



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



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20(4)

The Art and Science of Television



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 20 (4), 2024

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

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

Периодичность выпуска — ежеквартально.

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

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

Издается с 2004 г.

Миссия

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

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2024

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 20 (4), 2024

Journal

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4

Founder & publisher—GITR Film and Television School

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

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is the actual issues of history, theory and practice of digital media art.

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

Published since 2004.

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

Члены редакционной коллегии

- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Фарида Фармановна Мехдиева — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Мария Анатольевна Казачкова — дизайнер, Большая российская энциклопедия, 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, Dr. Sci. (Art History), Dr. 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
- Maria A. Kazachkova—Designer, The Great Russian Encyclopedia, Moscow, Russia
- Farida F. Mekhdiyeva—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—Translator, Samara, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Y. Burlina—Dr. Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Shi Ce—Dr. Sci. (Education), PhD, 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, Dr. Sci. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr. phil. Dr. rer. nat. Dr. rer. med. Dr. sportwiss. Dr. paed. Dr. paed. habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Yu. Ovcharenko—Dr. Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—PhD (in Philology), Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, First Deputy Editor-in-Chief, Dostoevsky and World Culture. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr. Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroevea—D. Sci. in Cultural Studies, Cand. Sci. (Philosophy), Professor, the GTR 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

Настоящим научный журнал «Наука телевидения» уведомляет читательскую аудиторию, а также иных заинтересованных лиц, что:

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов:

- <https://minjust.gov.ru/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>

деятельность фигурирующих в настоящем списке иностранных и международных неправительственных организаций признана Министерством юстиции Российской Федерации нежелательной на территории Российской Федерации:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Росфинмониторингом в перечень террористов и экстремистов:

- <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act>

фигурирующие в следующем списке организации (в т. ч. иностранные и международные) включены Федеральной службой безопасности Российской Федерации в единый федеральный список организаций, признанных в соответствии с законодательством Российской Федерации террористическими:

- <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>

материалы, информация о которых представлена здесь, являются экстремистскими:

- <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>

сведения об общественных объединениях и религиозных организациях, в отношении которых судом принято вступившее в законную силу решение о ликвидации или запрете деятельности по основаниям, предусмотренным Федеральным законом от 25.07.2002 № 114-ФЗ «О противодействии экстремистской деятельности», размещены на сайте:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>

с единым реестром доменных имен, указателей страниц сайтов в сети «Интернет» и сетевых адресов, позволяющих идентифицировать сайты в сети «Интернет», содержащих информацию, распространение которой в Российской Федерации запрещено, можно ознакомиться по ссылке:

- <https://blocklist.rkn.gov.ru/>

***The Art and Science of Television* journal wishes to inform its readership and other interested parties that:**

individuals and organizations listed here are designated as foreign agents by the Ministry of Justice of the Russian Federation:

- <https://minjust.gov.ru/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>

the activities of foreign and international non-governmental organizations listed here have been deemed undesirable within the territory of the Russian Federation by the Ministry of Justice:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>

individuals and organizations mentioned in this list are flagged by Rosfinmonitoring as terrorists and extremists:

- <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act>

organizations, including foreign and international entities, listed here, are identified by the Federal Security Service of the Russian Federation in the unified federal list of recognized terrorist organizations as per Russian legislation:

- <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>

materials referenced here are classified as extremist:

- <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>

information regarding public associations and religious organizations subject to court-ordered liquidation or activity prohibition under Federal Law No. 114-FZ of 25 July 2002 “On Countering Extremist Activity” can be accessed at:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>

the unified register containing domain names, site indexes, and network addresses that identify websites with prohibited content in Russia is available at:

- <https://blocklist.rkn.gov.ru/>

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

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЬЁ

Интертекстуальные связи между фильмами «Пиковая дама»
П. Чардынина и Я. Протазанова, оперой П. Чайковского
и иллюстрациями А. Бенуа к повести А. Пушкина..... 15

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

Реэнактмент аффективного пространства ранней формы
звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» (1952)
Х. Валь дель Омара..... 47

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

Жестовая система кафе-концертов и мюзик-холлов
в советском немом приключенческом фильме 89

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

ВЛАДИСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ АНАНИШНЕВ

Международные фестивали кино о моде & модные кинофестивали:
проблема терминологии 149

**ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ,
АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ,
КИРИЛЛ ЭДУАРДОВИЧ ГАВРИЛЬЧЕНКО**

Неформальные сообщества социальной сети «ВКонтакте»
как группы риска цифровой маргинализации 185

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА

Всероссийская научно-практическая конференция
«Развитие проектного подхода к подготовке специалистов
для креативной экономики» 219

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

VIOLETTA D. EVALLYO

The Queen of Spades: Intertextuality in Chardynin's and Protazanov's silent film adaptations, Tchaikovsky's opera, and Benois' illustrations for the story by Alexander Pushkin 15

OLGA V. KOLOTVINA

Affective space reenactment of the early form of 1952 *Invisible Auto Sacramental* sound installation by José Val del Omar 47

SCREEN IMAGE OF A HERO

DARIA O. MARTYNOVA

Café-concert and music hall gestures in Soviet silent adventure films 89

MEDIA EDUCATION

VLADISLAV V. ANANISHNEV

Defining fashion film festival: A terminological issue 149

**VITALY V. ZOTOV,
ALEXANDER V. GUBANOV,
KIRILL E. GAVRILCHENKO**

VK's informal communities as groups at risk of digital marginalization 185

CONFERENCE REVIEWS

YULIA M. BELOZEROVA

All-Russian scientific and practical conference on developing project-based training for the creative economy 219

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

**TIME AND SPACE
IN VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE**

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ

Санкт-Петербургский
государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7–9

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

Для цитирования

Эвалльё, В.Д. Интертекстуальные связи между фильмами «Пиковая дама» П. Чардынина и Я. Протазанова, оперой П. Чайковского и иллюстрациями А. Бенуа к повести А. Пушкина // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 15–45. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45. EDN: ZIIGUN

Интертекстуальные связи между фильмами «Пиковая дама» П. Чардынина и Я. Протазанова, оперой П. Чайковского и иллюстрациями А. Бенуа к повести А. Пушкина

Аннотация. В статье анализируются механизмы рецепции мастерами немного кино П.И. Чардыниным и Я.А. Протазановым оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама» и иллюстраций А.Н. Бенуа к повести А.С. Пушкина. Целью исследования стало выявление уникальной поэтики Чардынина и Протазанова, а также художественных образов и смысловых доминант оперы, которые были по-разному осмыслены и интерпретированы мастерами в своих фильмах. В качестве ключевых мизансцен для сравнительного анализа выступили пять сцен: «Летний сад», «Игорный дом», «Казарма», «Спальня графини» и «Зимняя канавка». Немалое влияние

на эстетику фильма Протазанова (1916) года оказали и иллюстрации А.Н. Бенуа, интертекстуальную роль которых демонстрирует формально-стилистический анализ стоп-кадров экранизации.

Артикулируя либретто оперы в качестве фундамента своего фильма, Чардынин, однако, в основу образной системы вводит изображение трех карт, которые позволяют выдерживать контекст мистической и опасной тайны, погубившей героев. Протазанов, подобно Чайковскому, идет по пути усложнения психологического портрета Германа как олицетворения экзистенциальных исканий культуры Серебряного века. Чардынин располагает в пространстве фильма своих героев согласно принципу театральной сцены-коробки, в то время как Протазанов манипулирует с пространственным расположением героев и их дистанцированностью друг от друга или, напротив, скученностью, что позволяет ему специфически использовать с помощью монтажа прием квиверко. Комплексный подход к визуальным элементам фильма позволил Протазанову трактовать драматургию «Пиковой дамы» многограннее.

Ключевые слова: интертекстуальность, рецепция, Пиковая дама, Чардынин, Протазанов, композиция кадра, немое кино, Герман, художественный образ

Благодарности: исследование выполнено при поддержке гранта РФФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века».

UDC 7.01 + 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45

EDN: ZIIGUN

Received 10.10.2024, revised 16.12.2024, accepted 27.12.2024

VIOLETTA D. EVALLYO

Saint Petersburg State University

7–9, Universitetskaya nab.,

Saint Petersburg 199034, Russia

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evallyo@mail.ru

For citation

Evallyo, V.D. (2024). *The Queen of Spades*: Intertextuality in Chardynin's and Protazanov's silent film adaptations, Tchaikovsky's opera, and Benois' illustrations for the story by Alexander Pushkin. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 15–45. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45>, <https://elibrary.ru/ZIIGUN>

The Queen of Spades: Intertextuality in Chardynin's and Protazanov's silent film adaptations, Tchaikovsky's opera, and Benois' illustrations for the story by Alexander Pushkin

Abstract. This article analyzes the reception by Pyotr Chardynin (1910) and Yakov Protazanov (1916) of Tchaikovsky's opera, *The Queen of Spades* (which is considered as an intertext of the films), drawing upon both the opera and Alexandre Benois' illustrations for Alexander Pushkin's story. The study aims to identify the two masters' unique cinematic poetics and how they interpreted the artistic images and semantic dominants of the opera. Five scenes serve as the focus for comparison: "Summer Garden," "Gambling House," "Barracks," "Countess's Bedroom," and "Winter Canal." Benois' illustrations significantly influenced Protazanov's 1916 film, as demonstrated through a formal stylistic analysis of its stills.

Chardynin's film uses the opera's libretto as its foundation but centers its imagery on three cards, emphasizing the mystical and dangerous secret that destroys the characters. Protazanov, like Tchaikovsky, delves deeper into Hermann's psychology, seeing it as a reflection of the existential themes of the Silver Age. While Chardynin employs a theatrical, box-set approach to staging, Protazanov manipulates character placement—their detachment from or proximity to each other—using montage to create a *quid pro quo* effect. This visual approach allows for a more nuanced interpretation of the drama.

Keywords: intertextuality, reception, *The Queen of Spades*, Chardynin, Protazanov, frame composition, silent film, Hermann, artistic image

Acknowledgements: this research was supported by the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 (Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th — First Half of the 20th Century).

ВВЕДЕНИЕ

В современной гуманитарной науке возрастает научный интерес к проблемам рецепции и интертекстуальности в области искусства, что влечет за собой необходимость уточнения, а временами — и пересмотра существующих представлений о художественных явлениях прошлого, в том числе — о немом периоде российского кинематографа. **Актуальность** настоящего исследования обусловлена тем, что в фокусе внимания автора оказываются творческие эксперименты первых мастеров кино П.И. Чардынина и Я.А. Протазанова, рассмотренные с точки зрения рецепции и последующей репрезентации в двух экранизациях «Пиковой дамы» пространственных и драматургических приемов, использованных в премьерной постановке оперы П.И. Чайковского¹, а также иллюстраций А.Н. Бенуа к повести А.С. Пушкина. В качестве **предмета исследования** выступает образная система фильмов в контексте общего интертекстуального поля «Пиковой дамы» как произведения литературы, музыки, изобразительного искусства. **Объект изучения** — одноименные кинопроизведения Чардынина (1910) и Протазанова (1916), зарисовки мизансцен оперного спектакля, опубликованные в Ежегоднике императорских театров (1892), а также иллюстрации Бенуа к изданию повести «Пиковая дама» Пушкина (1911).

Целью является выявление преемственности и новизны визуальных решений оперы Чайковского «Пиковая дама» в киноискусстве немого периода. Данное обстоятельство обусловило следующие **задачи**: систематизировать научные знания о рецепции интертекстуальных связей оперы «Пиковая дама» Чайковского с киноэкранизациями Чардынина и Протазанова; осуществить анализ визуальных источников — кадров из фильмов, мизансцен оперы и иллюстраций Бенуа. **Методология** характеризуется обращением автора к сравнительному и формально-стилистическому

¹ Речь идет о первой постановке оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского на либретто М.И. Чайковского, состоявшейся в Мариинском театре 7(19) декабря 1890 года. Отдельные мизансцены данной постановки были зарисованы и представлены в издании «Ежегодник императорских театров. Сезон 1890–91». СПб., 1893.

анализу, позволяющему распознать и интерпретировать мизансцены, демонстрирующие преемственность пространственных и драматургических решений постановки «Пиковая дама» Чайковского и одноименных фильмов Чардынина и Протазанова. В связи с очевидной динамичностью кинематографической ткани для достоверности проводимого анализа были преимущественно использованы стоп-кадры, которые, на наш взгляд, не только демонстрируют специфику пространственных решений режиссеров, но и наиболее точно соотносятся с имеющимися изображениями постановки оперы.

В качестве ключевых для сравнительного анализа выступили пять мизансцен: «Летний сад», «Игорный дом», «Казарма», «Спальня графини» и «Зимняя канавка», поскольку именно их зарисовки присутствуют в Ежегоднике императорских театров как визуальные источники представлений о сценическом решении оперы. Несмотря на то, что выбор материала вынужденно ограничен данными фрагментами, они, на наш взгляд, позволяют продемонстрировать ключевые интертекстуальные мотивы кинофильмов и уловить уникальные для Чардынина и Протазанова драматургические решения².

Отметим, что научные изыскания, касающиеся различных художественных аспектов оперы Чайковского «Пиковая дама», образуют целую исследовательскую область, однако **новизна** нашего подхода обусловлена вниманием к пространственной драматургии сценического решения оперы, сохранившейся в зарисовках и позволившей очертить механизмы рецепции эстетики оперы мастерами немного кино.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ О РЕЦЕПЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПОВЕСТИ ПУШКИНА В ОПЕРЕ ЧАЙКОВСКОГО И ЭКРАНИЗАЦИЯХ ЧАРДЫНИНА И ПРОТАЗАНОВА

Смысловые и стилистические сдвиги в искусстве, начавшиеся на рубеже XIX–XX веков, обусловили поиски новых стратегий анализа художественных произведений. Теория интертекстуальности в той или иной ее

² Отдельно подчеркнем, что в данной статье, ввиду разности написания имени главного героя в повести Пушкина и в либретто оперы, при обращении к тексту повести сохранено написание «Германн», при обращении к тексту либретто — Герман. Что касается фильмов Чардынина и Протазанова, сохранено написание одной «н» в соответствии с титрами. В приводимых цитатах написание имени героя соответствует авторским вариантам.

терминологической концептуализации активно разрабатывалась в XX веке в трудах многих крупных ученых (М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Кристевой и др.) и оказалась применима и к произведениям эпохи модерна, и к произведениям, созданным во второй половине столетия в эстетике постмодернизма. Рассматривая представления об интертекстуальности в трудах XX века, современный исследователь А. Гуаду отмечает, что термин «интертекстуальность» «подразумевает существование в более позднем тексте предметов, тем, топов, идеологии предшествующего текста и отголосков его стилистических/формальных особенностей, таких как аспекты языка, структуры, жанра и приемов (например, символика, образность, аллюзии, цитаты, ссылки, ирония, сатира, стилизация, пародия и тон)» (Guadu, 2023, p. 92). Такое определение равно актуально и для литературы, и для «текстов» других искусств, особенно имеющих в своей основе литературные произведения, будь то кинематограф или оперное либретто.

Перспективность интертекстуального подхода доказывается обширностью эстетического и смыслового диапазона явления. Так, на сегодняшний день в научных кругах разрабатываются проекты, направленные на анализ возможностей интертекстуальности применительно к сфере образования (Björk, Iyer, 2023), социализации и проблемам «нелегитимной интертекстуальности», т. е. некорректных цитирований в среде молодых ученых (O'Neill, 2024). Исследовательница из Южной Кореи Миджин Им провела эксперимент с измерением эффективности привлечения интертекстуальности для изучения иностранных языков при просмотре фильмов. Проанализировав результаты работы с фокус-группой, она сделала вывод: «Участники допустили мало ошибок в содержательных словах благодаря пониманию контекстов, чему способствовала интертекстуальность» (Im, 2024, p. 9). Эти тенденции в целом демонстрируют потенциал исследований, направленных на дешифровку различных культурных и эстетических кодов в дискурсе интертекстуальности. Однако прежде всего теория интертекстуальности продолжает активно применяться для интерпретации художественных текстов.

Музыка Чайковского в силу имманентных своих особенностей не раз представала в работах и отечественных, и зарубежных исследователей как интертекст. Так, анализируя «внешнюю интертекстуальность», проявленную в оперном творчестве Чайковского, С.О. Джарвис делает вывод: «Творчество Чайковского включало в себя множество форм осознанной работы с произведениями других композиторов. Нельзя отрицать важную роль, которую они сыграли в творческом вдохновении композитора. Они способствовали формированию образных, мелодико-интонационных идей, конструктивных, инструментовочных и оркестровочных приемов. (...) Любимыми

произведениями Чайковского были те, которые, с его точки зрения, содержали идеальную реализацию мелодического и тематического образа, заложенного в его подсознании» (Jarvis, 2023, p, 79).

Среди сочинений Чайковского интересующая нас опера «Пиковая дама», пожалуй, наиболее часто подвергалась исследовательскому анализу с интертекстуальных позиций. Е.В. Пономарева, исследуя риторический аспект интертекстуальности «Пиковой дамы» Чайковского, пишет: «...факт того, что опера Чайковского создавалась на основе либретто М. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина, которая, в свою очередь, была написана по мотивам светского анекдота, предполагает яркую риторическую ситуацию возрастающей мерности семиотического пространства. Ее усиливает и очевидная “троповая” природа иностилевых вкраплений (к примеру, пастораль “Искренность пастушки” обнаруживает свойства метонимии, а песенка Графини — метафоры)» (Пономарева, 2012, с. 16–17). М.Г. Раку, прослеживая историю текстов о роковом карточном проигрыше до новеллы «Счастье игрока» Гофмана, говорит о проявлении в содержании оперы «романтического бессознательного» (Раку, 1999, с. 19), что является важной составляющей выводов исследовательницы относительно трактовки пушкинской повести Чайковским. К подобному выводу приходит и Н.С. Скорород, утверждая, что «гений Чайковского заимствует пушкинский сюжет не для продуктивного диалога с чужим текстом, нет, Пушкин интересуется его как платформа для выражения собственного композиторского “я”: в опере решительно уничтожается пространство между рассказчиком и рассказом, об этом никто не думает, оно мешает. Создается даже не трагедия — а мелодрама Рока» (Скорород, 2013, с. 234). Таким образом, в отмеченных концепциях обнаруживается соответствие оперной интерпретации повести Пушкина эстетическим тенденциям конца XIX века, характеризующимися сгущением драматизма в трактовке судьбы главных героев.

