (1992). The *Amerikanschina* in Soviet Cinema. *Journal of Popular Film and Television*, 19 (4), 148–156. <https://doi.org/10.1080/01956051.1992.10662034>

36. Yurina, E.A., & Schlotgauer, E.A. (2023). Russkaya taktil'naya metafora v aspekte emotivnosti (na materiale leksiko-frazeologicheskogo polya "Gladit'") [Russian tactile metaphor in terms of emotiveness (a study of the lexico-phraseological field *gladit'* caress). *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya 2. Yazykoznanie*, 22 (1), 81–96. (In Russ.) <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2023.1.7>, <https://www.elibrary.ru/zpltkx>

37. Zhurkova, D.A. (2022). Osmyslyaya "krasnyy smekh": Angloyazychnye issledovaniya o sovetskoy kinokomedii [Reflecting on "red laughter": English-language studies of Soviet comedy]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 13–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-13-40>, <https://www.elibrary.ru/kuznvj>

38. Zlatev, J., Devylder, S., Defina, R., Moskaluk, K., & Andersen, L.B. (2023). Analyzing polysemiosis: Language, gesture, and depiction in two cultural practices with sand drawing. *Semiotica*, 2023 (253), 81–116. <https://doi.org/10.1515/sem-2022-0102>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**НАТАЛЬЯ ВИТАЛЬЕВНА СУХОВА**

кандидат филологических наук,  
ведущий научный сотрудник  
лаборатории исследований тактильной коммуникации,  
Институт русского языка имени А.С. Пушкина,  
Россия, 117485, Москва, ул. Академика Волгина, 6;

доцент кафедры иностранных языков  
и коммуникативных технологий  
Института базового образования,  
Национальный исследовательский  
технологический университет «МИСИС»,  
Россия, 119049, Москва, Ленинский проспект, д. 4, стр. 1

**ResearcherID: C-2903-2018**

**ORCID: 0000-0003-4746-231X**

**e-mail: suhova.nv@misis.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**NATALYA V. SUKHOVA**

Cand.Sci. (Philology),

Leading Research Fellow at the Laboratory for the Study  
of Tactile Communication,

Puskin State Russian Language Institute,

6, Akademika Volgina, Moscow 117485, Russia;

Associate Professor at the Department of Foreign

Languages and Communication Technologies,

College of Basic Professional Studies,

National University of Science and Technology “MISIS”;

4/1, Leninsky prospekt, Moscow 119049, Russia

**ResearcherID: C-2903-2018**

**ORCID: 0000-0003-4746-231X**

**e-mail: suhova.nv@misis**



**МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ**

**MEDIA EDUCATION**



UDC 159.9.07

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-171-215

EDN: WTQUQI

Received 12.02.2024, revised 14.12.2023, accepted 29.03.2024

**ALEKSANDER N. VERAKSA\***

Moscow State University  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia  
Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia  
**Researcher ID: H-9298-2012**  
**ORCID: 0000-0002-7187-6080**  
**e-mail: veraksa@yandex.ru**

**DARIA A. BUKHALENKOVA**

Moscow State University  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia  
Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia  
**ResearcherID: E-2725-2017**  
**ORCID: 0000-0002-4523-1051**  
**e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru**

**ELENA A. CHICHININA**

Moscow State University  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia  
**Researcher ID: AAZ-5968-2021**  
**ORCID: 0000-0002-7220-9781**  
**e-mail: alchichini@gmail.com**

**AYDAR M. KALIMULLIN**

Kazan (Volga Region) Federal University  
1, Matyn Mezhlauka, 420021, Kazan, Russia  
**Researcher ID: N-1528-2013**  
**ORCID: 0000-0001-7788-7728**  
**e-mail: kalimullin@yandex.ru**

© Наука  
телевидения



\*Corresponding author.

**EKATERINA S. OSHCHEPKOVA**

Moscow State University  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: GNW-6424-2022**

**ORCID: 0000-0002-6199-4649**

**e-mail: oshchepkova\_es@iling-ran.ru**

**ARINA N. SHATSKAYA**

Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: ACM-9022-2022**

**ORCID: 0000-0001-7283-8011**

**e-mail: arina.shatskaya@mail.ru**

**YURY P. ZINCHENKO**

Moscow State University  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: F-4021-2012**

**ORCID: 0000-0002-9734-1703**

**e-mail: zinchenko@psy.msu.ru**

*For citation*

Veraksa, A.N., Bukhalenkova, D.A., Chichinina, E.A., Kalimullin, A.M., Oshchepkova, E.S., Shatskaya, A.N., & Zinchenko Y.P. (2024). Digital Devices in Life of Modern Preschoolers. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*. 20 (1), 171–215. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-171-215>, <https://elibrary.ru/WTQUQI>

# Digital Devices in Life of Modern Preschoolers

**Abstract.** Today, preschoolers actively use digital devices. Therefore, we investigated how digital devices potentially affect significant predictors of preschoolers' social-emotional and cognitive development, executive functions, and speech. The results obtained revealed that 5-6-year-old children who used digital devices for less than 1.5 hours per day demonstrated an improvement in cognitive flexibility level within a year, while 2.5 hours of screen time caused a decrease in cognitive flexibility. Passive screen time negatively affects children's phonemic hearing. Opposite to that, active screen time does not affect it. The study revealed that 5-6-year-old children who usually played digital games and watched video content together with their siblings demonstrated more noticeable positive dynamics in inhibitory control than those who did it alone. Moreover, if it was the parents who determined what digital content would be available to their children, the latter demonstrated an increment in inhibitory control compared to the children who made the choice themselves. Junior school children who used digital devices in a cultural way at preschool age had higher level of executive functions development than the children who used the devices only in a natural way. Thus, digital devices are multidimensional tools and, depending on how they are used, the impact on a child's development may be different.

**Keywords:** preschool children, digital devices, screen time, active screen time, passive screen time, executive function, inhibitory control, working memory, cognitive flexibility, phonemic hearing

**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕРАКСА\***

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: H-9298-2012**

**ORCID: 0000-0002-7187-6080**

**e-mail: veraksa@yandex.ru**

**ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВНА БУХАЛЕНКОВА**

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**ResearcherID: E-2725-2017**

**ORCID: 0000-0002-4523-1051**

**e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru**

**ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВНА ЧИЧИНИНА**

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

**Researcher ID: AAZ-5968-2021**

**ORCID: 0000-0002-7220-9781**

**e-mail: alchichini@gmail.com**

---

\* Автор, ответственный за переписку

### **АЙДАР МИНИМАНСУРОВИЧ КАЛИМУЛЛИН**

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
420021, Россия, г. Казань, ул. М. Межлаука, 1

**Researcher ID: N-1528-2013**  
**ORCID: 0000-0001-7788-7728**  
**e-mail: kalimullin@yandex.ru**

### **ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА ОЩЕПКОВА**

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4  
**Researcher ID: GNW-6424-2022**  
**ORCID: 0000-0002-6199-4649**  
**e-mail: oshchepkova\_es@iling-ran.ru**

### **АРИНА НИКОЛАЕВНА ШАТСКАЯ**

Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований,  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: ACM-9022-2022**  
**ORCID: 0000-0001-7283-8011**  
**e-mail: arina.shatskaya@mail.ru**

### **ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ ЗИНЧЕНКО**

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4  
**Researcher ID: F-4021-2012**  
**ORCID: 0000-0002-9734-1703**  
**e-mail: zinchenko@psy.msu.ru**

*Для цитирования*

Веракса А.Н., Бухаленкова Д.А., Чичина Е.А., Калимуллин А.М., Ощепкова Е.С., Шатская А.Н., Зинченко Ю.П. Цифровые устройства в жизни современных дошкольников // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 171–215. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-171-215>. EDN: WTQUQI

## Цифровые устройства в жизни современных дошкольников

**Аннотация.** Современные дошкольники активно используют цифровые устройства. В связи с этим нами были проведены исследования того, как цифровые устройства потенциально влияют на значимые предикторы социально-эмоционального и когнитивного развития дошкольников — регуляторные функции и речь. Показано, что у детей 5–6 лет, использующих цифровые устройства менее 1,5 часов в день, в течение года наблюдалось повышение уровня когнитивной гибкости, в то время как у детей с экранным временем более 2,5 часов в день за год произошло снижение когнитивной гибкости. Пассивное экранное время отрицательно влияет на фонематический слух дошкольников, но активное экранное время на него не влияет. У детей 5–6 лет, которые обычно пользовались цифровыми устройствами вместе с сиблингами, за год произошло более значимое развитие сдерживающего контроля по сравнению с теми детьми, которые делали это обычно в одиночку. Развитие сдерживающего контроля за год было более значимым у тех детей, за которых родители принимали решения о том, в какие видеоигры играть и какой контент смотреть, по сравнению с теми детьми, которые самостоятельно принимали эти решения. Младшие школьники, которые в дошкольном возрасте использовали цифровые устройства как культурные средства, имели более высокий уровень развития регуляторных функций, чем дети, которые использовали цифровые устройства только натуральным способом. Таким образом, цифровые устройства — это многомерные средства, в зависимости от способа использования которых влияние на развитие ребенка может быть разным.

**Ключевые слова:** дошкольный возраст, цифровые устройства, экранное время, активное экранное время, пассивное экранное время, регуляторные функции, сдерживающий контроль, рабочая память, когнитивная гибкость, фонематический слух

## INTRODUCTION

Excessive screen time raises serious concerns in parents of preschoolers caused by digital devices' potential negative effect on children's development (Kahn et al., 2021, p. 18). The main focus of our study is the potential influence of digital devices on the development of executive functions and speech in preschoolers, which are the key indicators of the level of children's higher mental functions (Vygotsky, 1984, p. 44; Korneev et al., 2022; Oshchepkova & Shatskaya, 2023, p. 264). In order to explore how the use of digital devices is related to children's development, the following aspects of digital leisure were taken into consideration: screen time, mode of digital device use, and the participation of parents and siblings in children's digital experience. Screen time was included into this list because a number of studies revealed its inverse correlation with the development of voluntariness in preschoolers (Linebarger et al., 2014, p. 26; McNeill et al., 2019, p. 29; Corkin et al., 2021, p. 8; Nichols, 2022, p. 30). However, passive and active screen time should be studied separately, since the time spent using the gadgets interactively can be qualitatively different from the time spent watching video content (McNeill et al., 2021, p. 28). For instance, gadgets allow a child to participate in various activities such as educational applications, multi-player games, etc. (Soldatova & Voiskounsky, 2021, p. 36; Kalabina & Progackaya, 2021, p. 19; Bergmann et al., 2022, p. 4; Kurilenko et al., 2022, p.185; Belolutskaya et al., 2023, p. 37), which, in contrast to passive TV watching, can actually promote executive function development (Bukhalenkova et al., 2021, p. 7). We also aimed to explore the ways of using digital devices, as child development may be influenced not only by screen time per se, but also by what that screen time is filled with (Linebarger et al., 2014, p. 26; Kostyrka-Allchorne et al., 2017, p. 25; Komarova, 2022, p. 22). Following the cultural-historical approach, we distinguished two modes of digital device use: a cultural and a natural one, in other words, as a psychological means or purely for entertainment (Vygotsky, 1984, p. 44). The involvement of primary caregivers or siblings in preschooler's digital experience is also an important factor to study, because shared use of digital devices implies in-person communication (for example, discussing the game with the adult or another child) and learning from the others (for example, to discover new features of the gadget and to increase digital proficiency) (Belova & Shumakova, 2022, p. 44). We assume that it can potentially contribute to children's development (Denisenkova & Taruntaev, 2022, p. 9; Klopotova & Smirnova, 2022, p. 21; Karabanova, 2022, p. 20).

By *digital devices* we understand all devices featuring a screen and Internet access, such as a TV, a smartphone, a PC, or a tablet. *Screen time* is the time spent using digital devices. Screen time can be divided into active and passive one. The

former implies interaction with digital devices, while the latter means watching video content with no interaction with the device. We use the term *gadget* when a smartphone, a tablet, or a PC is compared to a TV set that is intrinsically related to passive consumption of video content. The term *content* indicates the video content of mobile applications, websites, and video games.

## SCREEN TIME AND DEVELOPMENT OF EXECUTIVE FUNCTIONS IN PRESCHOOLERS

Preschool age is a period of active formation of executive (Vygotsky, 1984, p. 44). This development predetermines life achievements, health, and life quality in adulthood (Willoughby et al., 2012, p. 47; Diamond, 2013, p. 10; Gibb et al., 2021, p. 16; Fomina et al., 2022, p. 111). From the cultural-historical perspective, self-regulation is the key indicator of acquiring higher mental functions, that is, mastery of cultural means, including digital ones. Apparently, such a strong potential of self-regulation for predicting future academic performance and socialization is the result of the fact that it reflects the system of higher mental functions as a whole (Best & Miller, 2010, p. 5; Willoughby et al., 2012, p. 47; Diamond, 2013, p. 10). Therefore, self-regulation can be considered the most important formation of the preschool age (Almazova et al., 2016, p. 2). The development of executive functions at preschool age is sensitive to systematic environmental influences (Vygotsky, 1984, p. 44), and screen time is one of such agents of influence (Jusienė et al., 2020, p. 17). This is why our **research was aimed** at examining the relationship between the rate of executive function development and screen time.

The study included 495 children (52% of them were boys) from Kazan, Moscow, and the Republic of Sakha (Yakutia) who turned 5–6 years old at the baseline.

Executive function development level was assessed by the following NEPSY-II (Korkman et al., 2007, p. 24) subtests: Sentences Repetition for auditive and verbal working memory, Memory for Designs for visual working memory, Inhibition for cognitive inhibitory control, and Statue for behavioral inhibitory control. Cognitive flexibility was measured via Dimensional Change Card Sort procedure (Zelazo, 2006, p. 48).

Parents of the study participants filled in an online questionnaire on their children's screen time. Based on their answers, two contrasting groups were formed depending on the time the children spend on average watching cartoons and videos or playing with gadgets on weekdays and weekends. One group had

the minimal screen time (1–11 hours per week), while the other had the maximal time (19.5–70 hours per week) (Veraksa et al., 2023).

The results demonstrated that children with minimal screen time (1–11 hours per week, or up to 1.5 hours per day) demonstrated an increased level of cognitive flexibility within a year, while the second group (19.5–70 hours per week, or over 2 hours 45 minutes per day) showed a decrease in flexibility (see Table 1). Also, children with minimal screen time demonstrated better development of inhibitory control within a year compared to children with maximal screen time (see Table 1).

**Table 1**

**Differences in the executive function development rate within a year between groups of children with minimal and maximal screen time**

	<i>1 to 11 hours per week</i>		<i>19.5 to 70 hours per week</i>		<i>U-Mann-Whitney test, p-value</i>
	M	SD	M	SD	
<b>Inhibition development rate</b> ( <i>Inhibition subtest, combined score</i> )	1.63	3.25	0.95	3.37	4722.000, 0.045
<b>Cognitive flexibility development rate</b> ( <i>Dimensional Change Card Sort, total score</i> )	0.16	3.41	-0.81	3.25	5462.000, 0.013

It is highly probable that children who spend 19.5–70 hours in front of screens per week, or over 2 hours 45 minutes per day, do not have enough time to spend on other activities that could promote the development of cognitive flexibility. Contrastingly, children whose weekly screen time does not exceed 1–11 hours, or 1.5 hours daily, can alternate different activities. In this case, both the variability of activities and their content improves cognitive flexibility. It can also be assumed that those preschoolers who spend over 2 hours 45 minutes in front of the screen per day consume mostly video content. Such passive digital leisure, unlike interactive games, is unable to develop cognitive flexibility or inhibitory control (Bukhalenkova et al., 2021, p. 7). Certain researches also revealed that excessive watching of video content inversely correlates with the executive function development (Barr et al., 2010; Linebarger et al., 2014, p. 26). It is not uncommon, either, that children spending a lot of time in front of the screen lack physical activity, which is absolutely essential for the development of executive functions in preschoolers (Domingues-Montanari, 2017; Felix et al., 2020). In addition, it is

likely that children from the group with maximal screen time have less communication with their parents than their peers who use digital devices less. Excessive screen time and even background TV operation may result in deterioration of parent-child relationship (Kostyrka-Allchorne et al., 2017, p. 25). Thus, children spending hours in front of the screen have much less interaction with their families, while it is in this interaction where cognitive flexibility and inhibitory control could be developing (Vygotsky, 1984, p. 44).

It is important to note that there were socio-demographic differences registered between the groups with minimal and maximal screen time, which could also explain the spread in the inhibitory control levels (see Table 2). For example, the mothers whose children spend over 2 hours 45 minutes daily in front of the screen had significantly lower level of formal education compared to the mothers of children whose screen time did not exceed 1.5 hours per day. In other words, the level of mothers' education is inversely related to their children's screen time (Pons et al., 2020; Rideout & Robb, 2020, p. 33). This implies that children from families with low socio-economic level are at higher risk of excessive screen time. Therefore, it is crucial that parents and educators working with such children pay special attention to providing them with entertaining and educational options of non-digital leisure.

**Table 2**

**Differences in the executive function development rate within a year between groups of children with minimal and maximal screen time**

		<i>1 to 11 hours per week</i>	<i>19.5 to 70 hours per week</i>	<i>Pearson Chi-Squared test, p-value</i>
Sex	Girls	48.5%	47.9%	0.072, 0.965
	Boys	51.5%	52.1%	
Maternal education	Secondary school	1.6%	7.5%	23.112, 0.003
	Lower post-secondary vocational education	4.0%	14.3%	
	Incomplete higher education	4.0%	6.0%	
	Higher education	88.0%	69.9%	
	Academic degree	2.4%	2.3%	
Family income	Low	6.4%	14.9%	7.279, 0.122
	Medium	79.2%	76.1%	
	High	14.4%	9.0%	

## FAMILY INVOLVEMENT IN DIGITAL USE AND EXECUTIVE FUNCTION DEVELOPMENT IN PRESCHOOLERS

Apart from screen time, the development of executive functions can also be related to whether children use digital devices alone or together with parents or siblings. Firstly, parents and other primary caregivers are entitled to choose the most appropriate video content and games for the child in order to protect them from undesired content and various online risks. Secondly, parents and other primary caregivers can help the child to critically reflect on the video content viewed and discuss their impressions from recent digital leisure. In other words, the shared use of digital devices is a valid form of live in-person communication between children and their caregivers which, in turn, contributes to the development of executive functions (Vygotsky, 1984, p. 44). Thirdly, since excessive screen time is a risk factor for the proper development of executive functions, parents and other primary caregivers can control it (McNeill et al., 2019, p. 29; Corkin et al., 2021, p. 8).

The association of executive functions with the specifics of the digital device use together with primary caregivers or other adults is largely understudied. To explore this connection, we conducted a study of the correlation between the executive function development rate and the specifics of the shared use of digital devices together with parents and siblings, involving 342 children aged 5 to 6 years old (52% of whom were boys). Executive function development rate was assessed by the following NEPSY-II subtests (Korkman et al., 2007, p. 24): Sentences Repetition for auditive and verbal working memory, Memory for Designs for visual working memory, Inhibition for cognitive inhibitory control, and Statue for behavioral inhibitory control. Cognitive flexibility was measured by Dimensional Change Card Sort method (Zelazo, 2006, p. 48). Parents filled in a questionnaire to provide data on who their children used digital devices with.

Parents were asked who their children typically spend screen time with. Answer options included: “alone”, “with parents”, “with siblings”, and “with a friend.” Children who usually watched video content together with their siblings (n=125) demonstrated a significant increment in the rate of behavioral inhibitory control, compared to the examinees who watched videos alone (n=106) (Statue total score development rate within a year:  $M=3.57$ ,  $SD=6.861$  и  $M=0.73$ ,  $SD=8.058$ , respectively;  $U=5341.000$ ,  $p=0.011$ ). Children who typically played video games with their siblings (n=116) also demonstrated the greater increase in inhibitory control compared to those who played alone (n=116) (Inhibition combined score development rate within a year:  $M=1.87$ ,  $SD=3.459$  и  $M=0.68$ ,  $SD=3.491$ , respectively;  $U=5277.500$ ,  $p=0.018$ ). We often understand *shared use of digital devices* as the situation where one child is playing video games on a tablet or other device, and

the other is just watching, and then they switch roles. This arrangement, indeed, contributes to the inhibitory control development because a child has to wait for their turn to play and suppress the desire to grab the gadget from their companion. When children watch cartoons or other video content together, they have to come to an agreement on the choice of the content, and respect it. By contrast, children using digital devices alone are free to select another game or video, or stop playing/watching a cartoon at any moment. Clearly, such conditions do not contribute to the development of inhibitory control.

Another question in the questionnaire was about the person who decides on the choice of video content. According to the results, 65% of children selected what to watch themselves. Interestingly, the examinees whose parents controlled their video content choice (n=91) demonstrated a more noticeable increment in inhibitory control development than those who made their decision without supervision (n=87) (Inhibition combined score development rate within a year: M=1.91, SD=3.898 and M=0.77, SD=3.543, respectively; U=3139.500, p=0.017). In this situation, inhibitory control is evolving, firstly, because parents make sure to choose age-appropriate content for their children that would promote their development. Secondly, it is likely that if a parent has chosen specific content for their child, the child would most probably watch it attentively without getting distracted by other videos, which may also be beneficial for the development of inhibitory control. Multiple researches confirmed that, compared to independent use of digital devices by preschoolers, using them together with parents may be more efficient in terms of cognitive development (Strouse et al., 2013, p. 37; Blankson et al., 2015, p. 6; Dore & Zimmermann, 2020, p. 13).

#### **MODE OF DIGITAL DEVICE USE AND EXECUTIVE FUNCTION DEVELOPMENT RATE IN SENIOR PRESCHOOL AND PRIMARY SCHOOL AGE**

Within a cultural-historical approach, digital devices can be viewed as multidimensional tools. They can be used in a variety of ways, depending on which the influence of these devices on preschoolers' emotional and cognitive development can vary as well. Lev Vygotsky emphasized that *cultural* forms of behavior develop in contradiction to the *natural* behavior (Vygotsky, 1983, p. 46). Cultural ways of using objects are not implicit and lie beyond the logic of their natural properties. Consequently, their mastering implies the participation of an adult

who could show the child these ways of use—making calls, for example, or using the gadget’s GPS function. Preschoolers are capable of mastering the natural ways of using digital devices (such as passive watching of video content) without adult assistance, but it is impossible to find out the cultural ways of digital device use independently. In the latter case, digital devices act as a psychological means for regulating one’s own or others’ behavior. For example, a child can set a reminder in the Notes app (digital device as a means of memory regulation), or communicate with the family via messengers (digital device as a communication means). From the perspective of the cultural-historical approach, all this can be considered as manifestations of voluntary regulation of one’s own or others’ behavior: the child is consciously using a digital device to control and manage their behavior, and mastering ones’ external or internal activity with the help of culturally established means of behavioral organization is one of the key properties of voluntariness (Vygotsky, 1983, p. 46). On the other hand, in case of natural use, digital devices are only required for entertainment and for fun—for example, when a child plays video games or watches cartoons (Veraksa et al., 2021a, p. 41).

In order to test our hypothesis that cultural use of digital devices (as a psychological means) was associated with more significant cognitive function development than in the case of natural use (for entertainment and fun), we have conducted a longitudinal study. Data from four time samples were analyzed: a) 5–6 years old, senior preschool kindergarten group (n = 408), b) 6–7 years old, preparatory kindergarten group (n = 351), c) 7–8 years old, the first grade (n = 253), and d) 9–10 years old, the third grade (n = 101). Executive function development rate was assessed by NEPSY-II subtests (Korkman et al., 2007, p. 24): Sentences Repetition for auditive and verbal working memory, Memory for Designs for visual working memory, Inhibition for cognitive inhibitory control, and Statue for behavioral inhibitory control. Cognitive flexibility was measured by Dimensional Change Card Sort method (Zelazo, 2006, p. 48). Parents filled in a questionnaire to provide data on who children used the digital devices with.

A mean-level trend was discovered: children who used digital devices as a psychological means had better developed self-regulation skills than those who only used the devices for fun (see Table 3). However, these differences were significant only for children aged 6–7 and 9–10, and for auditive and verbal working memory in 7–8-year-old examinees. At the same time, the multilinear regression models that included the contribution of not only the mode and frequency of digital device use, but also of the participants’ individual characteristics (gender, age, and non-verbal intelligence) *revealed statistically significant differences for inhibitory control only at age 9–10*. For example, the inhibitory control skills were better developed in children who used digital devices as a psychological means.

In terms of frequency of use, it was revealed that the more often a child used digital devices, the weaker the executive function components were developed.