Появление сразу двух киноэкранизаций «Пиковой дамы» в течение небольшого промежутка времени (1910 и 1916 годы) не было случайным. Для развития немого кинематографа узнаваемость сюжетов была существенным фактором привлечения внимания зрительской аудитории. К.Э. Разлогов указывал на значимость этого аспекта: «Характерно, что именно в период Великого немого особенно задействованы механизмы предварительного знания о том, что будет рассказано в фильме. Для экранизации это было особенно важно» (Разлогов, 2020, с. 53). В своих воспоминаниях А.А. Ханжонков писал, что летом 1909 года в селе Крылатском сняли несколько картин, среди них и «Пиковую даму» Чардынина: «Инсценировались эти произведения не целиком. Выбирались наиболее выигрышные сцены из них, причем не особенно

заботились о смысловой связи между этими сценами, вероятно, в надежде на то, что зритель не может быть не знаком с такими популярными произведениями русской литературы» (Ханжонков, 2024, с. 40–41). Несмотря на реверанс Ханжонкова в сторону литературного первоисточника, не скрывалось, что доминирующим смысловым ядром фильма «Пиковая дама» все же стало либретто оперы. Так, в фильмографии издания «Первые годы русской кинематографии», составленной В.И. Вишневым, драма Чардынина фигурирует как снятая «по повести А.С. Пушкина и опере П. Чайковского» (Ханжонков, 2024, с. 148). Уподобляя «Пиковую даму» Чардынина популярному в XIX веке типу клавирного переложения оперы, А.П. Груцынова пишет: «В нем в весьма кратком, но емком варианте, скорее всего, представлены особенности сценической постановки, костюмов, актерской игры и даже, отчасти, танцев интермедии в том варианте, в каком это мог видеть Чардынин в опере» (Груцынова, 2020, с. 131). Тем самым, вариативные и невуалируемые интертекстуальные отсылки имели в какой-то степени отношение и к рекламному продвижению фильма: так или иначе зрительская аудитория могла быть знакома не только с повестью Пушкина, но и с оперными постановками, что создавало определенную интригу и благоприятно влияло на кинопрокат.

По отношению к мотивам обращения к «Пиковой даме» Протазанова исследователь К. Хайнова замечает: «...версия повести Пушкина Чардынина в основном основана на вторичном источнике (опере) и отходит от оригинального текста (делая его невидимым для непосвященного зрителя)... (...) Протазанов пытается перенести известный текст в новую форму искусства, делая акцент на верности и точном отображении истории» (Hainová, 2019, p. 104). В контексте анализа данного фильма Ф. Вилсон обращает внимание на наметившиеся в области киноискусства сдвиги: «Вместо того, чтобы следовать типичной практике киноиндустрии и основывать фильм на тексте оперы³, в которой протагонист Германн становится одержимым магической «Тайной трех карт» из-за любви к молодой женщине Лизе, Протазанов вернулся к произведению Пушкина, где поступками героя движет желание обмануть, разбогатеть и повысить свой социальный статус» (Wilson, 2024, p. 53). Опираясь на приведенные цитаты, можно отметить, что ученые обращают внимание как на поиски Протазанова в области художественного языка киноискусства и интерес к усложнению нарратива, так и на усилившиеся тенденции к экранизации собственно литературных произведений.

При этом в случае протазановской киноинтерпретации «Пиковой дамы» можно отметить более сложную систему интертекстуальных связей.

³ В творческом наследии Чардынина кроме «Пиковой дамы» можно обнаружить еще фильмы «Чародейка» (1909) и «Евгений Онегин» (1911), также связанные в качестве источника сюжета с операми Чайковского.

Р.П. Соболев констатирует: «Выпуску фильма [Протазанова. — В. Э.] предшествовало рекламное издание, в котором фирма сообщала о том, что авторы фильма в точности придерживались текста Пушкина, отказавшись от следования за одноименной оперой Чайковского. Это не совсем верно. Протазанов, являвшийся автором сценария и постановщиком фильма, использовал не только повесть, но и некоторые мотивы любимой им оперы Чайковского» (Соболев, 1961, с. 91). О.Л. Леонидов также отмечает, что на создание фильма Протазанова вдохновляли и интерес к театральным работам Бенуа в Московском Художественном театре⁴, и любовь к творчеству Пушкина и опере Чайковского. В частности, исследователь пишет о постановке оперы в Большом театре в интерпретации дирижера С.В. Рахманинова (1904), которую, как известно, режиссер посетил неоднократно: «Поклонник романтического пафоса и лиризма великого русского композитора, Рахманинов, как дирижер, “крупным планом” выделял “сильные страсти и огненное воображение” Германна, которые под влиянием анекдота о трех картах стали навязчивой идеей, безрассудной одержимостью необузданного воображения. Опера звучала, как сон...» (Леонидов, 1957, с. 94).

Такая интерпретация и созвучное культуре Серебряного века прочтение повести, бесспорно, не могло не повлиять на направление художественных поисков Протазанова, так же как и еще один смысловой мотив оперы. Как известно, одной из значимых трансформаций повести Пушкина в произведении Чайковского стал перенос времени действия из первой трети XIX века в эпоху Екатерины II (см. подробнее: Соловцов, 1954, с. 17; Гаспаров, 2009, с. 188). При этом Б.М. Гаспаров замечает: «При чтении либретто сдвиг временных слоев может поначалу показаться случайным, возникшим по недосмотру⁵. Однако музыка наделяет каждый из повествовательных анахронизмов оперы символическим смыслом. (...) Используя мотивы, которые то и дело проступают во всех слоях времени, Чайковский заставляет их звучать как многократное эхо друг друга. Музыкальное высказывание никогда не перескакивает в другую временную среду без сохранения следов иных временных слоев, уже появлявшихся в рассказе, или предвкусения тех, которым только еще предстоит появиться» (Гаспаров, 2009, с. 194). Естественно, перенос действия в иную эпоху нашел отражение в художественном

⁴ В 1915 г. в МХТ был поставлен «Пушкинский спектакль», состоящий из трех «Маленьких трагедий» — «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери». Бенуа выступал не только в качестве художника, но и в качестве режиссера постановки (при участии Станиславского и Немировича-Данченко).

⁵ «Разброду во временном устройстве либретто» Б.М. Гаспаров посвящает отдельную главу своего исследования, которая имеет знаменательное название «Заблудившийся в символическом городе: множественные хронотопы в “Пиковой даме” Чайковского» (Гаспаров, 2009, с. 189–190).

оформлении фильма Чардынина (как экранизации оперы), в то время как Протазанов сохраняет атмосферу пушкинского произведения. Однако, хотя с точки зрения сюжета Протазанов следует тексту повести Пушкина, он все же использует мифопоэтические находки оперы для построения визуальной драматургии своего фильма. В частности, как подробно будет показано позже, хотя в фильме практически отсутствуют прямые визуальные цитаты сценических решений оперы, сложная визуально-временная интерпретация «прошлого» (молодость Графини) и «настоящего» посредством параллельного монтажа соотносятся с музыкальной драматургией Чайковского.

Близость Протазанова опере можно заметить и в трактовке характера Германа — сложного и неоднозначного. В творческом союзе с И. Мозжухиным режиссер создал многогранный интертекстуальный образ главного героя. Позволим себе согласиться с выводом В.С. Колодяжной: «Стилистические черты изобразительной формы картины во многом определяются особенностями трактовки образа Германна. Германн фильма ближе к Германну оперы — сильному человеку, охваченному фатальной страстью к игре» (Колодяжная, 1957, с. 107). На важность психологической проработки характеров указывает и Леонидов: «Протазанов в “Пиковой даме” во главу угла ставит “лепку характера”, передачу психологии переживаний героев фильма, причем достигает он этого не только при помощи актерского исполнения, но и с использованием всех средств кинематографической выразительности — смены планов, ракурсов съемки, света, монтажа. В центре кинокартины — не событие, а человек с его сложным духовным миром, с его страстями, порывами, внутренними монологами» (Леонидов, 1957, с. 97). Отчасти эти характерные для искусства начала прошлого столетия черты лежат в основе мировоззрения Серебряного века, что, бесспорно, находило отклик у мастеров немого кинематографа, но немаловажную роль играл и сам исходный материал.

Так, Т. Сергеева замечает, что в повести «Пиковая дама» и фигуре Германна «...сплелись почти все основные пушкинские мотивы... Он убил, но косвенно, сам того не желая. В нем погиб поэт (списав первое любовное письмо из книжки, следующие сочиняет со страстной, поэтической вдохновенностью). Вел любовную интригу, не любя. Умер заживо, погрузившись в ад безумия» (Сергеева, 1999). Похожие идеи высказывает и С.А. Мартянова: «В своей повести Пушкин зафиксировал глубинный антропологический кризис, чреватый локальными срывами и личностными катастрофами. (...) Таким же маленьким зеркалом мирового театра стала и петербургская повесть Пушкина, предваряющая мистерийное содержание романов Достоевского о борьбе Бога и дьявола в сердце человека» (Мартянова, 2014, с. 56).

О глубине образа Германна пишет и киновед Л.А. Зайцева: «...Германн Протазанова и Мозжухина — не винтик в маховике ситуации. Он верит не столько в пушкински-призрачное чудо, сколько в раскольниковское “право имею”... Образ Германна на экране как будто увиден глазами Достоевского, напитан идеями Ницше» (Зайцева, 2013, с. 60). Как мы видим, в образе героя заложены ключевые философские проблемы времени, словно суммирующие экзистенциальные искания человека, смыслы, которые экспонентально развивались по интертекстуальной цепочке от повести Пушкина к опере Чайковского, воплотившись в сложный характер протазановского Германна.

Что касается фильма Чардынина, здесь исследователи отмечают противоположную тенденцию. Соловцов выделяет незаурядность пушкинского героя и силу качеств, «олицетворенных в его образе: корыстолюбия и себялюбия. Эти свойства, при страстной настойчивости, крепкой воле и непомерном честолюбии Германа, лишили его едва ли не всех истинно человеческих качеств» (Соловцов, 1954, с. 13). Между тем, Чайковский о своем герое писал так: «...когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жалко Германа, что я вдруг начал сильно плакать. (...) Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, — а все время настоящим, живым человеком, притом мне очень симпатичным» (Чайковский, 1997, с. 319). У Чардынина характер героя, на наш взгляд, получает монолитную прорисовку, в актерской пластике воплощены одержимость Германа тайной карт и его сфокусированность на обогащении, что роднит его интерпретацию в фильме с повестью Пушкина.

Суммируя мнения исследователей, резюмируем, что киноинтерпретация Чардынина, опираясь на либретто оперы Чайковского, наследует и визуальные ее доминанты, но трактует образ Германа в духе повести Пушкина. Фильм же Протазанова, для которого опера была лишь одним из источников вдохновения, вбирает в себя ключевые импульсы эстетики романтизма, символизма в их философском противоречии с рационалистическими интенциями Нового времени.

РЕЦЕПЦИЯ ОПЕРЫ ЧАЙКОВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ РЕШЕНИЯХ ЧАРДЫНИНА И ПРОТАЗАНОВА

Либретто оперы «Пиковая дама» начинается с прогулки в Летнем саду (рис. 1, левая колонка), которую узнаваемо воспроизвел в первой сцене своего фильма Чардынин. При этом режиссер объединил в одном мизанкадре прогулку и игру в карты, на которой сосредоточено внимание молодых людей и за которой напряженно наблюдает Герман. Такое визуальное решение позволило «сжать» повествование и соединить различные пласты истории, представив зрителю ее ключевые мотивы. Одержимость Германа карточной игрой (о которой в опере говорят и которую в фильме мы видим) и встреча с Лизой и Графиней во время чинных неспешных прогулок в пространстве Летнего сада диктует драматургическую траекторию фильма. В целом настроение сцены и ее развитие соотносится с 1-й картиной 1-го действия оперы. Первый раз Герман отвлекается от игры при появлении Лизы и Елецкого. В этот момент его порывистые движения демонстрируют влюбленность и волнение от присутствия соперника. Но гораздо больше Германа заинтересует Графиня. Привлеченные ее появлением, игроки оставляют свое занятие и активно включаются в сплетни о мистическом знании старухи. С этого момента режиссер явно показывает, что внимание протагониста переключается на Графиню и карты. В отличие от более просторного сценического пространства, границы кадра предельно ограничены, и гуляющая группа с Графиней и Лизой покидают экран. При этом взгляд Германа провожает фигуру Графини, и шаг он делает вслед за ней. Поворот его корпуса создает ощущение более обширного фрагмента реальности за пределами кадра при сохранении фокуса на эмоциональных переживаниях героя. В конце же первой сцены Герман берет в руки три карты. Груцынова, выявляя незначительные отступления Чардынина от либретто, замечает «единственное» принципиальное различие фильма и оперы: «отсутствует напряженное перерождение Германа. . . . Игральные карты становятся столь же значимым визуальным лейтмотивом фильма, каким является тема карт в опере» (Груцынова, 2020, с. 125). И действительно, акцент Чардынина на картах сближает его трактовку образа Германа с повестью Пушкина.

Протазанов в первой сцене своего фильма поместил героев в замкнутое пространство игорного дома, что позволило ему, с одной стороны, следовать нарративным доминантам повести Пушкина, а с другой — ярче охарактеризовать свое видение Германа. Режиссер постепенно углубляет кинопространство, расслаивая его на ближний, средний, дальний и скрытый планы. Через положение Германа в пространстве кадра Протазанов

направляет развитие драматургии, постепенно раскрывая характер своего героя. Поначалу Герман находится на переднем плане, дистанцированный от товарищей, активно обсуждающих его отстраненность от общего увлечения при парадоксальном присутствии на игре в качестве зрителя. Напряженность позы героя, его выправка и поджатые руки демонстрируют предельную экспрессию, обуздываемую вытянутым как струна телом. Порывистые и резкие движения выдают, однако, эмоциональное возбуждение, терзающее Германа желанием включиться в игру. Вскоре герой оказывается на среднем плане (рис. 1, левая колонка), буквально зажатый между столами с игроками, расслабленные позы и веселость которых заостряют его напряжение. Интересным визуальным решением оказывается пространство в глубине кадра, поначалу закрытое. Контрастное цветовое соотношение одетого в темный сюртук Германа и портьер, скрывающих внутреннюю зону помещения, считаются как сокрытость мотивов, которые движут молодым человеком.

Протазанов вслед за своими героями вводит зрителя в дальнейшее пространство, большую часть которого занимает накрытый яствами и напитками длинный стол. Веселость атмосферы застолья, открытые широкие жесты молодых людей вновь подчеркивают напряженность Германа и отсутствие у него интереса к подобному времяпрепровождению. Однако, как и в фильме Чардынина, герой Протазанова незамедлительно реагирует на рассказ о трех мистических картах, помогающих обладателю этого сакрального знания выиграть крупную сумму денег.

Изрядно позабавленные рассказанным «анекдотом», мужчины выходят из дальней комнаты и покидают границы кадра, будто «отменяя» рамку экрана как предела мира фильма. На визуальном уровне такой прием усиливает эффект одиночества, в котором оказывается Герман, равно как и его отличие от молодых людей: сдержанность и погруженность в собственные мысли. Отстраненность Германа от «обычного» для репрезентируемой эпохи образа жизни подчеркивается дистанцированностью его фигуры от групп людей, активно демонстрирующих эмоции.

Напряжение протазановского Германа ритмически разряжается в его прогулку по ночному Петербургу (рис. 1, правая колонка). Интересен довольно продолжительный кадр с героем, задумчиво бредущим по мосту, который драматургически ближе всего к сцене у Зимней канавки в опере Чайковского. Если герой Чардынина в кульминации фильма в похожей мизансцене демонстрирует практически демоническую одержимость картами, что вынуждает Лизу броситься с моста, то у Протазанова этот момент имеет ключевое значение в судьбе самого героя — это та точка, с которой начинается необратимое движение Германа по направлению к роковой гибели.



Рис. 1. Слева сверху вниз: Группы гуляющих в Летнем саду. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского [действие 1-е, картина 1-я] (Ежегодник императорских театров, с. 169). Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910) [1 мин. 48 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [1 мин. 03 сек.]. Скриншот автора. Справа сверху вниз: Зимняя канавка, декорация художника К.М. Иванова. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 178). Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [12 мин. 24 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [20 мин. 40 сек.]. Скриншот автора.

Fig. 1. Left column top to bottom: Groups of people strolling in the Summer Garden: The Queen of Spades [act 1, scene 1], opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 169). Still from The Queen of Spades [01:48] by Pyotr Chardynin (1910). Still from The Queen of Spades [01:03] by Yakov Protazanov (1916).

Right column top to bottom: Winter Canal, designed by K.M. Ivanov: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 178). Still from The Queen of Spades [12:24] by Pyotr Chardynin (1910). Still from The Queen of Spades [20:40] by Yakov Protazanov (1916)⁶

⁶ Источники изображений см. / See the image sources:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Если обратить внимание на рисунок декорации оперы художника К.М. Иванова, то создается впечатление обширного монументального пространства, давящего на героев. Чардынин закономерно сужает границы внутрикадрового мира, и Лиза оказывается ритмически идентичной статике окружающей среды, тем самым ее растворение в ней представляется неизбежным, равно как динамичность движений и эмоционального состояния Германа препятствует его интеграции в пространство сцены.