**Table 3**

**Descriptive data for executive function development in children from 5 to 10 years**

<b>Age period</b>	<b>Digital device use mode</b>	<b>Visual working memory</b>	<b>Verbal working memory</b>	<b>Inhibition</b>	<b>Cognitive flexibility</b>
5-6	<i>Cultural means</i>	67.2 (21.9)	16.9 (6.64)	9.0 (0.01)	7.5 (3.19)
	<i>Entertainment</i>	79.4 (20.3)	19.1 (5.04)	9.09 (0.29)	7.54 (3.14)
	<i>Both</i>	72.3 (19.9)	18.8 (4.66)	9.18 (0.385)	8.29 (2.48)
	<i>Cultural means vs. Entertainment</i>	T=1.862, p=0.067	T=1.312, p=0.194	U=300, p=0.289	U=328, p=0.829
6-7	<i>Cultural means</i>	88.6 (23.8)	22.1 (3.99)	11.2 (3.58)	9.24 (2.41)
	<i>Entertainment</i>	82.9 (24.0)	21.2 (4.89)	11.0 (3.05)	8.87 (2.58)
	<i>Both</i>	84.2 (21.8)	21.6 (4.60)	10.8 (3.09)	9.43 (2.53)
	<i>Cultural means vs. Entertainment</i>	U=2888, p=0.200	T=-0.935, p=0.351	U=3183, p=0.653	U=3190, p=0.623
7-8	<i>Cultural means</i>	113 (28.1)	23.0 (4.25)	11.5 (2.85)	10.6 (2.96)
	<i>Entertainment</i>	106 (31.4)	21.8 (3.94)	12.0 (3.11)	11.2 (3.40)
	<i>Both</i>	110 (24.7)	23.0 (5.83)	12.8 (3.03)	8.20 (0.84)
	<i>Cultural means vs. Entertainment</i>	T=-1.407, p=0.161	U=3799, p=0.047	U=3721, p=0.174	U=3935, p
9-10	<i>Cultural means</i>	125 (19.9)	27.2 (5.07)	15.3 (2.58)	14.0 (3.32)
	<i>Entertainment</i>	125 (20.0)	25.0 (3.86)	13.9 (3.28)	13.3 (3.91)
	<i>Both</i>	130 (25.5)	25.4 (4.39)	16.6 (2.19)	16.2 (1.92)
	<i>Cultural means vs. Entertainment</i>	T=0.055, p=0.956	T=-2.13, p=0.037	T=-2.06, p=0.043	T=-0.80, p=0.430

To explain the results obtained, let us analyze the nature of the inhibitory control task from the perspective of the cultural-historical approach. The task required naming geometric figures inversely: circles were to be called squares, and squares were to be called circles. Therefore, the child had to suppress the impulse to name the figure in accordance with the actual material image and switch to the mental plane, where a specific rule had to be observed. Those who had a well-developed ability to switch were successful in this task. Children with

a high level of self-regulation can easily switch between the material and mental planes (Vygotsky, 1966, p. 45). This ability is supported by various types of children's activities, especially by role-playing games with peers, as well as in the process of communication. Role-playing encourages a child to make up certain rules together with other participants, and regulate their behavior to comply with them and with the assigned role (Elkonin, 1999, p. 14). In the course of communication, the child has to train their ability to use cultural signs (speech ones, in this case) in order to voluntarily structure their thinking in response to the interlocutor's utterances, to express their intentions, and so on. The major part of entertaining digital content, nevertheless, offers the child to act only in the visual material plane (Veraksa et al., 2022, p. 43). Moreover, digital activities often imply a lack two-way communication: it is seldom that a response is required from the child, which causes the reduced development of the use of speech signs and other issues (Suhana, 2017, p. 38; Sapardi, 2018, p. 35). Thus, children who spend hours playing video games, attracted by their colorfulness and interactivity, do it at the cost of role-playing with the peers and live communication with other people. This may explain the fact that children who spend a lot of time interacting with digital devices have less developed executive functions.

The distinctions in the executive function development between the children using digital devices differently, together with the examinees' personal characteristics, were statistically significant only in the oldest of the groups under study, and only for one component—inhibitory control. This could be explained by the fact that at earlier age, the number of children capable of cultural use of digital devices (as a psychological means) is way too small. This mode of digital device use does not match the age-related goals and interests of younger children, while entertaining content seems to be more intrinsic and “natural” for preschoolers and primary school children. Besides, the leading activity of preschool age is play (Elkonin, 1999, p. 14). Therefore, the majority of preschoolers prefer play-based entertaining forms of interaction with digital devices, regardless of their individual level of executive function development.

## **PASSIVE AND ACTIVE SCREEN TIME AND SPEECH DEVELOPMENT IN PRESCHOOLERS**

Active use of digital devices by preschoolers reduces the amount of live communication that is necessary for speech development. In this regard, we

consider it important to explore a potential relationship between the specifics of digital device use, screen time, and speech development indicators. We have examined the connection between phonemic hearing of 5–6-year-old children and their active and passive screen time (Veraksa et al., 2021b, p. 42). As was confirmed by multiple research (Van Bon, Van Leeuwe, 2003; Rokhman et al., 2020, p. 34; Listyarini et al., 2022, p. 27), phonemic hearing plays a crucial role in mastering reading and especially writing skills. Therefore, a better understanding of how screen time affects the development of phonemic hearing is important in preparing children for school.

To assess phonemic hearing, we used the Understanding of Similar Sounding Words technique (Akhutina, 2016, p. 1). Information on average daily passive and active screen time was collected through an online parent survey. A total of 122 children aged 5–6 years old (55% of them were boys) took part in the study. The results revealed that passive screen time is negatively correlated with the children's ability to recognize phonemes correctly and retain target words in memory ( $r = -0.24$ ,  $p < 0.01$ ). In contrast, time spent on the interactive use of digital devices does not pose any threats to phonemic hearing development at preschool age. The study also confirmed that passive and active use of digital devices did not cause any long-term or short-term effects on the dynamics of phonemic hearing development within a year. Therefore, unlike passive screen time, interactive use of digital devices is not related to short-term or long-term negative effects on phonemic hearing development in preschoolers. The results obtained coincide with the findings of other researchers. For example, it was previously found that TV viewing (passive screen time) at 2.5 years of age is inversely related to vocabulary level and reading skills at 5 years of age (Pagani et al., 2013, p. 31).

It is important to note that active screen time can be detrimental to speech development, if it is excessive and does not involve communication. Parental involvement is crucial to improving children's speech skills in the process of interaction with digital devices (Strouse et al., 2013, p. 37; Dore et al., 2020, p. 12).

## CONCLUSIONS

The development of preschoolers' executive functions requires using digital devices primarily in a cultural way (as a psychological means), together with parents and siblings. At preschool age, speech development may be negatively affected by passive screen time, but not by active screen time. However, it is very

important to stay within the recommended screen time in order not to jeopardize the development of both speech and executive functions.

In total, digital devices are simply a tool that allows for a wide variety of uses and can influence a child's development differently, depending on how they are used. This is why it is essential that parents of preschoolers select the content, monitor screen time, and pay attention to the discussion of the child's digital experience with them, as well as to their digital literacy. Such mindful adult involvement contributes to the reduction of digital risks for children and allow them a more wholesome and developmental digital experience.

## ВВЕДЕНИЕ

Длительное экранное время дошкольников вызывает у исследователей и родителей опасения с точки зрения потенциального негативного влияния цифровых устройств на развитие детей (Kahn et al., 2021, p. 18). Основной фокус наших исследований — это потенциальное влияние цифровых устройств на развитие регуляторных функций, а также речи дошкольников, которые являются основными показателями развития высших психических функций детей (Выготский, 1984, с. 44; Korneev et al., 2022; Ощепкова, Шатская, 2023, с. 264). Для изучения того, как использование цифровых устройств связано с развитием детей, были рассмотрены следующие аспекты цифрового опыта детей: экранное время, тип использования цифровых устройств, участие родителей и сиблингов в цифровом опыте ребенка. Экранное время стало одним из аспектов для изучения, потому что в ряде исследований показано, что экранное время обратно связано с развитием произвольности у детей дошкольного возраста (Linebarger et al., 2014, p. 26; McNeill et al., 2019, p. 29; Corkin et al., 2021, p. 8; Nichols, 2022, p. 30). При этом пассивное и активное экранное время стоит рассматривать отдельно, т.к. время, проведенное интерактивно перед экранами гаджетов, может качественно отличаться от времени пассивного просмотра видеоконтента (McNeill et al., 2021, p. 28). Так, при помощи гаджетов ребенок может участвовать в различных видах деятельности (образовательные приложения, многопользовательские игры и т.п.) (Солдатова, Войскунский, 2021, с. 36; Kalabina, Progackaya, 2021, p. 19; Bergmann et al., 2022, p. 4; Куриленко и др., 2022, с.185; Белолуцкая и др., 2023, с. 37), которые, в отличие от пассивного просмотра телевизора, могут способствовать развитию регулятор-

ных функций (Бухаленкова и др., 2021, с. 7). Тип использования цифровых устройств также стал аспектом для изучения, т.к. на развитие ребенка может влиять не только экранное время как таковое, но и то, чем заполнено это экранное время (Linebarger et al., 2014, p. 26; Kostyrka-Allchorne et al., 2017, p. 25; Комарова, 2022, с. 22). Опираясь на культурно-исторический подход, мы выделили два типа использования цифровых устройств — культурным и натуральным способом, иначе говоря, как психологическое средство или сугубо для развлечения соответственно (Выготский, 1984, с. 44). Участие значимых взрослых или сиблингов в цифровом опыте дошкольника — важный аспект для изучения, т.к. во время совместного использования ребенок вступает в живое общение (например, когда ребенок с взрослым или другим ребенком обсуждает игру), учится у другого человека (например, узнает о возможностях гаджетов, учится цифровой грамотности) (Белова, Шумакова, 2022, с. 44), что потенциально более благоприятно для развития (Денисенкова, Тарунтаев, 2022, с. 9; Клопотова, Смирнова, 2022, с. 21; Карбанова, 2022, с. 20).

К понятию «цифровые устройства» в данном тексте отнесены все устройства с экраном и потенциальным доступом в Интернет — телевизор, смартфон, компьютер, планшет. Термином «экранное время» обозначается время, проведенное перед экранами цифровых устройств. Экранное время условно разделяется на активное, подразумевающее взаимодействие ребенка с цифровыми устройствами, и пассивное — просмотр видеоконтента без каких-либо действий ребенка с цифровым устройством. Слово «гаджеты» используется в тех случаях, когда смартфон, или планшет, или компьютер противопоставляются телевизору, который подразумевает только пассивный просмотр видеоматериалов. Для обозначения содержания видеоматериалов, мобильных приложений, сайтов и видеоигр используется понятие «контент».

## **ЭКРАННОЕ ВРЕМЯ И РАЗВИТИЕ РЕГУЛЯТОРНЫХ ФУНКЦИЙ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

В дошкольном возрасте происходит активное формирование регуляторных функций (Выготский, 1984, с. 44). Развитие регуляторных функций в детстве предсказывает жизненные достижения, здоровье и качество жизни во взрослом возрасте (Willoughby et al., 2012, p. 47; Diamond, 2013, p. 10;

Gibb et al., 2021, p. 16; Фомина и др., 2022, с. 111), в связи с чем произвольность можно считать ключевым формированием дошкольного возраста (Алмазова и др., 2016, с. 2). В культурно-исторической перспективе произвольность — это ключевой показатель овладения высшими психическими функциями, овладения культурой, именно поэтому регуляторные функции являются предикторами успешности обучения и социализации детей (Best, Miller, 2010, p. 5; Willoughby et al., 2012, p. 47; Diamond, 2013, p. 10). Формирование регуляторных функций в дошкольном возрасте чувствительно к систематическим воздействиям окружающей среды (Выготский, 1984, с. 44). Одним из таких воздействий может являться экранное время (Jusienė et al., 2020, p. 17). В связи с этим мы провели исследование, **цель** которого заключалась в изучении связи темпа развития регуляторных функций за год с экранным временем детей.

В исследовании приняли участие 495 детей (52% мальчиков) из г. Казани, г. Москвы, Республики Саха (Якутия), которым на момент начала исследования было 5–6 лет.

Для диагностики развития регуляторных функций был использован набор субтестов комплекса NEPSY-II (Korkman et al., 2007, p. 24): «Sentences Repetition» — для оценки слухоречевой рабочей памяти, «Memory for Designs» — зрительной рабочей памяти, «Inhibition» — когнитивного сдерживающего контроля, «Statue» — поведенческого сдерживающего контроля. Для оценки когнитивной гибкости была использована методика «Dimensional Change Card Sort» (Zelazo, 2006, p. 48).

Родители детей, принявших участие в исследовании, ответили на вопрос онлайн-анкеты об экранном времени их детей. На основании ответов родителей о том, сколько минут в среднем в будний день и в выходной их дети проводят за просмотром мультфильмов и видеороликов и за игрой при помощи гаджетов, были составлены две контрастные группы детей: дети с минимальным экранным временем (1–11 часов в неделю) и с максимальным (19,5–70 часов в неделю) (Веракса и др., 2023).

Результаты показали, что у детей с минимальным экранным временем (1–11 часов в неделю, то есть не более 1,5 часов в день) уровень когнитивной гибкости за год вырос, а у детей с максимальным экранным временем (19,5–70 часов в неделю, то есть более 2 часов 45 минут в день) стал ниже (см. Табл. 1). Также у детей с минимальным экранным временем было более выраженным развитие сдерживающего контроля за год по сравнению с детьми с максимальным экранным временем (см. Табл. 1).

Таблица 1

**Различия в развитии регуляторных функций за год между детьми с минимальным и максимальным экранным временем**

	1–11 часов в неделю		19.5–70 часов в неделю		U-Mann-Whitney test, p-value
	M	SD	M	SD	
Изменение сдерживающего контроля за год («Inhibition», комбинированный балл)	1.63	3.25	0.95	3.37	4722.000, 0.045
Изменение когнитивной гибкости за год («Dimensional Change Card Sort», общий балл)	0.16	3.41	-0.81	3.25	5462.000, 0.013

Можно предположить, что дети, проводящие у экранов более 2 часов 45 минут в день, недостаточно времени проводят за разнообразными активностями, которые могли бы развивать когнитивную гибкость. В то время как дети, проводящие у экранов не более 1,5 часов в день, успевают чередовать в течение дня разнообразные активности, за счет чего развивается когнитивная гибкость. Также можно предположить, что дошкольники с экранным временем более 2 часов 45 минут в день большую часть этого времени смотрят видеоконтент. Подобный пассивный цифровой досуг, в отличие от интерактивных видеоигр, не может развивать когнитивную гибкость и сдерживающий контроль (Бухаленкова и др., 2021, с. 7). Более того, в исследованиях показано, что есть обратная корреляция между временем просмотра видеоконтента и уровнем развития регуляторных функций (Barr et al., 2010; Linebarger et al., 2014, p. 26). Также, как правило, дети, проводящие избыточное время у экрана, имеют недостаточно физической активности, которая исключительно важна для развития регуляторных функций дошкольников (Domingues-Montanari, 2017; Felix et al., 2020). Помимо этого, дети с экранным временем более 2 часов и 45 минут в день, вероятно, меньше общаются с родителями, чем дети с экранным временем не более 1,5 часов в день, т.к. и длительное экранное время, и даже фоновая работа телевизора уменьшают количество детско-родительских взаимодействий (K styrka-Allchorne et al., 2017, p. 25). Таким образом, в семьях, где дети много времени проводят у экрана, меньше общения между детьми и родителями, в процессе которого могли бы развиваться сдерживающий контроль и когнитивная гибкость (Выготский, 1984, с. 44).

Важно отметить, что существуют социально-демографические различия между группой детей с минимальным и максимальным экранным временем (см. Табл. 2), которые также могут быть причиной различий в уровне сдерживающего контроля между группами. Так, в группе детей с максимальным экранным временем у матерей значимо более низкий уровень образования, чем у матерей в группе детей с минимальным экранным временем, а уровень образования матери обратно связан с экранным временем ребенка (Pons et al., 2020; Rideout, Robb, 2020, p. 33). Из этого следует, что дети из семей с низким социально-экономическим статусом больше подвержены риску избыточного экранного времени, и, значит, родителям и педагогам таких детей стоит особое внимание уделять созданию для этих детей интересных развивающих вариантов нецифрового досуга.

**Таблица 2**

**Различия между детьми с минимальным и максимальным экранным временем по полу, образованию матери, уровню дохода семьи**

		<b>1–11 часов в неделю</b>	<b>19.5–70 часов в неделю</b>	<b>Pearson Chi-Squared test, p-value</b>
Пол	Девочки	48.5%	47.9%	0.072, 0.965
	Мальчики	51.5%	52.1%	
Образование матери	Общее	1.6%	7.5%	23.112, 0.003
	Средне-специальное	4.0%	14.3%	
	Неоконченное высшее	4.0%	6.0%	
	Высшее	88.0%	69.9%	
	Ученая степень	2.4%	2.3%	
Уровень дохода семьи	Низкий	6.4%	14.9%	7.279, 0.122
	Средний	79.2%	76.1%	
	Высокий	14.4%	9.0%	

## УЧАСТИЕ ЧЛЕНОВ СЕМЬИ В ЦИФРОВОМ ДОСУГЕ РЕБЕНКА И РАЗВИТИЕ РЕГУЛЯТОРНЫХ ФУНКЦИЙ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Помимо экранного времени, развитие регуляторных функций может быть связано с тем, пользуется ли ребенок цифровыми устройствами один, с родителями или с сиблингами. Во-первых, родители или другие значимые взрослые могут принимать решения по выбору наиболее подходящего для ребенка видеоконтента и видеоигр и могут защитить от нежелательного контента и различных рисков в интернете. Во-вторых, родители или другие значимые взрослые могут помочь ребенку критически осмыслить увиденный видеоконтент, обсудить с ребенком его впечатления от цифрового досуга. Т.е. совместное использование цифровых устройств детей с родителями или другими значимыми людьми является формой живого общения, а качественное детско-родительское взаимодействие способствует развитию регуляторных функций (Выготский, 1984, с. 44). В-третьих, родители или другие значимые взрослые могут контролировать экранное время ребенка, в то время как избыточное экранное время является фактором риска для развития регуляторных функций (McNeill et al., 2019, p. 29; Corkin et al., 2021, p. 8).

Связь развития регуляторных функций с особенностями совместного использования цифровых устройств детьми с другими значимыми людьми недостаточно изучена. Для изучения этой темы нами было проведено исследование связи между темпом развития регуляторных функций за год и особенностями совместного использования цифровых устройств детьми с родителями и сиблингами с участием 342 детей (52% мальчики) 5–6 лет. Для диагностики развития регуляторных функций был использован набор субтестов комплекса NEPSY-II (Korkman et al., 2007, p. 24): «Sentences Repetition» — для оценки слухоречевой рабочей памяти, «Memory for Designs» — зрительной рабочей памяти, «Inhibition» — когнитивного сдерживающего контроля, «Statue» — поведенческого сдерживающего контроля. Для оценки когнитивной гибкости была использована методика «Dimensional Change Card Sort» (Zelazo, 2006, p. 48). Для изучения того, с кем дети пользуются цифровыми устройствами, была составлена анкета для родителей.

Родителям был задан вопрос о том, с кем дети обычно проводят время у экранов. Были предложены варианты ответа — «один», «с родителями», «с сиблингами» (с братом/сестрой), «с другом или подругой». Оказалось, что у детей, которые обычно смотрят видеоконтент вместе с сиблингами (n=125), за год произошел больший рост уровня поведенческого сдерживающего контроля, чем у тех детей, которые делают это в одиночестве (n=106)

(изменение общего балла по субтесту «Statue» за год:  $M=3.57$ ,  $SD=6.861$  и  $M=0.73$ ,  $SD=8.058$  соответственно;  $U=5341.000$ ,  $p=0.011$ ). У тех детей, которые обычно играют в видеоигры с сиблингами ( $n=116$ ), за год вырос уровень сдерживающего контроля сильнее, чем у тех, кто играет обычно в одиночку ( $n=116$ ) (изменение комбинированного балла по субтесту «Inhibition»:  $M=1.87$ ,  $SD=3.459$  и  $M=0.68$ ,  $SD=3.491$  соответственно;  $U=5277.500$ ,  $p=0.018$ ). Часто «совместным использованием цифровых устройств» называют процесс, когда один ребенок просто наблюдает за тем, что другой ребенок делает: например, один ребенок играет на планшете или другом устройстве, второй смотрит, затем они меняются ролями. Эта ситуация действительно способствует развитию сдерживающего контроля: ребенок должен ждать свой очереди поиграть, подавлять желание забрать гаджет у другого ребенка, а при совместном просмотре мультфильмов или видеороликов детям нужно находить общее решение по выбору контента и следовать ему. Если же ребенок пользуется цифровыми устройствами один, он может в любой момент поменять или прервать игру или мультфильм, т.е. такие условия не способствуют развитию сдерживающего контроля.

Также в анкете был задан вопрос о том, кто принимает решение о выборе видеоконтента. Согласно результатам анкетирования, 65% детей обычно сами, без участия родителей, решают, какой видеоконтент смотреть. У детей, за которых родители решают, что смотреть на экранах цифровых устройств ( $n=91$ ), за год произошло большее развитие сдерживающего контроля, чем у тех детей, которые сами делают этот выбор ( $n=87$ ) (изменение комбинированного балла по субтесту «Inhibition»:  $M=1.91$ ,  $SD=3.898$  и  $M=0.77$ ,  $SD=3.543$  соответственно;  $U=3139.500$ ,  $p=0.017$ ). Развитие сдерживающего контроля происходит, во-первых, потому что родители, выбирающие видеоконтент для своих детей, подбирают подходящий по возрасту и способствующий развитию контент. Во-вторых, скорее всего, если родитель выбрал, что дошкольник будет смотреть, то ребенок с большей вероятностью будет смотреть этот материал, не переключая на другие видеоролики, что тоже может быть полезно для развития сдерживающего контроля. Во многих исследованиях показано, что, по сравнению с самостоятельным использованием цифровых устройств дошкольниками, совместное использование с родителями может быть более эффективно с точки зрения когнитивного развития (Strouse et al., 2013, p. 37; Blankson et al., 2015, p. 6; Dore, Zimmermann, 2020, p. 13).

## ТИП ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦИФРОВЫХ УСТРОЙСТВ И РАЗВИТИЕ РЕГУЛЯТОРНЫХ ФУНКЦИЙ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

В рамках культурно-исторического подхода цифровые устройства можно рассматривать как многомерные средства. Цифровые устройства могут быть использованы самыми разнообразными способами, в зависимости от выбора которых влияние цифровых устройств на когнитивное и эмоциональное развитие дошкольников может быть различным. Л.С. Выготский подчеркивал, что развитие культурных форм поведения происходит в противопоставлении с поведением натуральным (Выготский, 1983). Культурные способы использования объектов не находятся в логике их натуральных свойств и являются неявными, их освоение предполагает участие взрослого, который покажет ребенку эти способы использования (например, звонки или использование навигатора на цифровом устройстве). «Натуральные» способы использования цифровых устройств дошкольники могут освоить самостоятельно, без участия взрослого (например, пассивный просмотр видеоконтента), однако самостоятельно выявить культурные свойства цифровых устройств невозможно. В случае «культурного» способа использования цифровые устройства выступают в роли психологического средства для регуляции собственного или чужого поведения. Например, ребенок ставит себе напоминание в приложении «Заметки» (цифровое устройство как средство регуляции памяти) или общается с родственниками через мессенджер (цифровое устройство как средство коммуникации). С точки зрения культурно-исторического подхода, перед нами проявления произвольной регуляции собственного или чужого поведения, поскольку ребенок сознательно воспользовался культурным средством с целью управления собственным поведением, а овладение своей внешней и внутренней деятельностью при помощи культурно заданных средств организации поведения является основным признаком произвольности (Выготский, 1983, с. 46). С другой стороны, в случае «натурального» использования цифровые устройства применяются для развлечения ради получения удовольствия: например, ребенок играет в видеоигры или смотрит мультфильмы (Veraksa et al., 2021a, p. 41).