Во второй сцене фильма Чардынин следует драматургии либретто оперы и приглашает своего зрителя в комнату Лизы (рис. 2), музицирующей в окружении девушек, что согласуется и с замыслом Чайковского. В фильме Герман тоже проникает в спальню Лизы, чтобы продемонстрировать свою страсть: порывистость его движений, нежелание жить без ее любви вызывают в девушке любовь. Протазанов, напротив, постоянно выдерживает дистанцию между молодыми людьми. Опираясь на пространственную драматургию повести Пушкина, он применяет новый съемочный прием, играя с ракурсами, подчеркивая тем самым и разный моральный и социальный уровень героев, и разность их целей. Отметим: буквальное расположение Лизы в мизанкадрах фильма Протазанова также указывает, что в трактовку образа своей героини режиссер закладывал преимущественно пушкинские мотивы: дистанцированность девушки от графини, от служанок, занятия рукоделием и одиночество скорее указывают на статус бедной воспитанницы, нежели внучки.



Рис. 2. Комната Лизы. Слева — «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 171). Справа сверху — кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [3 мин. 31 сек.]. Скриншот автора. Справа внизу — кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [24 мин. 11 сек.]. Скриншот автора

Fig. 2. Liza's bedroom. Left: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 171). Top right: still from The Queen of Spades [03:31] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [24:11] by Yakov Protazanov (1916)⁷

Оба режиссера сходным образом интерпретируют сцену в комнате Графини (рис. 3). Интересно, что в отличие от Чардынина, который равномерно осветил мизансцену, Протазанов оставил центральный приглушенный источник света, позволив комнате и двум персонажам выступать из сумрака: это, на наш взгляд, соотносится с мизансценой оперы, зарисованной в Ежегоднике императорских театров. Заметим, что декорации спальни у Чардынина в некотором смысле корреспондируют с задумкой Иванова, однако представляют менее приватное пространство посредством мебели (большим количеством стульев и отсутствием видимой кровати во внутрикадровом пространстве). В интерпретации Протазанова присутствуют портьеры, которые образующимися складками словно повторяют рельефы стен спальни в мизансцене

⁷ Источники изображений см. / See the image sources:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

оперы, однако расположение героев в кадре с точки зрения их масштаба и дистанции друг от друга корреспондируют с решением Чардынина. Конечно, аспекты эти могли быть продиктованы и спецификой съемок в павильоне, и работой кинокамеры, однако могут быть интерпретированы и как своего рода оммаж в сторону режиссера-предшественника. Что касается оформления этой сцены в опере Чайковского, то, как пишет Э.А. Старк: «Декорация изображала комнату графини с альковым, освещенным висячим фонарем; в алькове за ширмами постель графини. Ходили нарочно за кулисы, чтобы убедиться в том, что на сцене, кроме кресла графини, нет никаких предметов, а все — и альков, и кровать, и ширмы, и прочая мебель — написано на одной завесе, с транспарантом фонаря и падающего от него света на кровать и на другие предметы» (Старк, 1941, с. 108). Из описания становится очевидным, что Протазанов, разрабатывая пространственную драматургию сцены, ориентировался на опыт сценического решения оперы: и в вопросе направленного луча-освещения, и мебелировки помещения креслом графини, образующим концептуальный центр композиции кадра.

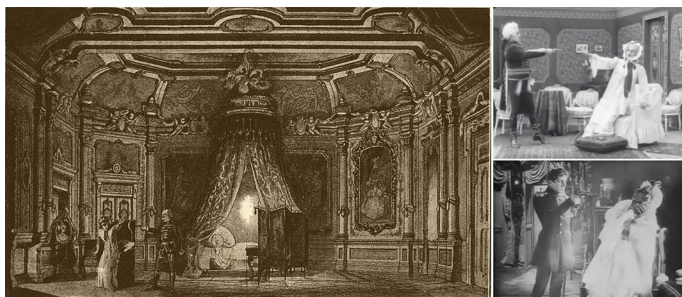


Рис. 3. Спальня графини. Слева: декорация художника К.М. Иванова. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского [действие 2-е, картина 4-я] (Ежегодник императорских театров, с. 176). Справа сверху вниз: Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [8 мин. 47 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [45 мин. 00 сек.]. Скриншот автора

Fig. 3. The Countess's bedroom. Left: designed by K.M. Ivanov: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky [act 2, scene 4] (Imperial Theatres, p. 176). Top right: still from The Queen of Spades [08:47] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [45:00] by Yakov Protazanov (1916)⁸

⁸ Источники изображений см. / See the image sources:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Во многом схожей с композиционной точки зрения оказывается и сцена с призраком графини в комнате Германа (рис. 4), художественная целостность которой достигается в фильмах довольно минималистическими средствами. Чардынин прибегает к манипуляции с монтажными приемами, наглядно демонстрируя посредством наложения планов три карты, в то время как у Протазанова помещение более аскетично. Расположение фигуры Германа в пространстве кадра позволяет показать, что призрак застает героя врасплох. Если у Чардынина графиня оказывается справа от Германа, то и в зарисовке сцены в Императорском сборнике, и у Протазанова она подходит к герою со спины.



Рис. 4. Появление призрака. Слева: «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 177). Справа сверху вниз: кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [11 мин. 09 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [49 мин. 00 сек.]. Скриншот автора

Fig. 4. Appearance of the ghost. Left: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 177). Top right: still from The Queen of Spades [11:09] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [49:00] by Yakov Protazanov (1916)⁹

⁹ Источники изображений см. / See the image sources: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024); <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Е.Е. Прошин, анализируя сцену появления призрака в фильме 1916 года, пишет: «Меж тем мы наблюдаем строго декоративное оформление сцены... (...) Протазанов очень слабо создает иллюзию ирреальности, сцена, напротив, выглядит чересчур бытовой, из эффектов можно подчеркнуть лишь опять же трюковое исчезновение графини в самом конце эпизода да саму отталкивающую внешность героини» (Прошин, 2014, с. 81). Точное наблюдение Прошина относительно минималистичности художественных приемов в сцене можно, на наш взгляд, объяснить с точки зрения философской трактовки сюжета. В случае киноинтерпретации Чардынина тайну трех карт можно трактовать как общий и для Германа, и для графини рок, в то время как Протазанова интересуют разнонаправленные переживания героя: наказание (в образе призрака графини) неотступно преследует его, раскрытие секрета становится мостиком к грядущему безумию.

ИЛЛЮСТРАЦИИ А. БЕНУА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ Я. ПРОТАЗАНОВА

Значительным визуальным интертекстом некоторых мизансцен «Пиковой дамы» Протазанова являются широко известные в те годы иллюстрации А. Бенуа к повести А. Пушкина. Художником фильма выступил В.В. Баллюзек, который за год до того работал под руководством Бенуа над оформлением уже упоминавшейся постановки «Маленьких трагедий» в Московском Художественном театре (Арлазоров, 1973, с. 67–68). Неудивительно, что свой опыт Баллюзек перенес в художественное оформление фильма.

В сцене сбора старой графини на бал (рис. 5, сверху) Протазанов довольно точно воспроизводит композицию иллюстрации Бенуа, но отображает ее зеркально. Можно заметить, что изменилось и положение Лизы. У Бенуа силуэт девушки угадывается в темной тени в окне, режиссер же оставляет ее в комнате, однако отверженное положение героини подчеркивается ее безучастностью к туалету, увлеченностью рукоделием. Расположение фигуры Лизы в пространстве кадра с точки зрения общей драматургии фильма становится еще одним элементом, оправдывающим безрассудные поступки девушки: она, как и Герман, предельно дистанцирована от людей, не участвуют в их деятельности. Одиночество двух героев, кажется, и становится эмоциональной нитью, объясняющей на нарративном уровне столь поспешно укрывшееся между ними доверие.



Рис. 5. Колонка слева — иллюстрации А. Бенуа к повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Колонка справа — кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). Сверху: 22 мин. 32 сек. Снизу: 32 мин. 30 сек.
Скриншот автора

Fig. 5. *Left column: illustrations by Alexandre Benois to the novel The Queen of Spades by Alexander Pushkin. Right column: stills from The Queen of Spades [top—22:32; bottom—32:30] by Yakov Protazanov (1916)*¹⁰

Как и Бенуа, Протазанов приводит своего Германа через заснеженный ночной город к дому графини. Темная фигура героя провожает взглядом карету, оставляя его в одиночестве, перед волей случая, волей рока. Подчеркнем, что и в этой сцене Герман, подобно Лизе, оказывается предельно дистанцирован от людей, их обыденной деятельности: он словно на пороге не столько дома, сколько пустоты всеразрушающего рока, распахнувшего перед ним дорогу в бездну. Интересно, что в интерпретации Протазанова город, фактически лишь дважды представленный в фильме, становится «соучастником» неумолимого рока, довлеющего над Германом: приводит ночными улочками к дому графини, днем — к окну комнаты Лизы, словно

¹⁰ Источники изображений см. / See the image source:

Пушкин, А.С. (1911). *Пиковая дама*. Ил. Александра Н. Бенуа; вступ. ст. Н.О. Лернер. Петроград: т-во Р. Голике и А. Вильборг; <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

толкая его на порог выбора: поддаться темному искушению (жажде богатства) или светлому будущему рядом со скромной девушкой.

Протазанов, в отличие от Чардынина, не стал отказываться от визуализации интригующего прошлого графини, драматически повлиявшего не только на ее судьбу, но и разрушившего жизнь Германа (рис. 6, сверху). Режиссер довольно подробно воспроизводит мизансцену иллюстрации Бенуа с молодой графиней за карточным столом: расположение фигур графини и герцога Орлеанского, переполненный гостями зал. В отличие от плотной развески картин в иллюстрации Бенуа, Протазанов помещает на задний план застекленную плоскость, имитирующую равномерное сегментирование стены на прямоугольники, что позволяет режиссеру связать пространства «прошлого» и «настоящего» прямым воспроизведением архитектуры комнаты (см. рис. 7, два левых нижних изображения). Зайцева замечает: «Огромная комната [особняка Нарумова, где молодые люди играют в карты. — В. Э.] выглядит нежилой, безлико-геометричной, словно казарма. Режиссер дает зрителю время все это разглядеть и почувствовать. Атмосфера “заглавного” интерьера у Протазанова вводит в повествование ноту холодного прагматизма нового поколения. Будуары юности графини, бабушки Нарумова, гостиные Версальского дворца, напротив, многофактурны, нелинейны, перегружены претенциозными деталями. Протазанов обращает наше внимание на противопоставление этих пространств и фактур, используя опыт собственнo кинозрительский, обставляет интерьеры из молодости графини точно так, как мыслил себе “богатую обстановку” ранний кинематограф. То есть Протазанов с первых же кадров корреспондирует зрителю два параллельных, знаково насыщенных мира обитания героев разных эпох» (Зайцева, 2013, с. 58).

Если мы обратимся к более поздней напряженной сцене, в которой Герман делает ставку (рис. 6 снизу), то, помимо довольно детального воспроизведения соответствующей сцене иллюстрации, на первый план выходит и своего рода замыкание двух временных линий. Герман драматургически оказывается занявшим место графини: она стала для него источником мистического знания Сен-Жермена, а экзистенциальные аспекты разных эпох оказываются созвучными.



Рис. 6. Колонка слева — иллюстрации А. Бенуа к повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Колонка справа — кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). Сверху: 7 мин. 45 сек. Снизу: 58 мин. 49 сек.

Скриншот автора

Fig. 6. Left column: illustrations by Alexandre Benois to the novel The Queen of Spades by Alexander Pushkin. Right column: stills from The Queen of Spades [top—07:45; bottom—58:49] by Yakov Protazanov (1916)¹¹

Несмотря на отмеченные выше визуальные и драматургические связи между художественными решениями фильмов, оперы Чайковского и иллюстрациями Бенуа, обратим внимание на важные новаторские приемы Протазанова. Обозначенную выше пространственную преемственность — композиционное решение кадра — можно интерпретировать как ключевую смысловую доминанту фильма режиссера. Речь идет о «рефрене» жестов и буквальном повторении позы героев, находящихся в разных пространственно-временных координатах (рис. 7).

¹¹ Источники изображений см. / See the image source: Пушкин, А.С. (1911). *Пиковая дама*. Ил. Александра Н. Бенуа; вступ. ст. Н.О. Лернер. Петроград: т-во Р. Голике и А. Вильборг; <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).



**Рис. 7. Кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916).
Сверху слева направо: 10 мин. 40 сек.; 15 мин. 06 сек.; 41 мин. 38 сек.
Снизу слева направо: 10 мин. 47 сек.; 15 мин. 18 сек.; 41 мин. 40 сек.**

Скриншот автора

***Fig. 7. Stills from The Queen of Spades [top left to right—10:40; 15:06; 41:38;
bottom left to right—10:47; 15:18; 41:40] by Yakov Protazanov (1916)¹²***

В.С. Колодяжная замечает: «Композиционные схемы перебивок всегда соответствуют композиционным схемам предыдущего кадра. Кроме того, перебивки обычно соответствуют им и по настроению. Например, в кадре игровой стол в Версале — графиня проигрывает. Усиливается тревожное настроение, взволнованные придворные встают. Идет новая перебивка: волнение заставляет встать слушателей Томского¹³» (Колодяжная, 1957, с. 115). Используя принцип параллельного монтажа, Протазанову удается, с одной стороны, визуализировать «анекдот» про авантюрную молодость графини, с другой — продемонстрировать способность Нарумова вживаться в роль рассказчика-от-первого-лица. Важной драматургической доминантой сцены становится подчеркнутая незначительность Германа и неизбежность рокового вовлечения в мистическую историю. Поначалу смена пространственно-временных линий в фильме демонстрируют повторение Нарумовым поз молодой графини: он фронтально к плоскости кадра сидит на стуле, подпирая рукой лицо, и задумчиво смотрит сквозь людей, воспроизводя тревожные размышления проигравшейся женщины. Если мы вернемся к мизансцене в игорном доме, то поначалу пространственное расположение Германа

¹² Источник изображений см. / See the image source: <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

¹³ Подчеркнем, что и в повести Пушкина, и в либретто оперы Чайковского «анекдот» о графине рассказывает Томский, а у Протазанова — Нарумов, что явственно следует из титров. Колодяжная, вероятно, или ошибочно называет рассказчика Томским, или сохраняет имя рассказчика во избежание путаницы. В тексте статьи в случае обращения к фильму Протазанова фигурирует Нарумов, согласно распределенным режиссером ролям.

помещает его на место герцога Орлеанского, т. е. гипотетического обладателя выигрыша «чего-то очень» крупного, что становится еще одним нарративным элементом, вовлекающим героя в роковую историю.

Кульминацией «анекдота» становится рассказанная тайна трех карт. Подобно Сен-Жермену, Нарумов как Мефистофель нашептывает Герману пикантные детали из жизни графини. Для женщины тайна трех карт становится способом избежать светского скандала, а для Германа — еще одним искушением навстречу року. Интересно, что «анекдот» в фильме Протазанова посредством параллельного монтажа визуализируется. Обращая внимания на стоп-кадры, отметим, что в один момент Нарумов повторяет позу молодой графини, в другой — имитирует Сен-Жермена в его кабинете, а в конце подобно искусителю якобы что-то нашептывает Герману. В видении Протазанова Нарумов, с одной стороны, забавляется, примеряя на себя маски то молодой графини, то ее искусителя, а с другой — буквально искушает Германа, рассказав ему о существовании тайны трех карт и зародив в нем надежду на невероятный выигрыш. Возможно, расширяя мотивационные взаимосвязи между героями, Протазанов в том числе и масштабирует карту виновности: без столь яркого повествования Нарумова Герман Протазанова мог бы пойти и другим путем.

Подробно исследуя драматические аспекты либретто оперы, Соловцов пишет о исходной позиции Германа, страстно влюбленного в Лизу, для которого богатство изначально лишь средство преодолеть пропасть общественного положения: «Лишь постепенно мысль о Лизе сначала сплетается с мыслью о тайне трех карт, а затем вытесняется ею. (...) Именно в четвертой картине Герман Чайковского сближается с Германом Пушкина. Лиза уже не существует для него. Стремление к богатству, воплотившись в мечту о верном выигрыше, из средства превратилось в цель!» (Соловцов, 1954, с. 23). Конечно, Протазанов дословно не следует драматургической линии оперы, однако в начале своего ночного визита в дом графини его Герман сначала намеревается подняться в комнату Лизы, останавливается, терзаемый сомнениями, и только потом порывисто входит в комнату графини. Соловцов, анализируя заключительную седьмую картину оперы, замечает, что в этот момент Герман перестает быть жертвой стремления к деньгам, а становится его носителем: «Демонстрируя “философию” Германа [в монологе “Что наша жизнь” — В.Э.], Чайковский не только показывает своего героя; как и Пушкин, он судит — однако не столько Германа, сколько те общественные условия, которые привели его к моральному падению и безумию» (Соловцов, 1954, с. 40). На наш взгляд, Протазанов отталкивается от интерпретации героя Чайковским, но, в отличие от оперы, в финале которой Герман,

умирая, освободился от наваждения и думает о Лизе, режиссер оставляет своего героя непрощенным и нераскаявшимся, возвращаясь к сюжетному финалу Пушкина.

Специфически интерпретированный Протазановым прием квинпрокво становится основным элементом драматургического центра фильма, когда Герман делает выбор. Поначалу он еще намеревается подняться в комнату Лизы, а режиссер параллельным монтажом вновь погружает зрителя в прошлое, в авантюрно-романтическую историю адюльтера, искушения любовью и деньгами, опасности и спасения. Ночной гость Лизы мог бы стать осуждаемым светом романтическим героем, спасающим ее от одиночества и отверженности ближайшим кругом. Сон-воспоминание старой графини позволил Протазанову в очередной раз подчеркнуть возможность выбора у своего героя и глубину драматургического решения фильма (рис. 7). Порывистым движением молодой любовник как воспоминание распахивает дверь, но в комнате уже пожилой графини оказывается Герман как демон ночи, требующий расплаты за грехи молодости. М.А. Росточкая справедливо замечает: «Наваждение и с ней [графиней. — В.Э.] играет дурную шутку: грезя о любовнике после светского ужина, она дремлет в кресле...но вместо ожидаемого в полусне сердечного друга в ее комнату проникает чужой» (Росточкая, 2012, с. 9). Протазанов создает несколько параллельных историй, в которой на одно и то же место в драматургии могут претендовать разные герои, разные эпохи и пространства, утверждая общечеловечность истории греха и наказания за него.