Для проверки гипотезы о том, что использование цифровых устройств культурным способом (в качестве психологических средств) связано с более развитыми регуляторными функциями, чем при натуральном использовании цифровых устройств (для развлечения), было проведено лонгитюдное исследование. В анализ были включены данные четырех

временных срезов: а) первый срез в возрасте 5–6 лет в старшей группе детского сада (n=408), б) второй в возрасте 6–7 лет в подготовительной группе (n=351), в) третий в 7–8 лет в первом классе (n=253), и г) четвертый в 9–10 лет в третьем классе (n=101). С целью диагностики развития регуляторных функций был использован набор субтестов комплекса NEPSY-II (Korkman et al., 2007, p. 24): «Sentences Repetition» — для оценки слухоречевой рабочей памяти, «Memory for Designs» — зрительной рабочей памяти, «Inhibition» — когнитивного сдерживающего контроля, «Statue» — поведенческого сдерживающего контроля. Для оценки когнитивной гибкости была использована методика «Dimensional Change Card Sort» (Zelazo, 2006, p. 48). Для изучения того, с кем дети пользуются цифровыми устройствами, была использована онлайн-анкета для родителей.

Была обнаружена тенденция на уровне средних значений, согласно которой дети, использующие цифровые устройства в качестве психологического средства, обладают более развитыми регуляторными функциями, чем дети, использующие цифровые устройства для развлекательных целей (см. Табл. 3). Однако указанные различия справедливы только для детей 6–7 и 9–10 лет, а также для зрительной и слухоречевой рабочей памяти у детей в 7–8 лет. При этом при построении моделей множественной линейной регрессии, которые учитывали вклад не только типа и частоты использования цифровых устройств, но также и индивидуальные характеристики участников (пол, возраст, невербальный интеллект), статистически значимые различия были найдены только для сдерживающего контроля в возрасте 9–10 лет. Так, навыки сдерживающего контроля лучше развиты у тех детей, кто использует цифровые устройства как психологическое средство. Что касается частоты использования, то было показано, что чем чаще ребенок использует цифровые устройства, тем, как правило, у него слабее развиты компоненты регуляторных функций.

**Таблица 3**

**Значения показателей развития регуляторных функций у детей от 5 до 10 лет**

Возраст	Тип использования цифровых устройств	Зрительная рабочая память	Слухоречевая рабочая память	Сдерживающий контроль	Когнитивная гибкость
5–6	Культурный	67.2 (21.9)	16.9 (6.64)	9.0 (0.01)	7.5 (3.19)
	Натуральный	79.4 (20.3)	19.1 (5.04)	9.09 (0.29)	7.54 (3.14)
	Оба	72.3 (19.9)	18.8 (4.66)	9.18 (0.385)	8.29 (2.48)
	Культурный vs. Натуральный	T=1.862, p=0.067	T=1.312, p=0.194	U=300, p=0.289	U=328, p=0.829

6-7	Культурный	88.6 (23.8)	22.1 (3.99)	11.2 (3.58)	9.24 (2.41)
	Натуральный	82.9 (24.0)	21.2 (4.89)	11.0 (3.05)	8.87 (2.58)
	Оба	84.2 (21.8)	21.6 (4.60)	10.8 (3.09)	9.43 (2.53)
	Культурный vs. Натуральный	U=2888, p=0.200	T=-0.935, p=0.351	U=3183, p=0.653	U=3190, p=0.623
7-8	Культурный	113 (28.1)	23.0 (4.25)	11.5 (2.85)	10.6 (2.96)
	Натуральный	106 (31.4)	21.8 (3.94)	12.0 (3.11)	11.2 (3.40)
	Оба	110 (24.7)	23.0 (5.83)	12.8 (3.03)	8.20 (0.84)
	Культурный vs. Натуральный	T=-1.407, p=0.161	U=3799, p=0.047	U=3721, p=0.174	U=3935, p
9-10	Культурный	125 (19.9)	27.2 (5.07)	15.3 (2.58)	14.0 (3.32)
	Натуральный	125 (20.0)	25.0 (3.86)	13.9 (3.28)	13.3 (3.91)
	Оба	130 (25.5)	25.4 (4.39)	16.6 (2.19)	16.2 (1.92)
	Культурный vs. Натуральный	T=0.055, p=0.956	T=-2.13, p=0.037	T=-2.06, p=0.043	T=-0.80, p=0.430

Для объяснения полученных результатов проанализируем характер задания на сдерживающий контроль с точки зрения культурно-исторического подхода. В задании от ребенка требуется называть фигуры наоборот — круги квадратами, а квадраты кругами. Для этого ребенку необходимо сдержать свое желание назвать фигуру в соответствии с ее реальным материальным изображением и переключиться в ментальный план, где ее требуется назвать согласно особому правилу. Те, у кого такое переключение развито хорошо, успешнее справляются с этой задачей. Дети с развитой произвольной регуляцией способны с легкостью переключаться из материального плана в умственный и обратно (Выготский, 1966, с. 45). Данная способность хорошо развивается в различных видах детской деятельности, преимущественно в сюжетно-ролевых играх со сверстниками, а также в ходе коммуникации. Так, в сюжетно-ролевой игре ребенок вынужден вырабатывать совместно с другими участниками правила и регулировать свое поведение в соответствии с ними и выбранной ролью (Эльконин, 1999, с. 14). В ходе коммуникации ребенок постоянно вынужден тренировать собственное умение пользоваться культурными знаками (в данном случае речевыми) для произвольного структурирования своего мышления в ответ на реплики собеседника, для сообщения своих намерений и т.д. Однако большая часть развлекательного цифрового контента предлагает ребенку действовать лишь в наглядном плане (Veraksa et al., 2022, p. 43). При этом в ходе цифровой активности у детей часто возникает недостаток двухсторонней

коммуникации, от ребенка редко требуется какой-либо ответ, что сказывается на сниженном развитии использования речевых знаков и т.д. (Suhana, 2017, p. 38; Sapardi, 2018, p. 35). Таким образом, дети, проводящие много времени в видеоиграх ввиду их привлекательности за счет яркости и интерактивности, меньше уделяют времени сюжетно-ролевой игре со сверстниками, а также живому общению с окружающими. Это может объяснять то, почему дети, предпочитающие проводить много времени в развлекательном взаимодействии с цифровыми устройствами, обладают менее развитыми регуляторными функциями.

Различия по развитию регуляторных функций между детьми, по-разному использующими цифровые устройства, при учете индивидуальных характеристик участников подтвердили свою статистическую значимость только в самой старшей из исследуемых групп и только для одного из компонентов регуляторных функций — сдерживающего контроля. Полученные результаты, вероятно, объясняются тем, что в младших возрастах количество детей, использующих цифровые устройства культурным способом (как психологическое средство), еще слишком мало. Такой тип использования цифровых устройств еще не соответствует возрастным задачам и интересам детей. В то время как развлекательный контент представляется как более характерный для детей дошкольного возраста и первых классов школы. Это соотносится также с тем, что ведущей деятельностью дошкольного возраста является игра (Эльконин, 1999, с. 14). Поэтому подавляющее большинство детей этого возраста вне зависимости от индивидуального уровня развития регуляторных функций предпочитают игровые, развлекательные формы взаимодействия с цифровыми устройствами.

## **ПАССИВНОЕ И АКТИВНОЕ ЭКРАННОЕ ВРЕМЯ И РЕЧЕВОЕ РАЗВИТИЕ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Активное использование цифровых устройств дошкольниками сокращает время живого общения, которое необходимо для развития речи. В связи с этим представляется важным изучить, существует ли связь между особенностями использования цифровых устройств, экранным временем и показателями речевого развития. Нами была изучена связь между фонематическим слухом у детей 5–6 лет и их активным экранным временем и пассивным (Veraksa et al., 2021b, p. 42). Как было неоднократно показано (Van Bon, Van Leeuwe, 2003; Rokhman et al., 2020, p. 34; Listyarini et al., 2022, p. 27), фонематический слух играет большую роль в овладении ребенком грамот-

ностью, особенно навыками письма. Поэтому исследование того, как влияет на развитие фонематического слуха экранное время, представляется важным при подготовке детей к школе.

Для диагностики фонематического слуха была использована методика «Понимание близких по звучанию слов» (Ахутина и др., 2016, с. 1). Информация о среднесуточном пассивном и активном экранном времени каждого ребенка была получена в ходе онлайн-анкетирования родителей. В исследовании приняли участие 122 ребенка (55% мальчики) в возрасте 5–6 лет. Результаты показывают, что пассивное экранное время отрицательно связано со способностью ребенка правильно распознавать фонемы и удерживать в памяти целевые слова ( $r=-0.24$ ,  $p<0.01$ ). В отличие от этого, время, проведенное ребенком в процессе интерактивного использования цифровых устройств, не представляет угрозы для развития фонематического слуха в дошкольном возрасте. Исследование также показало, что пассивное и активное использование цифровых устройств не оказывает долгосрочного влияния на прогресс в развитии фонематического слуха детей в течение года. Следствием этого является то, что интерактивное использование цифровых устройств не связано ни с краткосрочным, ни с долгосрочным негативным влиянием на развитие фонематического слуха в дошкольном возрасте, в отличие от пассивного пребывания у экрана. Полученный результат согласуется с результатами других исследователей. Так, например, установлено, что время просмотра телевизора (пассивное экранное время) в 2,5 года, обратно связано с уровнем словарного запаса и развитием навыков чтения в 5 лет (Pagani et al., 2013, p. 31).

Важно отметить, что и активное экранное время может быть в ущерб речевому развитию, если нормы по экранному времени превышены, и если это активное экранное время не подразумевает общения. Для улучшения речевых навыков детей в процессе использования цифровых устройств важно участие родителей (Strouse et al., 2013, p. 37; Dore et al., 2020, p. 12).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из результатов наших исследований можно заключить, что для развития регуляторных функций дошкольников предпочтительно использовать цифровые устройства в первую очередь культурным способом (то есть как психологическое средство), совместно с родителями и сиблингами. На раз-

вите речи дошкольников может негативно повлиять пассивное экранное время, но не активное экранное время. При этом для развития и регуляторных функций, и речи важно не превышать нормы по экранному времени.

Итак, цифровые устройства — это лишь инструмент, который допускает самые разнообразные способы его применения и может совершенно по-разному влиять на развитие ребенка в зависимости от способов использования. Поэтому важно, чтобы родители детей дошкольного возраста ответственно и вдумчиво относились к выбору контента, контролю за экранным временем, обсуждению с ребенком его цифрового опыта, обучению ребенка цифровой грамотности. Благодаря такому осознанному участию взрослого дети будут защищены от потенциального вреда и смогут использовать цифровые устройства наиболее благоприятным и развивающим образом.

## REFERENCES

1. Almazova, O.V., Bukhalenkova, D.A., & Veraksa, A.N. (2016). Proizvol'nost' v doskol'nom vozraste: sravnitel'nyy analiz razlichnykh podkhodov i diagnosticheskogo instrumentariya [The voluntariness in the preschool age: A comparative analysis of various approaches and diagnostic tools]. *Natsional'nyy Psikhologicheskii Zhurnal*, (4), 14–22. (In Russ.) <http://doi.org/10.11621/npj.2016.0402>, <https://www.elibrary.ru/yisfjz>
2. Akhutina, T.V. (Ed.). (2016). Metody neyropsikhologicheskogo obsledovaniya detey 6–9 let [*Methods of neuropsychological assessment in children aged 6–9*]. Moscow: V. Sekachev Publishing House. (In Russ.)
3. Belova, E.S., & Shumakova, N.B. (2022). Osobennosti ispol'zovaniya tsifrovyykh ustroystv kak komponentov semeynoy mikrosredy dlya poznavatel'nogo razvitiya starshikh doskol'nikov [Features of the use of digital devices as components of the family microenvironment for the cognitive development of older preschoolers]. *Sovremennoe Doshkol'noe Obrazovanie*, (6), 42–53. (In Russ.) <http://doi.org/10.24412/2782-4519-2022-6114-42-53>, <https://www.elibrary.ru/difkbg>
4. Belolutsкая A., Vachkova S., & Patarakin E. (2023). Svyaz' tsifrovogo komponenta obucheniya i razvitiya detey doskol'nogo i shkol'nogo vozrasta: Obzor issledovaniy i mezhdunarodnykh obrazovatel'nykh praktik [The connection of the digital learning component with the development of preschool and school-age children: A review of research and international educational practices]. *Education and Self Development*, 18 (2), 37–55. (In Russ.) <https://doi.org/10.26907/esd.18.2.04>, <https://www.elibrary.ru/kesfbf>

5. Bukhalenkova, D.A., Chichinina, E.A., Chursina, A.V., & Veraksa, A.N. (2021). Obzor issledovaniy, posvyashchennykh izucheniyu vzaimosvyazi ispol'zovaniya tsifrovyykh ustroystv i razvitiya kognitivnoy sfery u doshkol'nikov [The relationship between the use of digital devices and cognitive development in preschool children: Evidence from scholarly literature]. *Science for Education Today*, 11 (3), 7–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.15293/2658-6762.2103.01>, <https://www.elibrary.ru/ovgtpw>
6. Veraksa, A.N., Gavrilova, M.N., Chichinina, E.A., Tvardovskaya, A.A., Semenov, Yu.I., & Almazova, O.V. (2023). Svyaz' tempa razvitiya regul'yatornykh funktsiy za god s ekrannym vremenem detey 5–6 let iz trekh regionov Rossii [Relationship between the development rate of executive functions within a year and screen time in 5–6 year old children from three regions of Russia]. *Kulturno-istoricheskaya Psikhologiya—Cultural-Historical Psychology*, 19 (1), 62–70. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/chp.2023190109>, <https://www.elibrary.ru/xhufuq>
7. Vygotsky, L.S. (1966). Igra i ee rol' v razvitiy rebenka [Play and its role in the child's development]. *Voprosy Psikhologii*, (6), 62–68. (In Russ.)
8. Vygotsky, L.S. (1983). Problemy razvitiya psikhiki [Mental development problems]. In L.S. Vygotsky & A.M. Matyushkin (Ed.), *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 3). Moscow: Pedagogika. (In Russ.)
9. Vygotsky, L.S. (1984). Detskaya psikhologiya [Child psychology]. In L.S. Vygotsky & D.B. Elkonin (Ed.), *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 4). Moscow: Pedagogika. (In Russ.)
10. Denisenkova, N.S., & Taruntaev, P.I. (2022). Rol' vzroslogo v ispol'zovanii rebenkom tsifrovyykh ustroystv [The role of an adult in a child's digital use]. *Sovremennaya Zarubezhnaya Psikhologiya*, 11 (2), 59–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/jmfp.2022110205>, <https://elibrary.ru/pqnrui>
11. Karabanova, O.A. (2022). Sovremennoe detstvo i doshkol'noe obrazovanie—na zashchite prav rebenka: K 75-letiyu so dnya rozhdeniya E.O. Smirnovoy [Modern childhood and preschool education protecting the rights of child: To the 75th anniversary of E.O. Smirnova's birth]. *Natsional'nyy Psikhologicheskyy Zhurnal*, (3), 60–68. (In Russ.) <https://doi.org/10.11621/npj.2022.0308>, <https://www.elibrary.ru/pbxrpi>
12. Klopotova, E.E., & Smirnova, S.Yu. (2022). Rebenok v epokhu tsifrovyykh igrushek. Obzor zarubezhnykh issledovaniy [The child in the age of digital toys: Review of foreign studies]. *Sovremennaya Zarubezhnaya Psikhologiya*, 11 (2), 50–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/jmfp.2022110204>, <https://elibrary.ru/dklouz>
13. Komarova, I.I. (2022). Tsifrovaya transformatsiya i detskiy sad [Kindergarten and risks of digital transformation]. *Sovremennoe Doshkol'noe Obrazovanie*, (2), 4–15. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1997-9657-2022-2110-4-15>, <https://elibrary.ru/nlbdpu>
14. Kurilenko, V.B., Ershova, R.V., & Novikova, I.A. (2022). Tsifrovoe obshchestvo kak kul'turno-istoricheskyy kontekst razvitiya lichnosti [Digital society as cultural-historical context of personality development]. *Vestnik Rossiyskogo Universiteta Dru-*

zhby Narodov. Seriya: Psikhologiya i Pedagogika, 19 (2), 185–194. (In Russ.) <http://doi.org/10.22363/2313-1683-2022-19-2-185-194>, <https://elibrary.ru/skqfbb>

15. Oshchepkova, E.S., & Shatskaya, A.N. (2023). Osobennosti razvitiya svyaznoy rechi u detey 6–8 let v zavisimosti ot urovnya razvitiya regul'yatornykh funktsiy [Development of narratives in children aged 6–8 years depending on the level of executive functions]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14: Psikhologiya*, 46 (3), 261–284. (In Russ.) <https://doi.org/10.11621/LPJ-23-25>, <https://elibrary.ru/hbkwkj>

16. Soldatova, G.U., & Voiskounsky, A.E. (2021). Sotsial'no-kognitivnaya kontseptsiya tsifrovoy sotsilizatsii: Novaya ekosistema i sotsial'naya evolyutsiya psikhiki [Socio-cognitive concept of digital socialization: A new ecosystem and social evolution of the mind]. *Psychology, Journal of the Higher School of Economics*, 18 (3), 431–450. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/1813-8918-2021-3-431-450>, <https://www.elibrary.ru/rsshpn>

17. Fomina, T.G., Filippova, E.V., Ovanesbekova, M.L., & Morosanova, V.I. (2022). Osoznannaya samoregulyatsiya i shkol'naya vovlechenost' kak resursy ekzamenatsionnoy uspehnosti: Longitudynoe issledovanie [Conscious self-regulation and school engagement as resources for exam success: A longitudinal study]. *Rossiyskiy psikhologicheskiy zhurnal Russian Psychological Journal*, 19 (4), 110–121. (In Russ.) <https://doi.org/10.21702/rpj.2022.4.7>, <https://www.elibrary.ru/petwgo>

18. Elkonin, D.B. (1999). *Psikhologiya igry* [The psychology of play]. Moscow: VLADOS. (In Russ.)

19. Barr, R., Lauricella, A., Zack, E., & Calvert, S.L. (2010). Infant and early childhood exposure to adult-directed and child-directed television programming: Relations with cognitive skills at age four. *Merrill-Palmer Quarterly*, 56 (1), 21–48. <https://doi.org/10.1353/mpq.0.0038>

20. Bergmann, C., Dimitrova, N., Alaslani, K., Almohammadi, A., Alroqi, H., Aussems, S., Barokova, M., Davies, C., Gonzalez-Gomez, N., Gibson, S.P., Havron, N., Horowitz-Kraus, T., Kanero, J., Kartushina, N., Keller, C., Mayor, J., Mundry, R., Shinsky, J. & Mani, N. (2022). Young children's screen time during the first COVID-19 lockdown in 12 countries. *Scientific Reports*, 12 (1). <https://doi.org/10.1038/s41598-022-05840-5>

21. Best, J.R., & Miller, P.H. (2010). A developmental perspective on executive function. *Child Development*, 81 (6), 1641–1660. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2010.01499.x>

22. Blankson, A.N., O'Brien, M., Leerkes, E.M., Calkins, S.D., & Marcovitch, S. (2015). Do hours spent viewing television at ages 3 and 4 predict vocabulary and executive functioning at age 5? *Merrill-Palmer Quarterly*, 61 (2), 264–289. <https://doi.org/10.13110/merrpalmquar1982.61.2.0264>

23. Corkin, M.T., Peterson, E.R., Henderson, A., Waldie, K.E., Reese, E., & Morton, S. (2021). Preschool screen media exposure, executive functions and symptoms of inattention/hyperactivity. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 73, article 101237. <https://doi.org/10.1016/j.appdev.2020.101237>

24. Diamond, A., (2013). Executive functions. *Annual Review of Psychology*, *64*, 135–168. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>
25. Domingues-Montanari, S. (2017). Clinical and psychological effects of excessive screen time on children. *Journal of Paediatrics and Child Health*, *53* (4), 333–338. <https://doi.org/10.1111/jpc.13462>
26. Dore, R.A., Logan, J., Lin, T.-J., Purtell, K.M., & Justice, L. (2020). Characteristics of children’s media use and gains in language and literacy skills. *Frontiers in Psychology*, *11*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.02224>
27. Dore, R.A., & Zimmermann, L. (2020). Coviewing, scaffolding, and children’s media comprehension. In J. van den Bulck (Ed.), *The International Encyclopedia of Media Psychology*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119011071.iemp0233>
28. Felix, E., Silva, V., Caetano, M., Ribeiro, M.V.V., Fidalgo, T.M., Neto, F.R., Sanchez, Z.M., Surkan, P.J., Martins, S.S., & Caetano S.C. (2020) Excessive screen media use in preschoolers is associated with poor motor skills. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, *23* (6), 418–425. <https://doi.org/10.1089/cyber.2019.0238>
29. Gibb, R., Coelho, L., van Rootselaar, N. A., Halliwell, C., MacKinnon, M., Plomp, I., & Gonzalez, C.L.R. (2021). Promoting executive function skills in preschoolers using a play-based program. *Frontiers in Psychology*, *12*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.720225>
30. Jusienė, R., Rakickienė, L., Braidokienė, R., & Laurinaitė, I. (2020). Executive function and screen-based media use in preschool children. *Infant and Child Development*, *29* (1), Article e2173. <https://doi.org/10.1002/icd.2173>
31. Kahn, M., Schnabel, O., Gradisar, M., Rozen, G.S., Slone, M., Atzaba-Poria, N., Tikotzky, L., & Sadeh, A. (2021). Sleep, screen time and behaviour problems in preschool children: An actigraphy study. *European Child and Adolescent Psychiatry*, *30*, 1793–1802. <https://doi.org/10.1007/s00787-020-01654-w>
32. Kalabina, I.A., & Progackaya, T.K. (2021). Defining digital competence for older preschool children. *Psychology in Russia: State of the art*, *14* (4), 169–185. <https://doi.org/10.11621/PIR.2021.0411>
33. Korkman, M., Kirk, U., & Kemp, S.L. (2007). NEPSY II. *Administrative manual*. San Antonio, TX: Psychological Corporation.
34. Korneev, A.A., Bukinich, A.M., Matveeva E.Yu., & Akhutina T.V. (2022). Executive functions and regulation of activation functions in 6–9 year-old children: Confirmatory factor analysis of neuropsychological data. *New Ideas in Child and Educational Psychology*, *2* (3–4), 21–37. <https://doi.org/10.11621/nicep.2022.0302>
35. Kostyrka-Allchorne, K., Cooper, N.R., & Simpson A. (2017). The relationship between television exposure and children’s cognition and behaviour: A systematic review. *Developmental Review*, *44*, 19–58. <https://doi.org/10.1016/j.dr.2016.12.002>
36. Linebarger, D.L., Barr, R., Lapierre M.A., & Piotrowski, J.T. (2014). Associations between parenting, media use, cumulative risk, and children’s executive func-

tioning. *Journal of Developmental Behavioral Pediatrics*, 35 (6), 367–377. <https://doi.org/10.1097/dbp.0000000000000069>

37. Listyarini, A.A., Lintangari, A.P., & Emaliana, I. (2022). The influence of English phonemic awareness to reading comprehension: A study on Indonesian EFL learners. *Journal of English Educators Society*, 7 (1), 35–42. <https://doi.org/10.21070/jees.v7i1.1287>

38. McNeill, J., Howard, S.J., Vella, S.A., & Cliff, D.P. (2019). Longitudinal associations of electronic application use and media program viewing with cognitive and psychosocial development in preschoolers. *Academic Pediatrics*, 19 (5), 520–528. <https://doi.org/10.1016/j.acap.2019.02.010>

39. McNeill, J., Howard, S.J., Vella, S.A., & Cliff, D.P. (2021). Cross-sectional associations of application use and media program viewing with cognitive and psychosocial development in preschoolers. *International journal of environmental research and public health*, 18 (4), 1608. <https://doi.org/10.3390/ijerph18041608>

40. Nichols, D.L. (2022). The context of background TV exposure and children's executive functioning. *Pediatric Research*, 92, 1168–1174. <https://doi.org/10.1038/s41390-021-01916-6>

41. Pagani, L.S., Fitzpatrick C., & Barnett, T. A. (2013). Early childhood television viewing and kindergarten entry readiness. *Pediatric Research*, 74, 350–355. <https://doi.org/10.1038/pr.2013.105>

42. Pons, M., Bennasar-Veny, M., & Yañez, A.M. (2020). Maternal education level and excessive recreational screen time in children: A mediation analysis. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17 (23), Article 8930. <https://doi.org/DOI:10.3390/ijerph17238930>

43. Rideout, V., & Robb, M. B. (2020). *The Common Sense census: Media use by kids age zero to eight*. San Francisco, CA: Common Sense Media.