Тем самым пространственно-временная неоднородность фильма Протазанова и глубокая трактовка образа Германа созвучны опере Чайковского, однако, не считая схожести некоторых сцен (например, мизансцена в спальне Графини), произведение композитора не является непосредственной интертекстуальной основой фильма, а, скорее, источником вдохновения и примером широты интерпретационного поля и художественного потенциала «Пиковой дамы».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Пикая дама» является обширным интертекстуальным полем, в котором гармонично уживаются и повесть, и опера, и экранизации. Диалогичность образных систем различных произведений представляется закономерной. Можно резюмировать, что и повесть Пушкина, и художественные решения оперы Чайковского в разной степени оказали влияние на фильмы Чардынина и Протазанова. Либретто, артикулируемое как основа драматургии фильма 1910 года, оказывается частью более сложного произведения режиссера. Введенный им образ карт как визуализация смысловой доминанты оперы стал точкой сборки драматургии фильма, сопоставление статики и динамики во внутрикадровом пространстве также явилось важным смысловым контрфорсом фильма. Визуально фильм Чардынина во многом обращается к мизансценическим находкам оперы, однако, не считая самоубийства Лизы и Германа, сдержанность любовно-лирической темы и доминирование роковой страсти к картам позволяют больше соотносить его с повестью Пушкина.

Фильм Протазанова органично впитал в себя веер эстетических интенций эпохи и интертекстуальные контексты предшественников. Воспроизведение поз, жестов, ключевых движений персонажей двух разных пространственно-временных линий позволило режиссеру существенно углубить свою интерпретацию «Пиковой дамы» Пушкина посредством усложнения и неоднозначности трактовки характера Германа и трагической его судьбы, в том числе с привлечением опыта восприятия оперы Чайковского, во многом — опосредовано через художественные образы Баллюзека. Подчеркнем, что фильм 1916 года является авторским произведением Протазанова, «визуально» тяготеющим преимущественно к повести. Однако, обращаясь к интересным временным и реже — пространственным и смысловым доминантам произведений Чайковского, Бенуа и даже Чардынина, режиссер смог выстроить многослойную эстетику своего фильма.

Осуществленное исследование демонстрирует перспективность интертекстуального подхода как методологической основы, которая допускает включение в поле анализа ряд тематически, но не сущностно родственных произведений. Подобный ракурс позволяет выявить не только преемственность приемов, смыслов, образов и других эстетических единиц в последующих произведениях различных искусств, но и определить уникальные черты каждого художественного творения и авторской его интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арлазоров, М.С. (1973). *Протазанов*. Москва: Искусство
2. Гаспаров, Б.М. (2009). *Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».
3. Груцынова, А.П. (2020). Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910). *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*, (3), 116–133. <https://www.elibrary.ru/kggife>
4. *Ежегодник императорских театров* (1892). Сезон 1890–91. Санкт-Петербург. <https://electro.nekrasovka.ru/en/books/6153374> (27.10.2024)
5. Зайцева, Л.А. (2013). *Становление выразительности в российском дозвучковом кинематографе*. Москва: ВГИК.
6. Колодяжная, В.С. (1957). Изобразительное построение «Пиковой дамы». Алейников М.Н. (сост.) *Яков Протазанов. О творческом пути режиссера*. Москва: Искусство, 106–124.
7. Леонидов, О.Л. (1957). «Пиковая дама». Алейников, М.Н. (сост.) *Яков Протазанов. О творческом пути режиссера*. Москва: Искусство, 91–105.
8. Мартыанова, С.А. (2014). Образ Германна в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»: национальное и общечеловеческое. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (2), 53–57.
9. Пономарева, Е.В. (2012) *Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П.И. Чайковского*. Автореф. дис. канд. иск. 17.00.02. Саратов.
10. Прошин, Е.Е. (2014). Кинематографическое воплощение условно-фантастических элементов в «Пиковой даме». *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (2–2), 80–83.
11. Разлогов, К.Э. (2020). История российского кино в мировом контексте. *История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды*. Кочеляева, Н.А., Николаева-Чишнарова, А.П., Пархоменко, Е.В. (науч. ред.). Москва: Академический проект, Фонд «Мир», 47–76.
12. Раку, М. (1999). «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия*, (2), 9–22.
13. Ростокская, М.А. (2012). Нравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Яков Протазанов. *Вестник ВГИК*, (11), 6–15. <https://www.elibrary.ru/pdslcf>
14. Сергеева, Т. (1999). «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести). *Киноведческие записки*, (42). <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (27.10.2024)
15. Скорород, Н.С. (2013). «Пиковая дама»: театральные блуждания в поисках жанра. *Вопросы театра*, (1–2), 231–242.

16. Соболев, Р.П. (1961). *Люди и фильмы русского дореволюционного кино*. Москва: Искусство.
17. Соловцов, А. (1954). *Пиковая дама П.И. Чайковского*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
18. Старк, Э.А. (1941). Сценическая история опер П.И. Чайковского в быв. Мариинском театре. Шувалов Н.А. (отв. ред.) *П.И. Чайковский на сцене театра оперы и балета имени С.М. Кирова (б. Мариинский)*. Ленинград: Издание ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, 17–154.
19. Ханжонков, А.А. (2024). *Первые годы русской кинематографии*. Москва: Юрайт.
20. Чайковский, М. (1997). *Жизнь П.И. Чайковского*. Москва: Алгоритм.
21. Björk, O. & Iyer R. (2023). The dialogism of ‘telling’: Intertextuality and interdiscursivity in early school writing. *Linguistics and Education*, 74. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2023.101168>
22. Guadu, A. (2023). Intertextuality as an Inherent Tool for the Composition and Interpretation of Texts: A Theoretical Reappraisal. *International Journal of Literature and Arts*, 11 (3), 91–103. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20231103.11>
23. Hainová, K. (2019). (In)visible text: Queen of Spades in silent Russian cinema. *Liberal Arts in Russia*, 8 (2), 91–106. <https://doi.org/10.15643/libartrus-2019.2.1>
24. Im, Mijin (2024). The Impact of Intertextuality in Movies on Language Learning. *Journal of English Teaching through Movies and Media*, 25 (2), 1–13. <https://doi.org/10.16875/stem.2024.25.2.1>
25. Jarvis, S.O. (2023). Intertextuality as a component of the operatic system of P.I. Tchaikovsky. *TAMGA—Turkish Journal of Semiotic Studies*, 1 (1), 70–81. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8092444>
26. O’Neill, G. (2024). Tackling illegitimate intertextuality through socialization — An action research project. *Journal of English for Academic Purposes*, 69. <https://doi.org/10.1016/j.jeap.2024.101371>
27. Wilson, F.B. (2024). *The Cinema by Jakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.

REFERENCES

1. Arlazorov, M.S. (1973). *Protazanov* [Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Björk, O., & Iyer, R. (2023). The dialogism of 'telling': Intertextuality and interdiscursivity in early school writing. *Linguistics and Education*, 74. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2023.101168>
3. Gasparov, B.M. (2009). *Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoy kul'ture* [Five operas and a symphony: Word and music in Russian culture]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russ.)
4. Grutsynova, A.P. (2020). Opera i kinematograf: vstrecha v nachale XX veka ("Pikovaya dama," 1910) [Opera and cinema: A meeting at the beginning of the 20th century (The Queen of Spades, 1910)]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoy*, (3), 116–133. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/kggife>
5. Guadu, A. (2023). Intertextuality as an inherent tool for the composition and interpretation of texts: A theoretical reappraisal. *International Journal of Literature and Arts*, 11 (3), 91–103. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20231103.11>
6. Hainová, K. (2019). (In)visible text: Queen of Spades in silent Russian cinema. *Liberal Arts in Russia*, 8 (2), 91–106. <https://doi.org/10.15643/libartrus-2019.2.1>
7. Im, M. (2024). The impact of intertextuality in movies on language learning. *Journal of English Teaching through Movies and Media*, 25 (2), 1–13. <https://doi.org/10.16875/stem.2024.25.2.1>
8. Imperial Theatres. (1892). *Ezhгодnik imperatorskikh teatrov, Sezon 1890–1891 gg.* [Yearbook of the Imperial Theatres, Season 1890–1891]. Saint Petersburg. (In Russ.) Retrieved October 27, 2024, from <https://electro.nekrasovka.ru/en/books/6153374>
9. Jarvis, S.O. (2023). Intertextuality as a component of the operatic system of P.I. Tchaikovsky. *TAMGA—Turkish Journal of Semiotic Studies*, 1 (1), 70–81. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8092444>
10. Khanzhonkov, A.A. (2024). *Pervye gody russkoy kinematografii* [The first years of Russian cinematography]. Moscow: Urait. (In Russ.)
11. Kolodyazhnaya, V.S. (1957). Izobrazitel'noe postroenie "Pikovoy damy" [The visual construction of The Queen of Spades]. In M.N. Aleynikov (Ed.), *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path] (pp. 106–124). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
12. Leonidov, O.L. (1957). "Pikovaya dama" [The Queen of Spades]. In M.N. Aleynikov (Ed.), *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path] (pp. 91–105). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Martyanova, S.A. (2014). Obraz Germanna v povesti A.S. Pushkina "Pikovaya dama": natsional'noe i obshchechelovecheskoe [Germann in Pushkin's story The Queen of Spades: National and universal]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (2), 53–57. (In Russ.)

14. O'Neill, G. (2024). Tackling illegitimate intertextuality through socialization—An action research project. *Journal of English for Academic Purposes*, 69. <https://doi.org/10.1016/j.jeap.2024.101371>
15. Ponomareva, E.V. (2012). *Mifopoetika i intertekstual'nost' v pozdnem tvorches-tve P.I. Chaykovskogo* [Mythopoetics and intertextuality in the late works of P.I. Tchaikovsky] [PhD thesis]. Saratov. (In Russ.)
16. Proshchin, E.E. (2014). Kinematograficheskoe voploshchenie uslovno-fantasticheskikh elementov v "Pikovoy dame" [Cinematographic embodiment of conditionally fantastic elements in The Queen of Spades]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (2), 80–83. (In Russ.)
17. Raku, M. (1999). "Pikovaya dama" brat'ev Chaykovskikh: Opyt intertekstual'nogo analiza [The Queen of Spades by the Tchaikovsky brothers: An experience of intertextual analysis]. *Muzikal'naya Akademiya*, (2), 9–22. (In Russ.)
18. Razlogov, K.E. (2020). Istoriya rossiyskogo kino v mirovom kontekste [History of Russian cinema in the world context]. In, N.A. Kochelyaeva, A.P. Nikolaeva-Chishnarova, & E.V. Parkhomenko (Eds.), *Istoriya natsional'nykh kinematografiy: Sovetskiy i postsovetkiy periody* [History of national cinematographies: Soviet and post-Soviet periods] (pp. 47–76). Moscow: Akademicheskii Proekt, Mir Foundation. (In Russ.)
19. Rostotskaya, M.A. (2012). Nravstvennye aspekty russkogo dorevolutsionnogo kinematografa: Yakov Protazanov [Moral aspects of Russian prerevolutionary cinema: Yakov Protazanov]. *Vestnik VGIK*, (11), 6–15. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pdslcf>
20. Sergeeva, T. (1999). "Pikovaya dama": Chto snitsya cheloveku... (Iz opyta obrashcheniy russkikh rezhisserov k pushkinskoy povesti) [The Queen of Spades: What a person dreams of... (From the experience of Russian directors' appeals to Pushkin's story)]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (42). (In Russ.) Retrieved October 27, 2024, from <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/>
21. Skorokhod, N.S. (2013). "Pikovaya dama": Teatral'nye bluzhdaniya v poiskakh zhanra [The Queen of Spades: Theatrical wanderings in search of a genre]. *Voprosy Teatra*, (1–2), 231–242. (In Russ.)
22. Sobolev, R.P. (1961). *Lyudi i fil'my russkogo dorevolutsionnogo kino* [People and films of Russian pre-revolutionary cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
23. Solovtsov, A. (1954). *Пиковая дама П.И. Чайковского Pikovaya dama P.I. Chaykovskogo* [The Queen of Spades by P.I. Tchaikovsky]. Moscow: MUZGIZ. (In Russ.)
24. Stark, E.A. (1941). Stsenicheskaya istoriya oper P.I. Chaykovskogo v byvshem Mariiinskom teatre [Stage history of P.I. Tchaikovsky's operas at the former Mariinsky Theatre]. In N.A. Shuvalov (Ed.), *P.I. Chaykovskiy na stsene teatra opery i baleta imeni S.M. Kirova (b. Mariiinskiy)* [P.I. Tchaikovsky on the stage of the S.M. Kirov Opera and Ballet Theatre (former Mariinsky)] (pp. 17–154). Leningrad: Publication of the Leningrad State Order of Lenin Academic Opera and Ballet Theatre named after S.M. Kirov. (In Russ.)

25. Tchaikovsky, M. (1997). *Zhizn' P.I. Chaykovskogo* [The life of P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Algorithm. (In Russ.)
26. Wilson, F.B. (2024). *The cinema by Jakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
27. Zaytseva, L.A. (2013). *Stanovlenie vyrazitel'nosti v rossiyskom dozvukovom kinematografe* [[Formation of expressiveness in Russian subsonic cinematography]. Moscow: VGIK. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ

кандидат культурологии, младший научный сотрудник,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9;
старший научный сотрудник,
Сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания (ГИИ),
125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, д. 5

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

VIOLETTA D. EVALLYO

Cand. Sci. (Culture Studies),
Junior Research Fellow,
Saint Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia;
Senior Research Fellow at the Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2640-2020

ORCID: 0000-0002-4531-4922

e-mail: amaris_evally@mail.ru

UDC 502.054.4 + 7.067

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85

EDN: STQTCW

Received 20.03.2024, revised 16.11.2024, accepted 27.12.2024

OLGA V. KOLOTVINA

Russian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125993

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

For citation

Kolotvina, O.V. (2024). Affective space reenactment of the early form of 1952 *Invisible Auto Sacramental* sound installation by José Val del Omar. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 47–85. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85>, <https://elibrary.ru/STQTCW>

Affective space reenactment of the early form of 1952 *Invisible Auto Sacramental* sound installation by José Val del Omar

Abstract. The paper analyzes two modern reenactments—created by media artists Niño de Elche and Javier Viver—of the 1952 multichannel sound installation *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada* by Spanish pioneer of media art José Val del Omar (1904–1982). The article describes his idea of this work and reveals his principle of diaphonic sound, that has affected the expressive possibilities of the installation. Val del Omar's texts allow to determine the aim of diaphony as a technology—to activate the audience's individual and collective memory through the collision of dissonant acoustic streams. The way the younger artists visually accompanied the space of this sound work in their reenactments has changed the audience's perception of it and actualized certain effects of the diaphonic sound impact, including tactile ones. The creators of the reenactments not only reconceptualized the way in which mythological thinking and social utopianism of the Francoist period is reflected in Val del



Omar's artwork. They also revealed the complex contradictions tangible in his oeuvre: the diaphonic sound created according to the technology proposed by Val del Omar can be interpreted, depending on the visual accompaniment, both as blocking rational thinking and as a disguised counter-discourse defending the value of critical thinking under the Francoist suppression of public life. This allows to draw parallels between the installation by Val del Omar and modern visual art, with its capabilities in social criticism.

Keywords: sound installation, media technologies, sound art, Spanish media art, diaphonic sound, tactility of sound, artistic avant-garde, art of Francoist Spain

УДК 502.054.4 + 7.067

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85

EDN: STQTCW

Статья получена 20.03.2024, отредактирована 16.11.2024, принята 27.12.2024

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

Российский государственный
гуманитарный университет,
125993, Россия, Москва,
Миусская площадь, 6

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

Для цитирования

Колотвина О.В. Резнактмент аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» (1952) Х. Валь дель Омара // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 47–85. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85. EDN: STQTCW

Реэнактмент аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» (1952) Х. Валь дель Омара

Аннотация. В статье анализируются два современных варианта реэнактмента многоканальной звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (1952) испанского пионера медиа-арта Х. Валь дель Омара (1904–1982), выполненных испанскими медиахудожниками Ниньо де Эльче и Хавьером Вивером. Представляемая работа фокусируется на авторском замысле этого произведения, раскрыт разработанный Х. Валь дель Омаром принцип диафонического звука, оказавший влияние на выразительные возможности инсталляции. На основе анализа текстов художника определены основные цели технологии диафонии: посредством столкновения диссонансных акустических потоков активировать индивидуальную и коллективную память зрителей. Проанализировано, как выполненное авторами реэнактментов визуальное сопровождение пространства звукового произведения меняло его восприятие зрителями и актуализировало те или иные эффекты воздействия диафонического звука на зрителей, в том числе и тактильные. Сделан вывод, что авторы реэнактментов не только реконцептуализировали отражение мифологического мышления и социального утопизма эпохи франкизма в звуковом произведении Х. Валь дель Омара, но и раскрыли сложные противоречия, присутствующие в его творчестве: диафонический звук, созданный в соответствии с предложенной Х. Валь дель Омаром технологией, может быть проинтерпретирован в зависимости от визуального сопровождения и как блокирующий рациональное мышление, и как замаскированный контрдискурс, отстаивающий ценность критического мышления в условиях подавления общественной жизни франкизмом. Это позволяет провести параллели между рассматриваемой инсталляцией и современным визуальным искусством с его социально-критическими возможностями.