44. Rokhman, M. F., Lintangari, A.P., & Perdhani, W.C. (2020). EFL learners' phonemic awareness: A correlation between English phoneme identification skill toward word processing. *Journal of English Educators Society*, 5 (2), 135–141. <https://doi.org/10.21070/jees.v5i2.467>

45. Sapardi, V.S. (2018). Hubungan penggunaan gadget dengan perkembangan anak usia prasekolah di PAUD/TK Islam Budi Mulia [The relationship of gadget use with the development of preschool age children in Budi Mulia Islam PAUD/TK]. *Menara Ilmu*, 12 (80). (In Indonesian)

46. Strouse, G.A., O'Doherty, K., & Troseth, G. L. (2013). Effective coviewing: Preschoolers' learning from a video after a dialogic questioning intervention. *Developmental Psychology*, 49 (12), 2368–2382. <https://doi.org/10.1037/a0032463>

47. Suhana, M. (2017). Influence of gadget usage on children's social-emotional development. In Ifdil, Y. Yaswinda, Z. Ardi & M.F. Amsal (Eds.), *Proceedings of the International Conference of Early Childhood Education (ICECE 2017)* (pp. 224–227). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icece-17.2018.58>

48. Veraksa, N., Bukhalenkova, D., Chichinina, E., Veraksa, A., & Säljö, R. (2022). Use of DD and child development: Digital tools or digital environment? A Cultural–historical perspective. In A. Veraksa (Ed.), *Child Development in Russia: Perspectives from an international longitudinal study* (Vol. 3, pp. 159–180). Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-05524-9\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-031-05524-9_8)
49. Veraksa, N.E., Veraksa, A.N., Bukhalenkova, D.A., & Säljö, R. (2021a). Exploring the development of executive functions in children in a digital world. *European Journal of Psychology of Education*, 37, 1035–1050. <https://doi.org/10.1007/s10212-021-00584-8>
50. Veraksa, N.E., Veraksa, A.N., Gavrilova, M.N., Bukhalenkova, D.A., Oshchepkova, E.S., & Chursina, A.V. (2021b). Short- and long-term effects of passive and active screen time on young children’s phonological memory. *Frontiers in Education*, 6, Article 600687. <https://doi.org/10.3389/educ.2021.600687>
51. Willoughby, M.T., Kupersmidt, J.B., & Voegler-Lee, M.E. (2012). Is preschool executive function causally related to academic achievement? *Child Neuropsychology: A Journal on Normal and Abnormal Development in Childhood and Adolescence*, 18 (1), 79–91. <https://doi.org/10.1080/09297049.2011.578572>
52. Zelazo, P.D. (2006). The Dimensional Change Card Sort (DCCS): A method of assessing executive function in children. *National Protocols*, 1 (1), 297–301. <https://doi.org/10.1038/nprot.2006.46>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазова, О.В., Бухаленкова, Д.А., Веракса, А.Н. (2016). Произвольность в дошкольном возрасте: сравнительный анализ различных подходов и диагностического инструментария. *Национальный психологический журнал*, (4), 14–22. <https://www.elibrary.ru/YISFJZ>, <http://doi.org/10.11621/npj.2016.0402>
2. Ахутина, Т.В. (ред.). (2016). *Методы нейропсихологического обследования детей 6–9 лет*. Москва: Изд-во В. Секачев.
3. Белова, Е.С., Шумакова, Н.Б. (2022). Особенности использования цифровых устройств как компонентов семейной микросреды для познавательного развития старших дошкольников. *Современное дошкольное образование*, (6), 42–53. <https://www.elibrary.ru/DIFKGB>, <http://doi.org/10.24412/2782-4519-2022-6114-42-53>
4. Белолуцкая, А.К., Вачкова, С.Н., Патаракин, Е.Д. (2023). Связь цифрового компонента обучения и развития детей дошкольного и школьного возраста: обзор исследований и международных образовательных практик. *Образо-*

вание и саморазвитие, 18 (2), 37–55. <https://www.elibrary.ru/KESFBF>, <https://doi.org/10.26907/esd.18.2.04>

5. Бухаленкова, Д.А., Чичина, Е.А., Чурсина, А.В., Веракса, А.Н. (2021). Обзор исследований, посвященных изучению взаимосвязи использования цифровых устройств и развития когнитивной сферы у дошкольников. *Science for Education Today*, 11 (3), 7–25. <https://www.elibrary.ru/OVGPWP>, <https://doi.org/10.15293/2658-6762.2103.01>

6. Веракса, А.Н., Гаврилова, М.Н., Чичина, Е.А., Твардовская, А.А., Семенов, Ю.И., Алмазова, О.В. (2023). Связь темпа развития регуляторных функций за год с экранным временем детей 5–6 лет из трех регионов России. *Культурно-историческая психология*, 19 (1), 62–70. <https://www.elibrary.ru/XHUFUFLQ>, <https://doi.org/10.17759/chp.2023190109>

7. Выготский, Л.С. (1966). Игра и ее роль в развитии ребенка. *Вопросы психологии*, (6), 62–68.

8. Выготский, Л.С. (1983). Проблемы развития психики. М.Г. Ярошевский (сост.), *Собрание сочинений в 6 томах* (Т. 3; А. М. Матюшкин, ред.). Москва: Педагогика.

9. Выготский, Л.С. (1984). Детская психология. М.Г. Ярошевский (сост.), *Собрание сочинений в 6 томах* (Т. 4; Д.Б. Эльконин, ред.). Москва: Педагогика.

10. Денисенкова, Н.С., Тарунтаев, П.И. (2022). Роль взрослого в использовании ребенком цифровых устройств. *Современная зарубежная психология*, 11 (2), 59–67. <https://www.elibrary.ru/PQNRUJ>, <https://doi.org/10.17759/jmfp.2022110205>

11. Карабанова, О.А. (2022). Современное детство и дошкольное образование — на защите прав ребенка: к 75-летию со дня рождения Е.О. Смирновой. *Национальный психологический журнал*, (3), 60–68. <https://www.elibrary.ru/PBXRPI>, <https://doi.org/10.11621/npj.2022.0308>

12. Клопотова, Е.Е., Смирнова, С.Ю. (2022). Ребенок в эпоху цифровых игрушек. Обзор зарубежных исследований. *Современная зарубежная психология*, 11 (2), 50–58. <https://doi.org/10.17759/jmfp.2022110204>

13. Комарова, И.И. (2022). Цифровая трансформация и детский сад. *Современное дошкольное образование*, (2), 4–15. <https://www.elibrary.ru/NLBDPU>, <https://doi.org/10.24412/1997-9657-2022-2110-4-15>

14. Куриленко, В.Б., Ершова, Р.В., Новикова, И.А. (2022). Цифровое общество как культурно-исторический контекст развития личности. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика*, 19 (2), 185–194. <https://www.elibrary.ru/SKQFBP>, <http://doi.org/10.22363/2313-1683-2022-19-2-185-194>

15. Ощепкова, Е.С., Шатская, А.Н. (2023). Особенности развития связной речи у детей 6–8 лет в зависимости от уровня развития регуляторных функций. *Вестник Московского университета. Серия 14: Психология*, 46 (3), 261–284. <https://www.elibrary.ru/HBKWKJ>, <https://doi.org/10.11621/LPJ-23-25>

16. Солдатов, Г.У., Войскунский, А.Е. (2021). Социально-когнитивная концепция цифровой социализации: новая экосистема и социальная эволюция психики. *Психология. Журнал Высшей школы экономики*, 18 (3), 431–450. <https://www.elibrary.ru/RSSHNP>, <https://doi.org/10.17323/1813-8918-2021-3-431-450>
17. Фомина, Т.Г., Филиппова, Е.В., Ованесбекова, М.Л., Моросанова, В.И. (2022). Осознанная саморегуляция и школьная вовлеченность как ресурсы экзамениционной успешности: лонгитюдное исследование. *Российский психологический журнал*, 19 (4), 110–121. <https://www.elibrary.ru/PETWGO>, <https://doi.org/10.21702/rpj.2022.4.7>
18. Эльконин, Д.Б. (1999). *Психология игры*. Москва: ВЛАДОС.
19. Barr, R., Lauricella, A., Zack, E., & Calvert, S.L. (2010). Infant and early childhood exposure to adult-directed and child-directed television programming relations with cognitive skills at age four. *Merrill-Palmer Quarterly*, 56 (1), 21–48. <https://doi.org/10.1353/mpq.0.0038>
20. Bergmann, C., Dimitrova, N., Alaslani, K. et al. (2022). Young children’s screen time during the first COVID-19 lockdown in 12 countries. *Scientific Reports*, 12 (1). <https://doi.org/10.1038/s41598-022-05840-5>
21. Best, J.R., Miller, P.H. (2010). A developmental perspective on executive function. *Child Development*, 81 (6), 1641–1660. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2010.01499.x>
22. Blankson, A.N., O’Brien, M., Leerkes, E.M., Calkins, S.D., & Marcovitch, S. (2015). Do hours spent viewing television at ages 3 and 4 predict vocabulary and executive functioning at age 5? *Merrill-Palmer Quarterly*, 61 (2), 264–289. <https://doi.org/10.13110/merrpalmquar1982.61.2.0264>
23. Corkin, M.T., Peterson, E.R., Henderson, A., Waldie, K.E., Reese, E., & Morton, S. (2021). Preschool screen media exposure, executive functions and symptoms of inattention/hyperactivity. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 73, article 101237. <https://doi.org/10.1016/j.appdev.2020.101237>
24. Diamond, A. (2013). Executive functions. *Annual Review of Psychology*, 64, 135–168. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>
25. Domingues-Montanari, S. (2017). Clinical and psychological effects of excessive screen time on children. *Journal of Paediatrics and Child Health*, 53 (4), 333–338. <https://doi.org/DOI:10.1111/jpc.13462>
26. Dore, R.A., Logan, J., Lin, T.-J., Purtell, K.M., & Justice, L. (2020). Characteristics of Children’s Media Use and Gains in Language and Literacy Skills. *Frontiers in Psychology*, 11, article 2224. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.02224>
27. Dore, R.A., Zimmermann, L. (2020). Coviewing, scaffolding, and children’s media comprehension. In J. van den Bulck (Ed.), *The International Encyclopedia of Media Psychology*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119011071.iemp0233>

28. Felix, E., Silva, V., Caetano, M., Ribeiro, M.V.V., Fidalgo, T.M., Neto, F.R., Sanchez, Z.M., Surkan, P.J., Martins, S.S., & Caetano, S.C. (2020). Excessive Screen Media Use in Preschoolers Is Associated with Poor Motor Skills. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 23 (6), 418–425. <https://doi.org/10.1089/cyber.2019.0238>
29. Gibb, R., Coelho, L., van Rootselaar, N. A., Halliwell, C., MacKinnon, M., Plomp, I., & Gonzalez, C.L.R. (2021). Promoting Executive Function Skills in Preschoolers Using a Play-Based Program. *Frontiers in Psychology*, 12, article 720225 <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.720225>
30. Jusienė, R., Rakickienė, L., Braidokienė, R., & Laurinaitytė, I. (2020). SI:EF executive function and screen-based media use in preschool children. *Infant and Child Development*, 29 (1), article e2173. <https://doi.org/10.1002/icd.2173>
31. Kahn, M., Schnabel, O., Gradisar, M., Rozen, G.S., Slone, M., Atzaba-Poria, N., Tikotzky, L., & Sadeh, A. (2021). Sleep, screen time and behaviour problems in preschool children: an actigraphy study. *European Child and Adolescent Psychiatry*, 30, 1793–1802. <https://doi.org/10.1007/s00787-020-01654-w>
32. Kalabina, I.A., Progackaya, T.K. (2021). Defining Digital Competence for Older Preschool Children. *Psychology in Russia: State of the art*, 14 (4), 169–185. <https://doi.org/10.11621/PIR.2021.0411>
33. Korkman, M., Kirk, U., Kemp, S.L. (2007). NEPSY II. *Administrative manual*. San Antonio, TX: Psychological Corporation.
34. Korneev, A.A., Bukinich, A.M., Matveeva E.Yu., Akhutina T.V. (2022). Executive Functions and Regulation of Activation Functions in 6–9 Year-Old Children: Confirmatory Factor Analysis of Neuropsychological Data. *New Ideas in Child and Educational Psychology*, 2 (3–4), 21–37. <https://doi.org/10.11621/nicep.2022.0302>
35. Kostyrka-Allchorne, K., Cooper, N.R., Simpson, A. (2017). The relationship between television exposure and children’s cognition and behaviour: A systematic review. *Developmental Review*, 44, 19–58. <https://doi.org/10.1016/j.dr.2016.12.002>
36. Linebarger, D.L., Barr, R., Lapierre, M.A., Piotrowski, J.T. (2014). Associations Between Parenting, Media Use, Cumulative Risk, and Children’s Executive Functioning. *Journal of Developmental Behavioral Pediatrics*, 35 (6), 367–377. <https://doi.org/10.1097/dbp.0000000000000069>
37. Listyarini, A.A., Lintangarsi, A.P., Emaliana, I. (2022). The influence of English phonemic awareness to reading comprehension: A study on Indonesian EFL learners. *Journal of English Educators Society*, 7 (1), 35–42. <https://doi.org/10.21070/jees.v7i1.1287>
38. McNeill, J., Howard, S.J., Vella, S.A., Cliff, D.P. (2019). Longitudinal associations of electronic application use and media program viewing with cognitive and psychosocial development in preschoolers. *Academic Pediatrics*, 19 (5), 520–528. <https://doi.org/10.1016/j.acap.2019.02.010>
39. McNeill, J., Howard, S.J., Vella, S.A., Cliff, D.P. (2021). Cross-Sectional Associations of Application Use and Media Program Viewing with Cognitive and