Ключевые слова: звуковая инсталляция, медиатехнологии, саунд-арт, медиа-арт Испании, диафонический звук, тактильность звука, художественный авангард, искусство франкистской Испании

INTRODUCTION

Light-color-sound artistic experiments were widely spread in the avant-garde art of the first half of the 20th century, like light-music by A. N. Scriabin, experiments with color and sound by G.I. Gidoni, *optophonie* (color music) piano by V.D. Baranov-Rossine,¹ etc. Nowadays, due to the increased interest in sound art, media artists return to the half-forgotten projects of the avant-garde heritage of the 20th century (some of them can be considered as the forerunners of modern sound installations) and propose their own interpretations.

This paper is devoted to the analysis of two modern reenactments² of the 1952 sound work *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada* (Spanish: *Auto Sacramental Invisible: Mensaje Diafónico de Granada*) by the Spanish experimental cinema director and pioneer of media art José Val del Omar (1904–1982). The study **aims** to determine how visual solutions can change the audience's perception of the sound space.

While maintaining its socio-critical potential, contemporary art is constantly expanding its media capabilities, using both new technologies of the digital era and new modes of perception. At the same time, research reflection, turning to the art of the past, can no longer separate technological innovations from author's ideological and critical position. Modern media theory insists on the ideological, critical, and reflective content of the media form itself—the general sum of media action causes an uncritical perception of information. Artistic media innovations, on the other hand, are most often aimed at strengthening the critical perception of whatever is represented. Therefore, the study of Val del Omar's experience is **relevant** for combining art theory and media theory in exploring the critical potential of intermedial art of the 20th and early 21st centuries.

The paper considers and analyzes two reenactments of Val del Omar's sound auto sacramental, made by Spanish media artist and flamenco singer Niño de Elche³ (the temporary exhibition at the Queen Sofía National Museum Art Centre in Madrid, October 7, 2020–November 29, 2021)⁴ and by Spanish sculptor Javier

¹ For more information on the works of G.I. Gidoni and V.D. Baranov-Rossine, see: Kolganova, 2021, pp. 33–62.

² Reenactment is an artistic practice of reproducing, reactivating any event or episode that took place in reality; an attempt by contemporary artists to legitimize art as a way of collective and individual participation in history (Kopenkina, 2005).

³ Niño de Elche is the creative pseudonym of a Spanish media artist, and flamenco singer Francisco Contreras Molina (born in 1985).

⁴ Niño de Elche. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021. Retrieved March 15, 2024, from <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche>

Viver⁵ (the project remained on paper (Viver, 2012)). It also analyzes the original sound technology of *diaphonic sound*, invented by Val del Omar, that has become the core principle of his oeuvre as a sequence of affects,⁶ working with affective memory,⁷ and normative perception habits.

Numerous Spanish researchers have analyzed the artistic and technical characteristics of Val del Omar's sound auto sacramental. Javier Viver studied the "scenographic and installation aspects" (Viver, 2012, p. 5) of this work in order to create a reenactment in the form of an installation. Elena Romea Parente (2017; 2022) analyzed and commented on the script text of *Invisible Auto Sacramental*, revealing its mystical-religious nature. Niño de Elche reviewed Val del Omar's sound auto sacramental in the aspect of intermedial synthesis, as "a visual/sound collage in which we find aesthetic references (...) to the formalizations (...) [such] as video installation, musical graphics, concrete music, flamenco, electronic remix, and sound installation, among others" (Niño de Elche, 2020, p. 5) Lluís Alexandre Casanovas Blanco (2020) analyzed *Invisible Auto Sacramental* in the aspect of its technical characteristics as the culmination of Val del Omar's experiments in electroacoustics in the 1940s. Manuel Álvarez-Fernández (2020) studied Val del Omar's work in the historical and artistic context of that time and drew parallels between his work and *The Electronic Poem*, presented at the 1958 Brussels World's Fair, which sounded from 400 loudspeakers and was accompanied by images projected on the Phillips Pavilion's inner walls. (The author of the idea and the architect was

⁵ Javier Viver (born in 1971) is a Spanish sculptor, photographer, and designer. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/cvs/en-bio/biografia>

⁶ In this paper, "affect" is interpreted in accordance with the philosophical version of the conceptualization of affect proposed by Canadian philosopher Brian Massumi (1995). Based on the ideas of B. Spinoza, J. Deleuze, F. Guattari, W. James, A. Bergson, and taking into account the modern physical theory of chaos by I. Prigogine, Massumi understands affect as a concentration of unstructured intense force resulting from the impact of one body on another one. According to Massumi's point of view, affect escapes signification, it is a pre-cognitive, unconscious, autonomous intensity:

Affect or intensity in the present account is akin to what is called a critical point, or a bifurcation point, or singular point, in chaos theory and the theory of dissipative structures. This is the turning point at which a physical system paradoxically embodies multiple and normally mutually exclusive potentials, only one of which is 'selected'" (Massumi, 1995, p. 93).

A.V. Volodina emphasizes that for Massumi, as for Deleuze, the multiplicity, procedurality, and transformational power of affect, connecting different bodies with their movement, are important. The Deleuzian project considers affect outside of psychological connotations and invariably emphasizes the difference between affect and emotion, which is semanticized and individualized (while affect is born in the pre-linguistic and pre-linguistic field and is divided by one or another multiplicity) (Volodina, 2019, p. 37).

⁷ Affective memory, that is, the reverse effect of a woken memory on the interpretation of a situation, is understood in accordance with the teachings of K.S. Stanislavsky, who borrowed this term from T. Ribot's psychological system.

Le Corbusier). Carmen Pardo Salgado (2022, p. 26) emphasized that Val del Omar's auto sacramental continued the tradition of the Golden Age and converted it into a sound installation. The **novelty** of this paper is that a comparative study of two modern reenactments of Val del Omar's work, with an emphasis on the analysis of their visual accompaniment, is carried out for the first time.

IS VAL DEL OMAR'S INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL AN INSTALLATION OR A SOUND-VISUAL COLLAGE?

José Val del Omar worked on his *Invisible Auto Sacramental* from 1949 to 1952 and called it "the first embodiment of lyrical-religious electroacoustic poetics" (Val del Omar, 2010a, p. 181). The term *installation* in the 1950s had not yet come into use; as a genre, this type of art emerged in the 1960s in the USA. However, modern Spanish researchers, based on the fact that Val del Omar's work is a multi-channel sound show with a certain scenario and light and aromatic accompaniment, believe that it can be seen as the installation. This position is shared by Elena Romea Parente (2017, p. 156; 2022, p. 60) and Javier Viver, the creator of one of the reenactments analyzed in this paper (Viver, 2012, pp. 2, 4–5). The latter suggests that "Auto Sacramental was a sound installation that had to be accompanied by a certain scenography. In this aspect, 'Auto' is (...) a sound installation of a type that practically did not exist at that time, but is now a common museum practice" (Viver, 2012, p. 4).

At the same time, Spanish media artist Niño de Elche, who created the other reenactment in question, is more cautious with definitions. He called his project *Invisible Auto Sacramental: A Sonic Representation from Val del Omar* (Spanish: *Una representación sonora*) and described Val del Omar's work as a "sound-visual collage" (Niño de Elche, 2020, p. 5).

The members of the Elche's team—sculptor and architect Lluís Alexandre Casanovas Blanco (2020), the author of the reenactment's scenography, and Manuel Álvarez-Fernández (2020), responsible for the sound design—also did not call this Val del Omar's work an "installation" and used this term only in relation to the reenactment by de Elche. However, all the above-mentioned researchers emphasized that the hybrid audiovisual form of Val del Omar's work had proved innovative for the time and allowed to demonstrate essentially new orders of art production as a medium for working with affective memory.

VAL DEL OMAR'S DIAPHONIC SOUND TECHNOLOGY

José Val del Omar (1904–1982) was one of the brightest Spanish experimental film directors of the Francoist period (1939–1975). He was also known as a pioneer of media art and an inventor engineer in the field of audiovisual technologies. In 1944, Val del Omar patented the Photoelectric Two-Track Sound Reproducer⁸ for his technology of *diaphonic sound*, or *diaphony* (Spanish: *sonido diafónico*, *diafonía*)⁹ and registered a trademark, Diáfono,¹⁰ for this sound device. In the 1940s, he worked as a technician at the National Radio of Spain and founded the Laboratory of Experimental Electroacoustics in 1948 (Ortiz-Echagüe, Val del Omar, 2010, p. 329) to study the possibility of modifying recorded sound using echo or reverberation in order to give the sound spatial characteristics.

In the 1940s and 50s, Val del Omar's diaphonic sound technology was quite innovative for Spain, since the means of electroacoustic expressiveness available at that time in the technical arsenal of the national sound and film industry did not allow creating a tactile sound effect or using subjective sound as a separate agent of narration. Spain's technological backwardness in the first decade after World War II was caused by the international political and economic isolation of Spain in 1945 to 1955. The economic blockade led to an acute shortage of equipment and technologies in the national industry.¹¹

Val del Omar's diaphonic sound technology was an electroacoustic cross-talk system consisting of at least two sound sources. The audience had to be at the center of the intersection of two (or more) heterogeneous sound streams. One of the speakers (located in front of the audience) broadcast an audio track with the main narration (during film projection, this audio track accompanied what was happening on the screen). A second or more speakers were located behind/under/above the audience; at certain moments—most often without any causal relationship—it, or they, produced sounds of sighs, rustles, echo effects, and reverberations of the main sound.

⁸ VdO. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras. España, Madrid, patente de invención no 168.256, 1944 (Viver, 2010, p. 79).

⁹ Diaphony (Greek: διαφωνία—discord, discordance) in ancient Greek music means dissonance (as opposed to “symphony”—consonance) // Academic. (n.d.). Retrieved March 15, 2024, from https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia

¹⁰ Trademark registration certificates for Diáfono and Fonema Hispánico sound players in the Industrial Property Registry (1944). <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12> 15.03.2024)

¹¹ During World War II (1939–1945), Spain remained neutral, but its pro-German position and Francisco Franco's dictatorial regime led to the international isolation of the country, which lasted from 1945 to 1955. After the signing of the Pact of Madrid between the United States and Spain in 1953 (in exchange for economic support, the US received the right to deploy its military bases in Spain), Spain was admitted to the UN in 1955, ending its isolation.

As Val del Omar explained,

My system does not aim to recreate a portrait or the physical relief of sound (...) the second sound should be a counterpoint to the screen action; it can create an atmosphere through music or unconscious noises (...) It can act as the subconscious of the audience (...) (Val del Omar, 2015, pp. 93–94)

Thus, the sound channels located behind/under/above the audience broadcast a subjective sound that awakened the subconscious perception of visual effects and allowed to build new orders of impressions inside themselves:

Diaphonic sound aims to replace the collective reactions of the audience, shaped by previous experiences (...) with the echo of spontaneous cries boiling in our blood, with our historical memory, and with the voices of our ancestors claiming a role in our encounter with [contemporary—O.K.] events. (Val del Omar, 1959)

Val del Omar gave temporal characteristics to dissonant sound fields: “the future” (sounds of the main audio channel accompanying the action on the screen) and “the past” (sounds of the secondary audio channel behind/under/above the audience). He used many suggestive metaphors to indicate the technical features of this unusual perception:

We exist at the confluence of two slopes. Our present has two sources that nourish it: the past with its echoes, with the voices of blood that irrigate and move our hearts, and the future, which urges and attracts us. We are like a cradle between the beginning and the end. Our life is a pulsation. God holds us between two sources (...) “Diaphony” is the acoustic plasma of the heartbeat of life. (Val del Omar, 2010b, p. 112)

The diaphonic acoustic atmosphere overflowed the listeners’ sound perception, facilitating the activation of subconscious perception and associative thinking:

It is important to move from monologue to dialogue, from one sound channel to two. The first channel should represent the acoustic manifestation of the visual image on the screen, and the second should reflect the reaction of the blood and consciousness of the viewer to the spectacle on the screen. (Val del Omar, 2010b, p. 112)

According to his idea, this sound architecture should lead to a dialogue between what was presented to vision and hearing frontally and the individual and/or group reactions of the audience.

Val del Omar called this acoustics “tactile and luminous” (Spanish: *acustica luminosa y tactil*) (Val del Omar, 2015, p. 95). He even wrote it on the logo of his sound system (Fig. 1).



Fig. 1. Logo of Val del Omar's diaphonic sound system¹²

By using the echo and reverberation effects, Val del Omar acoustically materialized tactile characteristics of sound and created a complex three-dimensional sound space. Diaphonic acoustic counterpoint, combined with reverberations of the sound, created a plastic vibration that seemed to touch the skin of the listeners and caused various tactile effects. For example, a sound coming from the speaker in front of listeners was reproduced slightly quieter (or slightly modified) a split second later from the speaker behind their backs, creating a feeling of sound passing through their body.

Thus, the sound technology of Val del Omar's diaphonic sound generated effects that were experienced by viewers as psychophysiological. Individual's body, including its somatic memory, was also the medium of impact. Such effect implied the actualization of memory in the form of associations and the transition of associative thinking into the mode of ecstatic experience.

Diaphonic sound technology was conceived by Val del Omar as a cinematic technology: he first applied diaphony in his 1955 film *Water-Mirror of Granada (Aguaspejo granadino)*.¹³ But the very first test of this innovative sound system was his 1952 sound work *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of*

¹² See the image source: http://www.valdelomar.com/labo2.php?lang=es&menu_act=4&labo1_cod=6&labo2_codi=10 (15.03.2024).

¹³ For more information on the diaphonic sound system in *Water-Mirror of Granada*, see: Kolotvina, 2021, pp. 51–71.

Granada. It was performed at the Institute of Spanish Culture¹⁴ in Madrid. It was showcased in a cinema hall; no photographs of this event or reviews from contemporaries have been preserved.

JOSÉ VAL DEL OMAR'S INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL (1952)

The auto sacramental genre was revived in Spain in the 1920s and 1930s after more than a century and a half of oblivion. *Auto sacramental* (translated from Spanish as “sacred action”) is an allegorical religious play, a genre of Spanish theater. In the 16th and 17th centuries (before being banned in 1765¹⁵), auto sacramentals were staged on the Spanish city squares during the Catholic Feast of Solemnity of the Most Holy Body and Blood of Christ (Latin: *Corpus Christi*—“the Body of Christ”). Originally, the central theme of auto sacramentals was the sacrament of the Eucharist, that is, the transubstantiation of bread and wine into the Body and Blood of Christ. As the genre developed, stories from the Bible, the lives of saints, mythological plots, and references to contemporary events could also be included in the plays. Religious and philosophical dramas of Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) became the culmination of this genre in the Spanish drama of the 17th century. Calderón transformed the characters of his plays into multilevel allegorical figures, embodying the theological and philosophical ideas of Catholic doctrines.

In 1927, Antonio Gallego Burín staged Calderón’s auto sacramental *The Great Theater of the World* (Calderón, 1999) in Granada. Five years later, in 1932, Federico García Lorca presented another of Calderón’s sacramentals, *Life is a Dream* (Calderón, 2021), at his theater, La Barraca. Throughout the 1930s, Spanish writers contributed to this genre with works such as Azorín’s *Angelita* (Azorín, 1930) and Rafael Alberti’s *The Uninhabited Man* (Alberti, 1931). The Franco regime also promoted the revival of this theatrical art form, appealing to the heritage

¹⁴ Institute of Hispanic Culture (Spanish: *Instituto de Cultura Hispánica*) was found in 1945 and was based on the idea of *Hispanidad*—the unity of the Spanish-speaking peoples. The Institute’s activities were aimed at international cooperation of Spanish-speaking countries under the spiritual leadership of Spain. Since 1988, it has been known as The Spanish Agency for International Development Cooperation (Spanish: *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*).

¹⁵ By his royal decree of 1765, Charles III of Spain declared the presentation and performance of autos sacramentales prohibited as a relic of grassroots religiosity.

of Spanish culture as a means of strengthening the foundations of the imperial political system (Kasten, 2012).

Therefore, Val del Omar worked within the framework of a stable cultural tradition that was typical both for the period of the Golden Age of Spain and the contemporary art. However, auto sacramentals have always been intended to be stage works, while Val del Omar used sound as the main material and turned his art project from a radio play or a theatrical action into a radically new media form. The modern audience knows it as a sound installation.

Val del Omar's masterpiece is a one-act allegorical religious play without a clear plot. It consists of dialogues of two actors (a man and a woman). The main theme is human sins and redemption. The play begins with the episode of the Fall of Adam and Eve and ends with scenes of bloody war and the death of the protagonist. The dialogues alternate with musical compositions (there are no indications of what kind of music is played in this work) and various noises, such as the sounds of gunshots.

In the archive of Val del Omar there are four versions of the typewritten script. The numbers of the audio channels, broadcasting dialogues, music, and noises, are indicated to the right of the text (Val del Omar, 1951).

The duration of the composition is about an hour. It is looped (after the death of the protagonist the story begins again from the episode of the Fall of Adam and Eve). According to the author's idea, his sound auto sacramental was to be accompanied by smells and projections of flame and light beams on the walls.

MODERN REENACTMENTS OF *INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL*

Niño de Elche's Version (2020)

Based on four versions of the script (Val del Omar, 1951) and other documents preserved in the archive of Val del Omar, modern Spanish media artists create their own reenactments of his sound work.

By emphasizing religious and historical mythologies with the help of visual accompaniment to the sound work, the authors of the modern reenactments generate heterogeneous aesthetic events that claim conceptual integrity and affect the perception of sound.

Let us first analyze a reenactment set up by the Spanish media artist and flamenco singer Niño de Elche. It was presented at the exhibition *Auto Sacramental*

Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar at the Queen Sofía National Museum Art Centre in Madrid (October 7, 2020–November 29, 2021).¹⁶

Niño de Elche placed the installation in a hall decorated with 15 loudspeakers in the form of balloon lamps hanging from the ceiling, reminiscent of altar lamps, since the original script contains references to “votive lamps” (Val del Omar, 1951). In religious practice, *votive* (Latin: *votivus*—“dedicated to the gods,” *votum*—“vow, desire”) are objects that are brought to God as a gift of gratitude or a sacrifice. Sometimes among these offerings were altar lamps or candles, since their light symbolizes ardent prayer and Divine light. Thanks to this detail in the design, the artistic space of Val del Omar’s sound work acquired a sacred status.