Psychosocial Development in Preschoolers. *International journal of environmental research and public health*, 18 (4), article 1608. <https://doi.org/10.3390/ijerph18041608>

40. Nichols, D.L. (2022). The context of background TV exposure and children's executive functioning. *Pediatric Research*, 92, 1168–1174. <https://doi.org/10.1038/s41390-021-01916-6>

41. Pagani, L.S., Fitzpatrick, C., Barnett, T. A. (2013). Early childhood television viewing and kindergarten entry readiness. *Pediatric Research*, 74, 350–355. <https://doi.org/10.1038/pr.2013.105>

42. Pons, M., Bennasar-Veny, M., Yañez, A.M. (2020). Maternal Education Level and Excessive Recreational Screen Time in Children: A Mediation Analysis. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17 (23), article 8930. <https://doi.org/10.3390/ijerph17238930>

43. Rideout, V., Robb, M.B. (2020). *The Common Sense census: Media use by kids age zero to eight*. San Francisco, CA: Common Sense Media.

44. Rokhman, M.F., Lintang Sari, A.P., Perdhani, W.C. (2020). EFL learners' phonemic awareness: A correlation between English phoneme identification skill toward word processing. *Journal of English Educators Society*, 5 (2), 135–141. <https://doi.org/10.21070/jees.v5i2.467>

45. Sapardi, V.S. (2018). Hubungan penggunaan gadget dengan perkembangan anak usia prasekolah di PAUD/TK Islam Budi Mulia. [The relationship of gadget use with the development of preschool age children in Budi Mulia Islam PAUD/TK]. *Menara Ilmu*, 12 (80). (In Indonesian)

46. Strouse, G.A., O'Doherty, K., & Troseth, G.L. (2013). Effective covieing: Preschoolers' learning from a video after a dialogic questioning intervention. *Developmental Psychology*, 49 (12), 2368–2382. <https://doi.org/10.1037/a0032463>

47. Suhana, M. (2017). Influence of Gadget Usage on Children's Social-Emotional Development. In Ildil, Y. Yaswinda, Z. Ardi & M.F. Amsal (Eds.), *Proceedings of the International Conference of Early Childhood Education – ICECE 2017* (pp. 224–227). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icece-17.2018.58>

48. Veraksa, N., Bukhalenkova, D., Chichinina, E., Veraksa, A., Saljo, R. (2022). Use of DD and child development: digital tools or digital environment? A Cultural-historical perspective. In: Veraksa, A. (eds), *Child Development in Russia. Early Childhood Research and Education: An Inter-theoretical Focus* (vol. 3, pp. 159–180). Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-05524-9\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-031-05524-9_8)

49. Veraksa, N.E., Veraksa, A.N., Bukhalenkova, D.A., & Säljö, R. (2021a). Exploring the development of executive functions in children in a digital world. *European Journal of Psychology of Education*, 37, 1035–1050. <https://doi.org/10.1007/s10212-021-00584-8>

50. Veraksa, N.E., Veraksa, A.N., Gavrilova, M.N., Bukhalenkova, D.A., Oshchepkova, E.S., Chursina, A.V. (2021b). Short- and Long-Term Effects of

Passive and Active Screen Time on Young Children's Phonological Memory. *Frontiers in Education*, 6, article 600687. <https://doi.org/10.3389/feduc.2021.600687>

51. Willoughby, M.T., Kupersmidt, J.B., Voegler-Lee, M.E. (2012). Is preschool executive function causally related to academic achievement? *Child Neuropsychology: A Journal on Normal and Abnormal Development in Childhood and Adolescence*, 18 (1), 79–91. <https://doi.org/10.1080/09297049.2011.578572>

52. Zelazo, P.D. (2006). The Dimensional Change Card Sort (DCCS): a method of assessing executive function in children. *National Protocols*, 1 (1), 297–301. <https://doi.org/10.1038/nprot.2006.46>

### **Authors' contributions:**

Aleksander Veraksa contributed to the theoretical framework, selected the methodology and research methods, organized the research, and participated in preparing the final manuscript.

Daria Bukhalenkova contributed to the theoretical framework, explored how the family members involvement in preschoolers' use of digital devices influences the development of regulatory functions, examined the connections between screen time and the development of regulatory functions in preschoolers, presented the results of these studies and general conclusions, and participated in preparing the final manuscript.

Elena Chichinina compiled the literature review, explored how the family members involvement in preschoolers' use of digital devices influences the development of regulatory functions, examined the connections between screen time and the development of regulatory functions in preschoolers, presented the results of these studies, and participated in preparing the final manuscript.

Aydar Kalimullin compiled the literature review and participated in preparing the final manuscript.

Ekaterina Oshchepkova conducted research on phonemic hearing and presented the results of this research.

Arina Shatskaya conducted research on the development of regulatory functions in preschool and early school-age children depending on the mode of digital device use, and presented the results of this research.

Yuri Zinchenko contributed to the theoretical framework and organization of the research.

All authors participated in the discussion of the final version of the manuscript.

### **Авторский вклад:**

Веракса А.Н. — теоретическая рамка, выбор методологии и методов исследования, организация исследований, подготовка финальной рукописи.

Бухаленкова Д.А. — теоретическая рамка, исследование роли участия членов семьи в использовании цифровых устройств дошкольниками в развитии регуляторных функций, исследование связи экранного времени и развития регуляторных функций дошкольников, изложение результатов этих исследований, обобщающие выводы, подготовка финальной рукописи.

Чичина Е.А. — составление литературного обзора, исследование роли участия членов семьи в использовании цифровых устройств дошкольниками в развитии регуляторных функций, исследование связи экранного времени и развития регуляторных функций дошкольников, изложение результатов этих исследований, подготовка финальной рукописи.

Калимуллин А.М. — составление литературного обзора, подготовка финальной рукописи.

Ощепкова Е.С. — проведение исследования фонематического слуха, изложение результатов этого исследования.

Шатская А.Н. — проведение исследования развития регуляторных функций у детей дошкольного и младшего школьного возраста в зависимости от типа использования цифровых устройств, изложение результатов этого исследования.

Зинченко Ю.П. — теоретическая рамка, организация исследований.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

ABOUT THE AUTHORS

**ALEKSANDER N. VERAKSA**

Dr.Sci. (Psychology), Professor, Academician  
of the Russian Academy of Education,  
Head of the Department of Educational Psychology and Pedagogy,  
Moscow State University,  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia;

Deputy Director,  
Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research,  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: H-9298-2012**

**ORCID: 0000-0002-7187-6080**

**e-mail: veraksa@yandex.ru**

**DARIA A. BUKHALENKOVA**

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

Research Fellow at the  
Laboratory of Childhood Psychology and Digital Socialization,  
Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: E-2725-2017**

**ORCID: 0000-0002-4523-1051**

**e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru**

**ELENA A. CHICHININA**

Junior Research Fellow at the Department  
of Educational Psychology and Pedagogy,  
Moscow State University,  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: AAZ-5968-2021**

**ORCID: 0000-0002-7220-9781**

**e-mail: alchichini@gmail.com**

**AYDAR M. KALIMULLIN**

Dr.Sci. (History), Professor, Director of the Institute of Psychology and Education, Kazan (Volga region) Federal University, 1, Matyn Mezhlauka, Kazan 420021, Russia

**Researcher ID: N-1528-2013**

**ORCID: 0000-0001-7788-7728**

**e-mail: kalimullin@yandex.ru**

**EKATERINA S. OSHCHEPKOVA**

Cand.Sci. (Philology), Research Fellow at the Department of Educational Psychology and Pedagogy, Moscow State University, 11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia;

Leading Research Fellow at the Laboratory of Childhood Psychology and Digital Socialization, Federal Scientific Centre of Psychological and Multidisciplinary Research 9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: GNW-6424-2022**

**ORCID: 0000-0002-6199-4649**

**e-mail: oshchepkova\_es@iling-ran.ru**

**ARINA N. SHATSKAYA**

Research Fellow at the Laboratory of Childhood Psychology and Digital Socialization, Federal Scientific Centre of Psychological and Multidisciplinary Research, 9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: ACM-9022-2022**

**ORCID: 0000-0001-7283-8011**

**e-mail: arina.shatskaya@mail.ru**

**YURY P. ZINCHENKO**

Dr.Sci. (Psychology), Professor,  
Academician of the Russian Academy of Education,  
President of the Russian Psychological Society,  
Dean of the Faculty of Psychology,  
Moscow State University,  
11/9, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia;

Director,  
Federal Scientific Centre  
of Psychological and Multidisciplinary Research,  
9/4, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: F-4021-2012**

**ORCID: 0000-0002-9734-1703**

**e-mail: zinchenko@psy.msu.ru**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕРАКСА**

доктор психологических наук, профессор,  
академик РАО, заведующий кафедрой  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

заместитель директора,  
Федерального научного центра  
психологических и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: H-9298-2012**

**ORCID: 0000-0002-7187-6080**

**e-mail: veraksa@yandex.ru**

**ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВНА БУХАЛЕНКОВА**

кандидат психологических наук, доцент кафедры  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

научный сотрудник

лаборатории психологии детства и цифровой социализации,  
Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

ResearcherID: E-2725-2017

ORCID: 0000-0002-4523-1051

e-mail: d.bukhalenkova@inbox.ru

**ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВНА ЧИЧИНИНА**

младший научный сотрудник кафедры  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

Researcher ID: AAZ-5968-2021

ORCID: 0000-0002-7220-9781

e-mail: alchichini@gmail.com

**АЙДАР МИНИМАНСУРОВИЧ КАЛИМУЛЛИН**

доктор исторических наук, профессор,  
директор института психологии и образования,  
Казанский (Приволжский) федеральный университет  
420021, Россия, г. Казань, ул. М. Межлаука, 1

Researcher ID: N-1528-2013

ORCID: 0000-0001-7788-7728

e-mail: kalimullin@yandex.ru

### **ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА ОЩЕПКОВА**

кандидат филологических наук,  
научный сотрудник кафедры  
психологии образования и педагогики,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9

ведущий научный сотрудник  
лаборатории психологии детства и цифровой социализации,  
Федеральный научный центр психологических  
и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: GNW-6424-2022**

**ORCID: 0000-0002-6199-4649**

**e-mail: oshchepkova\_es@iling-ran.ru**

### **АРИНА НИКОЛАЕВНА ШАТСКАЯ**

научный сотрудник  
лаборатории психологии детства и цифровой социализации,  
Федеральный научный центр  
психологических  
и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: ACM-9022-2022**

**ORCID: 0000-0001-7283-8011**

**e-mail: arina.shatskaya@mail.ru**

### **ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ ЗИНЧЕНКО**

доктор психологических наук, профессор,  
академик РАО,  
президент Российского психологического общества,  
декан факультета психологии,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 11/9  
директор Федерального научного центра  
психологических и междисциплинарных исследований  
125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9, строение 4

**Researcher ID: F-4021-2012**

**ORCID: 0000-0002-9734-1703**

**e-mail: zinchenko@psy.msu.ru**

## НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20 (1), 2024. 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 29.03.2024

Усл. печ. л. 13,6. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре  
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:

8 (495) 787-65-11

[www.gitr.ru](http://www.gitr.ru), e-mail: [mail@gitr.ru](mailto:mail@gitr.ru)

125284, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А

**THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 20(1), 2024. 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 29.03.2024  
Cond. printed sheets 13,6. 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