The images of the installation’s lamps also resembled the lights at the fairs in post-war Spain. The brightness and color of lights (red, green, blue, orange, burgundy, etc.) changed during the performance, thereby creating the illusion of the night city’s illumination (Fig. 2, 3).



Fig. 2, 3. Niño de Elche’s reenactment (2020) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar¹⁷

While aspiring to create an authentic version, Niño de Elche noted, however, that Val del Omar’s poetic metaphors are impossible to bring turn into reality, which is why he has made a free interpretation (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, p. 3). For example, he chose music for the installation at his own discretion, including modern pop melodies, and designed the curtain.

Since Val del Omar demonstrated his work in the cinema hall, Niño de Elche placed two rows of seats along the wall. However, he expected that visitors would

¹⁶ Niño de Elche. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021. Retrieved March 15, 2024, from <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche>

¹⁷ See the image sources: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

walk around the hall. Indeed, visitors usually wandered around the hall and looked up at the loudspeaker lamps, from which voices and music were heard.

At the entrance to the exhibition hall and around the perimeter of the installation, the artist placed a curtain made of thick fabric, similar to tapestries and thick curtains typical for pompous official interiors of the Francoist period. In combination with the lighting design of the installation, which resembled the lights at the fairs in post-war Spain, the audience perceived and contextualized the sound within the space of historical memory.

The pattern on the curtain proposed by Niño de Elche illustrated life and death as an antinomy of religious consciousness, which the work tells about. On the lower part of the curtain there were symbolic images of flowers and birds-of-paradise from the Alhambra Gardens. Niño de Elche was guided by the fact that Val del Omar used images of Alhambra in his three films about Granada: 1935 *Vibrations of Granada* (*Vibración de Granada*), 1955 *Water-Mirror of Granada* (*Aguaspejo granadino*), and 1968/74 *Granada* (*Granada*). The top of the curtain depicted abstract images of a nuclear explosion in the New Mexico desert (USA). In July 1945, USA conducted the first nuclear test there, and a month later dropped nuclear bombs on Hiroshima and Nagasaki. Thus, the patterns on the curtain showed two extreme points in the history of mankind—the Garden of Eden and the Apocalypse (Fig. 4, 5).



Fig. 4, 5. Patterns on the curtain in the reenactment by Niño de Elche (2020)¹⁸

¹⁸ See the image source: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

Religious and secular connotations were intertwined in this reenactment, and time layers were also mixed. The audience simultaneously perceived the rhythms of modernity, visual references to the Francoist dictatorship period, and the biblical narrative.

Javier Viver's Version (2012)

In 2012, Spanish sculptor and designer Javier Viver proposed his version of reenactment. In 2010, he defended the doctoral thesis *The Laboratory of Val Del Omar: A Contextualization of His Work Based on the Textual, Graphic, and Sound Sources Found in the Family Archive* (Viver, 2010). Based on the materials he studied during the preparation of his dissertation and in cooperation with The María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga Archive¹⁹ and with the participation of art historian Javier Ortiz-Echagüe, Viver developed *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada—An Unpublished Work by José Val del Omar* (Viver, 2012). This reenactment exists only as a project that has not yet been realized.

Viver designed the installation in the form of an eye ball. The audience were supposed to sit inside the sphere and look up at the “iris” as at the screen to see the multi-colored lightnings projected on it, with sound coming out from 14 speakers located at different points of the eye ball (Fig. 6, 7).



Fig. 6. A model of Javier Viver's reenactment (2012) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar. External design of the installation²⁰

¹⁹ Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga is the family archive of Val del Omar established by his daughter María José Val del Omar and her husband Gonzalo Sáenz de Buruaga.

²⁰ See the image source: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).



Fig. 7. A model of Javier Viver's reenactment (2012) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar. Internal design²¹

In this design, Viver visualized Val del Omar's idea that the cinematic screen is a large retina of the collective eye (Val del Omar, 2010b, p. 111).

Such a visual design of the art space was intended to create a zone of interpretation that would not associate with any historical context and would be supposed to create a sense of unity among the viewers—not only as a result of their proximity within the sphere, but also due to the association of the installation's iris screen with the collective eye.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TWO REENACTMENTS

Niño de Elche's reenactment can be described as a historical reconstruction. Javier Viver's project—as a meditative representation. A question arises, how these different versions of formal organization of images and sounds could influence the audience's perception of the diaphonic sound field.

Niño de Elche in his reenactment manipulated chronology, mixing biblical history with the present day: the audience saw simultaneous references to Paradise, the Francoist period, the Apocalypse, and modernity. This strategy was supported by Val del Omar's script, where temporal layers were also mixed, awakening the

²¹ See the image source: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).

historical memory of viewers and complementing it with both mythological and historical connotations, as well as with the references to our time.

Carmen Pardo Salgado, Professor at the University of Girona, commented on the strategy of connecting time layers in Niño de Elche's reenactment: "A sound, social, aesthetic, and political space is condensed here that calls upon our collective memory," allowing us "to feel the power of past sounds in order to understand and articulate the present" and "to listen to our own time through Val del Omar's" (Pardo Salgado, 2022, p. 28).

Indeed, while Val del Omar combined two ages in his installation—the mythological time and his modernity (the Francoist period, 1939–1975), Niño de Elche added the third epoch—our present, thereby continuing the process of time rethinking, initiated by Val del Omar with the help of diaphonic acoustics.

In this version of the reenactment, not only the range of interpretation increased by mixing of three layers of time, but the viewer's bodily practices also gained greater freedom. Although there were two rows of seats along the wall in the exhibition hall, the audience themselves decided what to do: whether wander around the hall, or stand, or sit. The viewers could also choose their own viewing point.

In Viver's reenactment, there were no references to specific historical events, which would have to promote to a greater concentration of the audience's attention on tactile effects of diaphony. Due to the reverberation effects, that would be clearly felt in the space of the spherical installation, viewers could feel the sound "enveloping" their bodies or "burning" their skin.

According to Viver's idea, each viewer was to occupy a distinct seat inside the sphere. It would limit the possibility of bodily reaction and would allow the viewers to focus on their sensations generated by the sound streams. This organization of space, combined with the light impulses within the installation, was intended to blur the boundaries of individuality, to enhance the hypnotic effect of sound, and to prevent viewers from adopting a critical rational stance.

The comparison of the two reenactments of Val del Omar's sound auto sacramental revealed that both of them are based on historical and religious-cultural mythologemes, which are constructive for the consciousness of the viewers. Different versions of the visual accompaniment of the sound work radicalize some of the mythologemes, leading to a diametrically different impact on the viewers and effects on their subjective reaction.

For instance, the version by Viver reflects the totalitarian connotations (restrictions, fixation, closed space, collectivism, etc.), permeating the Francoist period as well (and partly Val del Omar's work). The technology of diaphonic

sound can be interpreted in this case as completely immersive, blocking rational thinking. Immersion in the unconscious is identified here with dissolution in collective sound as the simplest space of totalitarian universal jubilation.

Niño de Elche's reenactment provided viewers the freedom of movement, the opportunity to perceive the art space of the installation as secular or sacred (for example, the design of the lamps was reminiscent of both altar lamps and fairground lights), thereby representing liberal connotations of the work by Val del Omar.

Diaphonic sound in his version functions as an initial request for dialogue and a disguised counter-discourse, since objective, documentary sound, placed in a diaphonic space with mixed time layers and the ability of viewers to freely react to what is happening, is evidently dissonant with subjective sound. Dialogism no longer simply recodes individual images and symbols; it enables an image or a symbol to have different encodings and decodings in a specially organized space, provoking critical thinking in the audience. In this case, the work is no longer immersive—on the contrary, it brings the viewer's unconscious to the realm of consciousness, in which the meanings for each object should be selected.

CONCLUSION

Two reenactments of Val del Omar's sound work demonstrate that his artistic legacy cannot be categorized as an illustration of any ideology. As Casanovas Blanco emphasized, "the ambiguous figure of Val del Omar should not fall victim to a simplistic approach" (Casanovas Blanco, 2021). Val del Omar's works reflected both the mythological thinking and social utopianism of the Francoist period, as well as the desire to express a special complex code of Spanish culture. This code turns out to be alive, with space and sound supporting its metamorphosis. In the affective space reenactments of the early form of Val del Omar's sound installation, these metamorphoses are quite convincingly interpreted both as an immersion into the depths of the unconscious and as a request for dialogue.

The results of this research are productive both for the analysis of contemporary sound installations and the disclosure of the critical potential of contemporary art in its various forms, as well as for studying the sound art and media art formation in Spain in the context of national history and artistic tradition. The synthesis of arts in the modern era, which foreshadowed the emergence of media art in the second half of the 20th century, was revealed with the help of the intuitive construction of new forms of expression by Spanish pioneer of media art José Val

del Omar and was formalized by him in the form of the theatrical genre known as auto sacramental as a possible ideal form for such a synthesis. The interpenetration of cultural traditions and innovation, which is inevitable in such projects, requires special scientific research.

ВВЕДЕНИЕ

Свето-цвето-звуковые художественные эксперименты получили широкое распространение в авангардном искусстве первой половины XX века (светомузыка А. Скрябина, эксперименты с цветом и звуком Г.И. Гидони, «оптофоническое» (цветомузыкальное) пианино В.Д. Баранова-Россине¹ и др.). В последнее время в связи с возросшим интересом к саунд-арту меди-художники возвращаются к художественному наследию авангарда XX века (отдельные произведения авангарда можно рассматривать как предтечи современных звуковых инсталляций) и предлагают свои варианты интерпретации полузабытых проектов.

Данная статья посвящена анализу двух современных вариантов ре-нактмента² звуковой работы испанского режиссера экспериментального кинематографа и пионера медиа-арта Х. Валь дель Омара (1904–1982) «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (*Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada*). **Цель** исследования — определить, как визуальные решения могут изменить восприятие звукового пространства зрителями.

Современное искусство, сохраняя свой социально-критический потенциал, постоянно расширяет свои медийные возможности, используя как новые технологии цифровой эры, так и обновленные режимы восприятия. Одновременно исследовательская рефлексия, обращаясь к искусству прошлого, уже не может отделить технологические инновации от идейно-критической позиции автора. Современная теория медиа настаивает на идеологическом, критическом и рефлексивном содержании самой медийной формы — совокупность медиа может приводить к некритическому восприятию информации,

¹ Более подробно о творчестве Г.И. Гидони и В.Д. Баранова-Россине см. статью О. Колгановой (2021, с. 33–62).

² Ре-нактмент (англ. re-enactment — реконструкция события) — художественная практика воспроизведения, реактивирования любого события, эпизода, имевшего место в реальности; «попытка современных художников легитимировать искусство как способ коллективного и индивидуального участия в истории» (Копенкина, 2005).

но художественные медийные новации чаще всего направлены на усиление критического отношения к репрезентируемому. Поэтому изучение опыта Х. Валь дель Омара **актуально** для объединения теории искусства и теории медиа в исследовании критического потенциала интермедийного искусства XX и начала XXI века.

В статье рассмотрены и проанализированы резнакменты звукового ауто сакраментала Х. Валь дель Омара, осуществленные испанским медиахудожником, певцом фламенко Ниньо де Эльче³ (временная выставка в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде, 7 октября 2020 — 29 ноября 2021)⁴ и испанским скульптором Хавьером Вивером⁵ (проект 2012 года, оставшийся на бумаге (Viver, 2012)). Также проанализирована оригинальная звуковая технология диафонического звука Х. Валь дель Омара, ставшая стержневым принципом организации его произведения как последовательности аффектов⁶, работающих с аффективной памятью⁷ и нормативными привычками восприятия.

³ Ниньо де Эльче (Niño de Elche) — творческий псевдоним испанского медиахудожника, певца фламенко Франсиско Контрераса Молина (Francisco Contreras Molina, род. 1985).

⁴ Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021 // URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (15.03.2024).

⁵ Вивер, Хавьер (Viver, Javier, род. 1971) — испанский скульптор, фотограф, дизайнер. URL: <https://javierviver.com> (15.03.2024).

⁶ В данной статье термин «аффект» трактуется в соответствии с философской версией концептуализации аффекта, предложенной канадским философом Б. Массуми (Массуми, 2020). Б. Массуми, опираясь на идеи Б. Спинозы, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, У. Джеймса, А. Бергсона, а также принимая во внимание современную физическую теорию хаоса И. Пригожина, понимает аффект как концентрацию неструктурированной интенсивной силы, возникающей в результате воздействия одного тела на другое. Согласно точке зрения Б. Массуми, аффект ускользает от сигнификации, это докогнитивная, бессознательная, автономная, не зависящая от означивания интенсивность: «Аффект или интенсивность в нашем изложении напоминает так называемую критическую точку или точку бифуркации, или точку сингулярности из теории хаоса и теории диссипативных структур. Так обозначают поворотный момент, когда физическая система парадоксальным образом заключает в себе множество взаимоисключающих потенциалов, из которых система “выбирает” только один» (Массуми, 2020, с. 119). А.В. Володина подчеркивает, что «для Массуми, как и для Делеза, важна множественность, процессуальность и трансформационная сила аффекта, соединяющего своим движением различные тела. В делезианском проекте аффект рассматривается вне психологических коннотаций, и неизменно подчеркивается отличие аффекта от эмоции, которая семантизирована и индивидуализирована (в то время как аффект рождается в дязыковом и дознаковом поле и разделяется той или иной множественностью)» (Володина, 2019, с. 37).

⁷ Аффективная память, т. е. обратное воздействие пробужденного воспоминания на интерпретацию ситуации, понимается в соответствии с учением К.С. Станиславского, который заимствовал этот термин из психологической системы Т. Рибо.

Обзор художественных и технических особенностей звукового произведения Х. Валь дель Омара проведен в работах испанских исследователей. Х. Вивер изучил «сценографические и инсталляционные аспекты» (Viver, 2012, p. 5) произведения с целью создания реэнактмента в виде инсталляции; Е. Ромеа Паренте прокомментировала текст сценария «Невидимого Ауто Сакраменталь», выявив его мистико-религиозный характер (Romea Parente, 2017; 2022); Ниньо де Эльче рассмотрел произведение Х. Валь дель Омара в аспекте интермедialного синтеза как «визуально-звуковой коллаж, в котором мы находим эстетические отсылки к... современным художественным практикам (видео и звуковая инсталляция, музыкальная графика, конкретная музыка, электронный ремикс...)» (Niño de Elche, 2020, p. 5); Л. Касановас Бланко проанализировал «Невидимый Ауто Сакраменталь» в аспекте его технических характеристик как кульминацию проводимых Х. Валь дель Омаром на протяжении 1940-х годов экспериментов в области электроакустики (Casanovas Blanco, 2020). М. Альварес-Фернандес исследовал творчество Х. Валь дель Омара в историко-художественном контексте того времени и провел параллели между его произведением и представленной на Всемирной Выставке в Брюсселе (1958) в Павильоне Филлипс (архитектор и автор идеи Ле Корбюзье) «Электронной поэмой», звучавшей из 400 громкоговорителей и сопровождавшейся проекцией изображений на внутренние стены Павильона (Álvarez-Fernández, 2020); К. Пардо Сальгадо обратила внимание на то, что «ауто сакраменталь Валь дель Омара продолжил традицию Золотого века и трансформировал ее в звуковую инсталляцию» (Pardo Salgado, 2022, p. 26).

Сравнение двух современных вариантов реэнактмента этой работы Х. Валь дель Омара с акцентом на анализ визуального их сопровождения проводится впервые, что и составляет **новизну** предпринятого нами исследования.

«НЕВИДИМЫЙ АУТО САКРАМЕНТАЛЬ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА — ИНСТАЛЛЯЦИЯ ИЛИ ЗВУКО-ВИЗУАЛЬНЫЙ КОЛЛАЖ?

Х. Валь дель Омар назвал свое звуковое произведение «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады», над которым работал с 1949 г. по 1952 г., «первым воплощением лирико-религиозной электроакустической поэтики» (Val del Omar, 2010a, p. 181). Термин «инсталляция» в 1950-е еще не вошел в употребление, как жанр этот вид искусства появился

в 1960-е в США. Но современные испанские исследователи, основываясь на том, что произведение Х. Валь дель Омара представляет собой многоканальную звуковую работу с определенным сценарием и световым и обонятельным сопровождением, считают допустимым называть его «инсталляцией». Такой позиции придерживаются, например, исследовательница творчества Х. Валь дель Омара Е. Ромеа Паренте (Romea Parente, 2017, p. 156; 2022, p. 60) и автор одного из анализируемых в данной статье резнакментов Х. Вивер (Viver, 2012, pp. 2, 4–5). Х. Вивер полагает, что «“Ауто Сакраменталь” был звуковой инсталляцией, которая должна была сопровождаться определенной сценографией. В этом аспекте “Ауто” представляет собой... звуковую инсталляцию того типа, которого в то время практически не существовало, но сейчас это обычная музейная практика» (Viver, 2012, p. 4).

В то же время испанский медиахудожник Ниньо де Эльче, сделавший второй анализируемый в данном тексте резнакмент работы Х. Валь дель Омара, осторожнее в определениях. Он назвал свой проект «Невидимый Ауто Сакраменталь: Звуковое представление [исп. *una representación sonora*. — О. К.] от Валь дель Омара», он также охарактеризовал эту работу Х. Валь дель Омара как «звуко-визуальный коллаж» (Niño de Elche, 2020, p. 5). Сотрудники команды Ниньо де Эльче — автор сценографического проекта резнакмента, скульптор и архитектор Л. Касановас Бланко (Casanovas Blanco, 2020) и ответственный за звуковое оформление выставки М. Альварес-Фернандес (Álvarez-Fernández, 2020) — в своих статьях, размещенных в сопроводительной брошюре к выставке, также не называют произведение Х. Валь дель Омара «инсталляцией», употребляя этот термин только в отношении резнакмента, выполненного Ниньо де Эльче. Но все упомянутые выше исследователи акцентируют внимание на том, что гибридная аудиовизуальная форма произведения, созданная Х. Валь дель Омаром, оказалась новаторской для своего времени и позволила продемонстрировать, по сути, новые порядки производства искусства как медиума работы с аффективной памятью.

ТЕХНОЛОГИЯ «ДИАФОНИЧЕСКОГО ЗВУКА»

Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Х. Валь дель Омар (1904–1982) — один из самых ярких испанских режиссеров экспериментального кинематографа эпохи франкизма (1939–1975), он также известен как пионер медиа-арта и инженер-изобретатель в области

аудиовизуальных технологий. В 1944 году Х. Валь дель Омар запатентовал разработанное им «Фотоэлектрическое устройство воспроизведения с двумя звуковыми дорожками»⁸ для изобретенной им технологии «диафонического звука» или «диафонии» (исп. *sonido diafónico, diafonía*)⁹, а также зарегистрировал в Реестре промышленной собственности товарный знак «Диафоно» (*Diáfono*)¹⁰ для своего звукового аппарата. Во второй половине 1940-х он работал техническим специалистом на Национальном радио Испании, в 1948 году основав там Лабораторию экспериментальной электроакустики (Ortiz-Echagüe, Val del Omar, 2010, p. 329) для исследования возможности изменения записанного звука с помощью эха или реверберации с целью придания звуку пространственных характеристик.

Разработанная Х. Валь дель Омаром звуковая технология диафонии была инновационной для Испании в 1940–1950-х, т. к. имевшиеся на тот момент в техническом арсенале национальной звуковой и киноиндустрии средства электроакустической выразительности не позволяли создавать эффект тактильного звука или задействовать в художественном производстве субъективный звук в качестве отдельного агента повествования. Технологическая отсталость Испании в первое десятилетие после Второй мировой войны была обусловлена международной политической и экономической изоляцией страны в 1945–1955 годах. Экономическая блокада Испании привела к острому дефициту оборудования и технологий в национальной промышленности¹¹.

Рассмотрим технологию диафонического звука более подробно. Диафония представляла собой электроакустическую систему перекрестных помех, состоящую как минимум из двух источников звука. Слушатели должны были находиться в центре пересечения двух (или более) разнородных звуковых потоков. Один динамик (расположенный перед слушателями)

⁸ VdO. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras. España, Madrid, patente de invención № 168.256, 1944 (Viver, 2010, p. 79).

⁹ Диафония (др.-греч. διαφωνία — разногласие, разнозвучие) — греческий музыкальный термин для обозначения диссонанса в противоположность «симфонии» — консонансу. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (15.03.2024).

¹⁰ (Diáfono y Fonema Hispánico: certificados de registro de marca, 1944) // Archivo José Val del Omar. Arch. VDO 355, ID № registro C00217323c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12> (15.03.2024).

¹¹ Во время Второй мировой войны (1939–1945) Испания сохраняла нейтралитет, но ее прогерманская позиция и диктаторский режим Ф. Франко привели к международной изоляции страны в отмеченный выше период 1945–1955 годов. После подписания в 1953-м Мадридских соглашений между США и Испанией (США получили право размещать свои военные базы на территории Испании в обмен на экономическую помощь) Испания в 1955 году была принята в ООН, и ее изоляция закончилась.

транслировал аудиодорожку с основным повествованием (при кинопроекции эта аудиодорожка сопровождала происходящее на киноэкране), а второй или несколько динамиков находились за/под/над слушателями и производили в определенные моменты (чаще всего вне причинно-следственной связи) звуки вздохов, шорохов, эффекты эха и ревербераций основного звука.

Х. Валь дель Омар пояснял: «Моя система не стремится воссоздать портрет или физический рельеф звука... второй звук должен быть контрапунктом экранного действия, он может создавать атмосферу с помощью музыки или бессознательных шумов... Он может действовать как подсознание публики...» (Val del Omar, 2015, pp. 93–94). Таким образом, звуковые каналы, находившиеся за/под/над слушателями транслировали субъективный звук, пробуждавший подсознательное восприятие визуальных эффектов и позволявший аудитории выстроить внутри себя новые порядки впечатлений: «Диафонический звук нацелен на то, чтобы заменить коллективные реакции аудитории, обусловленные предыдущим опытом... на эхо кипящих в нашей крови спонтанных криков, на нашу историческую память, на голоса наших предков, которые претендуют на участие в нашей встрече с [современными — О.К.] событиями» (Val del Omar, 1959).

Двум диссонансным звуковым полям Х. Валь дель Омар дал темпоральные характеристики: «будущее» (звуки основного канала, сопровождающие действие на экране) и «прошлое» (звуки второго канала за/под/над слушателями). Он употребил множество наводящих метафор, чтобы с их помощью обозначить техническую специфику такого необычного восприятия: «Мы существуем на слиянии двух склонов. Наше настоящее имеет два источника, питающие его: прошлое с его отголосками, с голосами крови, которые орошают и двигают наше сердце. Будущее, которое побуждает и притягивает нас. Мы словно на колыбели между началом и концом. Наша жизнь — это пульсация. Бог держит нас между двумя источниками... “Диафония” — акустическая плазма сердцебиения жизни» (Val del Omar, 2010b, p. 112).

Диафоническая акустическая атмосфера переполняла звуковое восприятие слушателей, способствовала активации подсознательного восприятия и ассоциативного мышления: «Важно перейти от монолога к диалогу, — пояснял Х. Валь дель Омар, — от одного звукового канала к двум. Первый канал должен представлять собой акустическое проявление визуального образа экрана, второй — отражать реакцию крови и сознания зрителя на зрелище на экране» (Val del Omar, 2010b, p. 112). По замыслу Х. Валь дель Омара такая звуковая архитектура должна была привести также и к возникновению диалога между тем, что фронтально представлено зрению и слуху, и индивидуальными и/или групповыми реакциями аудитории.

Акустику, возникающую при применении технологии диафонии, Х. Валь дель Омар назвал «тактильной и светящейся» (исп. *acustica luminosa y tactil* (Val del Omar, 2015, p. 95)), — эту надпись он сделал на логотипе своей звуковой системы (рис. 1).



Рис. 1. Валь дель Омар Х. Логотип системы диафонического звука¹².

Применив эффекты эха и реверберации, Х. Валь дель Омар акустически материализовал тактильные характеристики звука, создав объемное звуковое пространство сложной конфигурации. Диафонический акустический контрапункт в сочетании с реверберациями звука производил пластическую вибрацию, которая будто касалась кожи слушателей, порождая различные тактильные эффекты. Например, звук, раздавшийся из динамика, расположенного перед зрителем, спустя доли секунды звучал чуть тише (или в несколько измененном виде) за его спиной из другого динамика, что вызывало у реципиента эффекта ощущение прохождения звука сквозь тело.

Таким образом, анализ звуковой технологии «диафонического звука» Х. Валь дель Омара показал, что она порождала аффекты, переживавшиеся как психофизиологические. Медиумом воздействия оказывалось в том числе и тело человека, включающее соматическую память. Такое воздействие подразумевало актуализацию памяти в виде ассоциаций и переход ассоциативного мышления в режим экстатического переживания.

¹² Источник изображения см.: URL: http://www.valdelomar.com/labo2.php?lang=es&menu_act=4&labo1_cod=6&labo2_codi=10 (15.03.2024).

Технология диафонического звука была задумана Х. Валь дель Омаром как кинематографическая, и в фильме «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955) он впервые использовал диафонию в кинематографе¹³. Но самая первая апробация инновационной звуковой системы была сделана им в звуковом произведении «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» в 1952 году в Институте испанской культуры (Instituto de Cultura Hispánica)¹⁴ в Мадриде. Демонстрация произведения осуществлялась в предназначенном для просмотра кинофильмов зале, фотографий этого мероприятия и отзывов современников не сохранилось.

«НЕВИДИМЫЙ АУТО САКРАМЕНТАЛЬ. ДИАФОНИЧЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ ГРАНАДЫ» (1952) Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Жанр ауто сакраменталья возрождается в Испании в 20–30-х годах XX века после более чем полутора столетий забвения. Ауто сакраменталь (исп. *auto sacramental* — священное действо) — аллегорическая религиозная пьеса, жанр испанского театра. В Испании в XVI–XVIII веках (до запрета в 1765-м¹⁵) ауто сакраментали ставились на городских площадях во время католического Праздника Тела и Крови Христовых (лат. *Corpus Christi* — Тело Христово). Первоначально темой ауто сакраменталей было таинство Евхаристии (пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христову), по мере развития жанра пьесы иллюстрировали истории из Священного Писания, жития святых, мифологические сюжеты, в пьесу могли быть включены и отсылки к современным событиям. Кульминацией этого жанра в испанской драматургии XVII в. стали религиозно-философские драмы-притчи Педро Кальдерона де ла Барка (1600–1681), превратившего героев своих пьес в многоуровневые аллегорические фигуры, воплощавшие ключевые идеи доктрины католического вероучения.

¹³ Более подробно о системе диафонического звука в фильме Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» см. статью: (Колотвина, 2021, с. 51–71).

¹⁴ Институт испанской культуры (Instituto de Cultura Hispánica, основан в 1945 году) — учреждение, в основе которого лежала идея «Испанидад» (единства испаноговорящих народов). Деятельность Института была направлена на международное сотрудничество испаноязычных государств под духовным руководством Испании. С 1988-го это учреждение называется «Испанское агентство международного сотрудничества в целях развития» (*Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*).

¹⁵ Испанский король Карл III в 1765 году своим указом запретил постановку ауто сакраменталей как пережиток низовой религиозности.

В 1927 году в Гранаде под руководством Галльего Бурина состоялась постановка ауто сакраменталья П. Кальдерона «Великий театр мира» (Кальдерон де ла Барка, 1999). В 1932-м Ф. Гарсиа Лорка поставил в своем театре «Ла Баррака» ауто сакраменталь «Жизнь есть сон» П. Кальдерона (Кальдерон де ла Барка, 2021). В 1930-е испанские писатели создают произведения в данном жанре: Асорин написал «Анхелита. Ауто Сакраменталь» (Azorín, 1930), Рафаэль Альберти — «Необитаемый человек» (Alberti, 1931). Режим Ф. Франко, апеллирующий к наследию испанской культуры как к средству, цементирующему основы имперского политического строя, также способствовал возрождению этой театральной художественной формы (Kasten, 2012).

Таким образом, Х. Валь дель Омар работал в рамках устойчивой культурной традиции, характерной и для эпохи Золотого века Испании, и для современного ему искусства. Но ауто сакраментали всегда создавались как сценические произведения, а Х. Валь дель Омар использовал звук в качестве основного материала и сделал произведение не в форме радиоспектакля или театрального действия, а в радикально новой для того времени медиаформе, известной современному зрителю как звуковая инсталляция.

Произведение Х. Валь дель Омара представляет собой одноактную аллегорическую религиозную пьесу без четкого сюжета, состоящую из диалогов двух действующих лиц (мужчины и женщины). Основная тема — человеческие грехи и искупление. Произведение начинается с эпизода грехопадения Адама и Евы и заканчивается сценами кровопролитной войны и смертью главного героя. Диалоги героев чередуются с музыкальными композициями (указания на то, какая музыка звучала в этом произведении, отсутствуют), с разного рода шумами, например, со звуками выстрелов.

В архиве Х. Валь дель Омара сохранилось четыре версии машинописного сценария; справа от текста указаны номера аудиоканалов, по которым транслируется повествование (диалоги, музыка, шумы) (Val del Omar, 1951).

Продолжительность композиции около часа, она зациклена (после смерти главного героя повествование начинается снова с эпизода Грехопадения Адама и Евы). По замыслу Х. Валь дель Омара звуковой ауто сакраменталь должен был сопровождаться запахами, проекциями пламени и световых лучей на стены помещения, трансформированного именно для этого произведения.

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЗНАКТМЕНТЫ «НЕВИДИМОГО АУТО САКРАМЕНТАЛЯ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Вариант резнактмента, предложенный Ниньо де Эльче (2020)

Современные испанские медиахудожники, основываясь на 4-х версиях сценария (Val del Omar, 1951) и других документах, сохранившихся в архиве Х. Валь дель Омара, представили свои варианты резнактмента его звукового произведения.

Акцентируя с помощью визуального сопровождения звуковой работы религиозные и исторические мифологемы, они сгенерировали разнородные эстетические события, претендующие на концептуальную целостность и влияющие на восприятие звука.

Сначала проанализируем вариант резнактмента, выполненный испанским медиахудожником и певцом фламенко Ниньо де Эльче (Niño de Elche) — «Невидимый Ауто Сакраменталь: Звуковое представление от Валь дель Омара» (*Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*). Он был представлен зрителям на одноименной выставке, которая проходила с 7 октября 2020 г. по 29 ноября 2021 г. в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде¹⁶.

Ниньо де Эльче разместил инсталляцию в зале, оформленном пятнадцатью динамиками в виде свисающих с потолка ламп, напоминающих церковные светильники-лампады, т. к. в оригинальном сценарии есть указания на «вотивные лампы» (Val del Omar, 1951). «Вотивными» (лат. *votivus* — посвященный богам, *votum* — обет, желание) в религиозной практике называют предметы, которые приносят в дар Богу в качестве жертвы, подношения или благодарности, в т. ч. зажженные лампы и свечи. Их свет символизирует пламенную молитву и Божественный свет. Благодаря такой детали в оформлении художественное пространство звукового произведения Х. Валь дель Омара приобретало сакральный статус.

Образы ламп также напоминали световой дизайн ярмарочных площадей в послевоенной Испании. Яркость и цветность освещения (красное, зеленое, синее, оранжевое, бордовое и т. д.) менялись в течение представления, создавая тем самым иллюзию иллюминации ночного города (рис. 2, 3).

¹⁶ Niño de Elche. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021 // URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (15.03.2024).



**Рис. 2, 3. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара.
Модель резанктмента, выполненная Ниньо де Эльче (2020)¹⁷**

Ниньо де Эльче, стремясь создать аутентичную версию, тем не менее отмечал, что «поэтические метафоры [Х. Валь дель Омара. — О. К.] невозможно воплотить в реальность, поэтому я сделал свободную интерпретацию» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, p. 3). Например, он включил в инсталляцию музыку по своему усмотрению, в т. ч. и современные эстрадные мелодии, а также оформил дизайн занавеса.

Поскольку Х. Валь дель Омар демонстрировал свою работу в зале кино-театра, Ниньо де Эльче поставил около одной стены два ряда кресел. Но он рассчитывал, что посетители будут ходить по залу. Посетители действительно обычно фланировали по залу и смотрели наверх, на динамики-люстры, откуда раздавались голоса и музыка.

При входе в зал и по периметру помещения Ниньо де Эльче расположил занавес из плотной ткани, похожей на гобелены, и толстые шторы, характерные для помпезных официальных интерьеров эпохи Ф. Франко. В сочетании со световым дизайном инсталляции, напоминающим огни ярмарочных площадей послевоенной Испании, восприятие звука контекстуализировалось и осуществлялось зрителями в пространстве исторической памяти.

Предложенный Ниньо де Эльче рисунок занавеса иллюстрировал жизнь и смерть как антиномию религиозного сознания, о которой повествует произведение. Нижняя часть занавеса была покрыта символическими изображениями цветов и райских птиц садово-паркового ансамбля Альгамбры. При выборе такого узора Ниньо де Эльче исходил из факта частого использования Х. Валь дель Омаром образов садов Альгамбры в своих фильмах. Режиссер снял три фильма о родном городе: «Вибрации

¹⁷ Источник изображений см.: URL: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

Гранады» (*Vibración de Granada*, 1935), «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955), «Гранада» (*Granada*, 1968/74). В верхней части занавеса были размещены абстрактные изображения ядерного взрыва в пустыне Нью-Мексико (США). В июле 1945 года там были проведены первые ядерные испытания, а через месяц США подвергли ядерной бомбардировке Хиросиму и Нагасаки. Таким образом, рисунок занавеса показывал две крайние точки в истории человечества — Райский сад и Апокалипсис (рис. 4, 5).



Рис. 4, 5. Рисунок занавеса в реэнактменте инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара, выполненном Ниньо де Эльче (2020)¹⁸

Религиозные и светские коннотации в этом реэнактменте переплетались, также смешивались и временные пласты. Зрители одновременно воспринимали ритмы современности, визуальные отсылки к эпохе Ф. Франко и библейское повествование.

Вариант реэнактмента, предложенный Х. Вивером (2012)

Испанский скульптор и дизайнер Хавьер Вивер (Javier Viver) предложил свой вариант реэнактмента. В 2010 году он защитил докторскую диссертацию «Лаборатория Х. Валь дель Омара: контекстуализация его работы на основе текстовых, графических, звуковых источников, найденных в семейном архиве» (Viver, 2010). В 2012-м на основе изученных при подготовке диссертации материалов Х. Вивер, при участии историка искусства Хавьера Ортиса Эчагуэ (Javier Ortiz-Echagüe) и совместно с Архивом Марии Хосе Валь дель Омар

¹⁸ Источник изображения см.: URL: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

и Гонсало Саенс де Буруага¹⁹, разработал вариант резнактмента, получивший название «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады. Неизвестное произведение X. Валь дель Омара (1949–1952)» (Viver, 2012). Этот вариант существует только как проект, он еще не воплощен в действительность.

X. Вивер оформил инсталляцию в виде сферы глазного яблока. Зрители должны были размещаться на сиденьях внутри сферы и смотреть вверх на зону радужки инсталляции-глаза как на экран, на который проецировались разноцветные световые молнии; а звуковые потоки доносились из четырнадцати динамиков, расположенных в разных точках этого глазного яблока (рис. 6, 7).



Рис. 6. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» X. Валь дель Омара. Модель резнактмента, выполненная X. Вивером (2012). Внешний дизайн инсталляции²⁰

¹⁹ Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga — семейный архив X. Валь дель Омара, организованный его дочерью Марией Хосе Валь дель Омар и ее мужем Гонсало Саенс де Буруага.

²⁰ Источник изображения см.: URL: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).



**Рис. 7. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара.
Модель реэнактмента, выполненная Х. Вивером (2012).
Внутренний дизайн инсталляции²¹**

Х. Вивер в конструкции своей версии реэнактмента визуализировал представление Х. Валь дель Омара о том, что «кинематографический экран — это большая сетчатка коллективного глаза» (Val del Omar, 2010b, p. 111).

Такое визуальное оформление художественного пространства инсталляции позволило Х. Виверу создать не привязанную к историческому контексту зону интерпретации произведения и должно было помочь вызвать чувство единения у зрителей не только вследствие их близкого расположения внутри сферы, но и благодаря ассоциации у зрителей экрана-радужки инсталляции с коллективным глазом.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВАРИАНТОВ РЕЭНАКТМЕНТА

Проект Ниньо де Эльче можно охарактеризовать как историческую реконструкцию, проект Х. Вивера — как медитативную репрезентацию. Возникает вопрос, каким образом эти разные варианты формальной организации изображений и звуков могли влиять на восприятие зрителями диафонического звукового поля?

²¹ Источник изображения см.: URL: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).

Ниньо де Эльче в своем варианте реэнактмента манипулировал хронологией, смешав библейскую историю с сегодняшним днем: зрители видели одновременные отсылки к Раю, эпохе Ф. Франко, Апокалипсису и современности. Такая стратегия поддерживалась сценарием Х. Валь дель Омара, в котором также смешаны временные пласты, и способствовала пробуждению исторической памяти у зрителей, дополняя ее как мифологическими и историческими коннотациями, так и отсылками к нашему времени.

Профессор Университета Жироны К. Пардо Сальгадо, комментируя стратегию соединения временных потоков в реэнактменте, созданном Ниньо де Эльче, отметила, что «здесь сконцентрировано звуковое, социальное, эстетическое и политическое пространство, которое бросает вызов нашей памяти на коллективном уровне и (...) заставляет слушать настоящее из прошлого (...) слушать наше время из времени Валь дель Омара» (Pardo Salgado, 2022, p. 28).

Действительно, если Х. Валь дель Омар соединил два времени в своем произведении — мифологическое и время своей современности (период франкизма, 1939–1975), то Ниньо де Эльче добавил третье время — время нашей современности, тем самым продолжив эстафету переосмысления времен, инициированную Х. Валь дель Омаром с помощью диафонической акустики.

В таком варианте реэнактмента не только увеличился диапазон интерпретации за счет смешения трех слоев времени, но и телесные практики зрителя получили большую свободу. Несмотря на то, что в зале у стены стояли два ряда стульев, зрители сами решали, что им делать: бродить по залу, стоять или сидеть; зрители также могли самостоятельно выбрать точку обзора.

Вариант реэнактмента, предложенный Х. Вивером, лишен отсылок к конкретным историческим событиям, что должно было способствовать большей концентрации внимания зрителей на тактильных эффектах диафонии. Благодаря эффектам реверберации, которые отчетливо ощущаются в пространстве сферической инсталляции, зрители могли бы почувствовать, как звук «окутывает» их тела или «обжигает» их кожу.

Размещение зрителей на определенных местах внутри инсталляции (по замыслу Х. Вивера, каждый зритель занимал конкретное место внутри сферы) привело бы к ограничению возможности телесной реакции и позволило бы зрителям сосредоточиться на своих ощущениях, генерируемых звуковыми потоками. Подобная организация пространства в сочетании со световыми импульсами внутри инсталляции должна была привести

к размыванию границ индивидуальности, к усилению гипнотического воздействия звука, помешав зрителям занять критическую рациональную позицию.

В результате проведенного сравнительного анализа двух вариантов реэнактмента звукового произведения Х. Валь дель Омара выявлено, что в основе их лежат исторические и религиозно-культурные мифологемы, которые становятся для сознания зрителей конструктивными. Разные варианты сопровождения звукового произведения радикализуют какие-то из мифологем, что приводит к диаметрально разному воздействию на зрителей и влияет на субъективную их реакцию.

Так, в модели Х. Вивера отражены пронизывающие франкистскую эпоху (и отчасти творчество Х. Валь дель Омара) тоталитарные коннотации (ограничения, фиксация, закрытое пространство, коллективизм и т. д.). Технология диафонического звука может быть проинтерпретирована в данном случае как всецело иммерсивная, блокирующая рациональное мышление. Погружение в бессознательное здесь отождествляется с растворением в коллективном звуке как самом простом пространстве тоталитарного всеобщего ликования.

Модель Ниньо де Эльче предоставляла зрителям свободу перемещения, возможность воспринимать арт-пространство инсталляции как светское или как сакральное (например, дизайн ламп напоминал и церковные светильники и огни ярмарочной площади), тем самым репрезентировались либеральные коннотации творчества Х. Валь дель Омара.

Диафонический звук в такой модели срабатывает как первичная заявка на диалог и замаскированный контрдискурс. Это происходит потому, что объективный, документальный звук в диафоническом пространстве со смешанными временными пластами и возможностью зрителей свободно реагировать на происходящее более явственно диссонирует с субъективным звуком. Диалогизм уже не просто перекодирует отдельные образы и символы, но и дает возможность иметь в особо организованном пространстве разные их кодировки и декодировки, провоцируя критичность зрителей. И в таком случае произведение уже не иммерсивно, наоборот, оно выводит бессознательное зрителя к миру сознания, где производится выбор значения каждого объекта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Два варианта реэнактмента звукового произведения Х. Валь дель Омара показывают, что его художественное наследие не поддается категоричной интерпретации в качестве иллюстрации какой-либо идеологии. Как подчеркнул Л. Касановас Бланко: «неоднозначная фигура Х. Валь дель Омара не должна стать жертвой упрощенного подхода» (Casasnovas Blanco, 2021). В творчестве Х. Валь дель Омара отразились как мифологическое мышление и социальный утопизм эпохи франкизма, так и стремление выразить особый сложный код культуры Испании. Этот код оказывается живым, пространство и звук поддерживают его метаморфозы. В реэнактментах аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции Х. Валь дель Омара метаморфозы эти вполне убедительно интерпретируются и как погружение в глубины бессознательного, и как заявка на диалог.

Полученные нами результаты продуктивны как для анализа современных звуковых инсталляций и раскрытия критического потенциала различных форм современного искусства, так и для изучения феномена становления саунд-арта и медиа-арта в Испании в контексте национальной истории и художественной традиции. Интермедиаальный синтез искусств эпохи модерна, предвещавший возникновение медиа-арта во второй половине XX века, был выявлен с помощью интуитивного конструирования новых форм выражения испанским пионером медиа-арта Х. Валь дель Омаром и оформлен в виде театрального жанра ауто сакраментала как возможной идеальной формы такого синтеза. Взаимопроникновение культурных традиций и новаторства, неизбежное в подобных проектах, требует специальных исследований, имеющих значимую теоретическую перспективу.

REFERENCES

1. Academic. (n.d.). *Diafoniya* [Diaphony]. (In Russ.) Retrieved March 15, 2024, from https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia
2. Alberti, R. (1931). *El hombre Deshabitado*. Madrid: Editorial Plutarco. (In Spanish)
3. Álvarez-Fernández, M. (2020). No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el Auto Sacramental Invisible de José Val del Omar? In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 18–28). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf

4. Azorin (Martinez Ruiz, J.) (1930). *Angelita: Auto sacramental*. Madrid: Biblioteca Nueva. (In Spanish)
5. Calderón de la Barca, P. (1999). Velikiy teatr mira [The great theater of the world]. *Sovremennaya Dramaturgiya*, (3), 197–216. (In Russ.)
6. Calderón de la Barca, P. (2021) *Zhizn' est' son* [Life is a dream] (D. Petrov, Trans.). Moscow: Ripol-Classic. (In Russ.)
7. Casanovas Blanco, L.A. (2020). El Auto Sacramental Invisible y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932–1952). In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 29–42). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
8. Casanovas Blanco, L.A. (2021, March 30). José Val del Omar y el arte de tomar partido. *El País*. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from https://elpais.com/babelia/2021-03-30/val-del-omar-y-el-arte-de-tomar-partido.html#?prm=copy_link
9. *Diáfono y Fonema Hispánico: Certificados de registro de marca*. (1944). Archivo José Val del Omar, ID C00217323c. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12>
10. Kasten, C. (2012). *The cultural politics of twentieth-century Spanish theatre: Representing the auto sacramental*. Bucknell University Press.
11. Kolganova, O.V. (2021). Svetotsvetovye proektsionnye ustroystva V. Baranova- Rossine i G. Gidoni (1920-e–1930-e gody) [Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's light and color projection devices: 1920s–1930s]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (4), 33–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>
12. Kolotvina, O.V. (2021). Immersivnye tekhnologii mediaiskusstva Kh. Val' del' Omara (“apanoramnoe perepolnenie obraza,” “diafoniya,” “taktil'noe videnie”) kak vyrazhenie ego kontseptsii “tekhnomistitsizma” (Immersive technologies of J. Val del Omar's media art (“apanoramic image overflow,” “diaphony,” “tactile vision”) as an expression of his concept of “mechanical mysticism”). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (1), 51–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71>
13. Kopenkina, O. (2005). Sova Minevry, ili Politicheskyy reenaktment v epokhu bol'shogo kompromissa [The owl of Minerva, or Political reenactment in the era of the great compromise]. *Khudozhestvennyy Zhurnal*, (58–59). (In Russ.) Retrieved September 10, 2024, from <https://moscowartmagazine.com/issue/30/article/511>
14. Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*, (31, Part II), 83–109. <http://www.jstor.org/stable/1354446>
15. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020). *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. (In Spanish)

- Retrieved March 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_nino_de_elche.pdf
16. Niño de Elche. (2020). La indisciplinarietà valdelomariana como campo semántico. In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 5–17). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf
 17. Ortiz-Echagüe, J., Val del Omar, J. (2010). Cronología. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 325–333). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish)
 18. Pardo Salgado, C. (2022). La escucha de lo virtual: Contextos y des/contextos de Val del Omar. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (2), 15–30. (In Spanish)
 19. Romea Parente, E. (2017). Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: Auto sacramental sensorial. *Dialogía*, (11), 153–169. (In Spanish)
 20. Romea Parente, E. (2022). *La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. (In Spanish)
 21. Val del Omar, J. (1951). *El mensaje de Granada: auto sacramental invisible*. Archivo José Val del Omar, ID C00216703c. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3666-el-mensaje-de-granada-auto-sacramental-invisible?offset=1>
 22. Val del Omar, J. (1959). Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO Un sistema sonoro netamente español. *Espectáculo*, (131). Retrieved March 15, 2024, from http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7
 23. Val del Omar, J. (2010a). Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 180–181). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish)
 24. Val del Omar, J. (2010b). Sobre la diafonía. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 111–112). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish).
 25. Val del Omar, J. (2015). La diafonía es un nuevo sistema de producción. In E. Duque (Ed.), *Val del Omar: Mas alla de la orbita Terrestre* (pp. 93–95). Buenos Aires: BAFICI. (In Spanish).
 26. Viver, J. (2010). *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. (In Spanish)
 27. Viver, J. (2012). Auto Sacramental Invisible: El mensaje diafónico de Granada. Una obra inédita de Jose Val del Omar. *Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga*. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf>

28. Volodina, A.V. (2019). Delezianskaya teoriya affekta: Esteticheskaya problematika [Deleuzian theory of affect: Aesthetic problematic]. *Kul'tura i Iskusstvo*, (12), 35–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.31729>

ЛИТЕРАТУРА

1. Академик. (б.д.). *Диафония*. https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (дата доступа: 15.03.2024).
2. Володина, А.В. (2019). Делезианская теория аффекта: эстетическая проблематика. *Культура и искусство*, 12, 35–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.31729>
3. Кальдерон де ла Барка, П. (1999). Великий театр мира. *Современная драматургия*. 3, 197–216.
4. Кальдерон де ла Барка, П. (2021). *Жизнь есть сон*. Москва: Рипол-Классик.
5. Колганова, О.В. (2021). Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы). *Наука телевидения*, 17 (4), 33–62. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>
6. Колотвина, О.В. (2021). Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Валь дель Омара («апанорамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма». *Наука телевидения*, 17 (1), 51–71. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71>
7. Копенкина, О. (2005). Сова Миневры, или Политический реэнактмент в эпоху большого компромисса. *Художественный журнал*, 58–59. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/30/article/511> (дата доступа: 10.09.2024).
8. Массуми, Б. (2020) Автономия аффекта. *Философский журнал*, 13(3), 110–133.
9. Alberti, R (1931). *El hombre Deshabitado*. Madrid: Editorial Plutarco.
10. Álvarez-Fernández, M. (2020). No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el Auto Sacramental Invisible de José Val del Omar? In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 18–28). Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
11. Azorin (Martinez Ruiz, J.) (1930). *Angelita: Auto Sacramental*. Madrid: Biblioteca Nueva.
12. Casanovas Blanco, L.A. (2020). El Auto Sacramental Invisible y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932–1952). In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 29–42).

- Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
13. Casanovas Blanco, L.A. (2021, March 30). José Val del Omar y el arte de tomar partido. *El País*. Retrieved March 15, 2024, from https://elpais.com/babelia/2021-03-30/val-del-omar-y-el-arte-de-tomar-partido.html?prm=copy_link
 14. *Diáfono y Fonema Hispánico: Certificados de registro de marca*. (1944). Archivo José Val del Omar, ID C00217323c. Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12>
 15. Kasten, C. (2012). *The cultural politics of twentieth-century Spanish theatre: Representing the auto sacramental*. Bucknell University Press.
 16. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020). *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Retrieved March 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_nino_de_elche.pdf
 17. Niño de Elche. (2020). La indisciplina valdelomariana como campo semántico. In A. Pintefío (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 5–17). Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
 18. Ortiz-Echagüe, J., Val del Omar, J. (2010). Cronología. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 325–333). Barcelona: Ediciones La Central.
 19. Pardo Salgado C. (2022). La escucha de lo virtual: contextos y des/contextos de Val del Omar. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (2), 15–30.
 20. Romea Parente, E. (2017). Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: auto sacramental sensorial. *Dialogía*, (11), 153–169.
 21. Romea Parente, E. (2022). *La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
 22. Val del Omar, J. (1951). *El mensaje de Granada: auto sacramental invisible*. Archivo José Val del Omar, ID C00216703c. Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3666-el-mensaje-de-granada-auto-sacramental-invisible?offset=1>
 23. Val del Omar, J. (1959). Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO Un sistema sonoro netamente español. *Espectáculo*, 131. Retrieved March 15, 2024, from http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7
 24. Val del Omar, J. (2010a). Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 180–181). Barcelona: Ediciones La Central.

25. Val del Omar, J. (2010b). Sobre la diafonía. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 111–112). Barcelona: Ediciones La Central.
26. Val del Omar, J. (2015). La diafonía es un nuevo sistema de producción. In E. Duque (Ed.), *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre* (pp. 93–95). Buenos Aires: BAFICI.
27. Viver, J. (2010). *Laboratorio Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
28. Viver, J. (2012). *Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada. Una obra inédita de Jose Val del Omar*. Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf>

ABOUT THE AUTHOR

OLGA V. KOLOTVINA

PhD student at the Faculty of Art History,
Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125993, Russia

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

соискатель, факультет истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, г. Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

**SCREEN IMAGE
OF A HERO**

UDC 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146

EDN: TNPDBG

Received 06.10.2024, revised 02.12.2024, accepted 27.12.2024

DARIA O. MARTYNOVA

State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia;
Saint Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

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

For citation

Martynova, D.O. (2023). Café-concert and music hall gestures in Soviet silent adventure films. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 89–146. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146>, <https://elibrary.ru/TNPDBG>

Café-concert and music hall gestures in Soviet silent adventure films

Abstract. This paper examines how the characteristic behaviors of late 19th- and early 20th-century café-concerts and music halls shaped the portrayal of women in post-revolutionary Soviet silent cinema. While some Russian scholars have noted the relative neglect of performer imagery during this period, the present study hypothesizes that some female performers in these films symbolized the vices of the “old world” or highlighted the corruption around them, while others represented the “new woman,” reinforcing Soviet ideals. These “imperfect” dancers, through their movements and poses, either heightened the positive qualities of the perfect Soviet hero or created a stark contrast.

The primary focus is on *Evil Spirit*, analyzed here for the first time, along with *The Happy Canary* and *The Bear's Wedding*. For comparative purposes, the study also includes *The Doll with Millions*, *The Ice House*, and *The Devil's*



Wheel. Furthermore, Soviet films are compared to French and German silent films from the 1910s and 1920s, which similarly employed cabaret and variety show imagery.

The study concludes that cabaret and its performers served as both the setting and the means (*locus* and *modus agendi*) for criticizing pre-revolutionary morals and highlighting the positive aspects of the “new Soviet man.”

Keywords: silent cinema, anthropological project, reception theory in art, intermedia studies, audiovisual culture, marginality in culture, adventure cinema

Acknowledgements: 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 1910–1920s.

УДК 791.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146

EDN: TNPDBG

Статья получена 06.10.2024, отредактирована 02.12.2024, принята 27.12.2024

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

Государственный институт искусствознания МК РФ
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5;

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

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

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

Для цитирования

Мартынова Д.О. Жестовая система кафе-концертов и мюзик-холлов в советском немом приключенческом фильме // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 89–146. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-89-146. EDN: TNPDBG

Жестовая система кафе-концертов и мюзик-холлов в советском немом приключенческом фильме

Аннотация. Цель настоящей публикации — описание влияния поведенческих паттернов, характерных для кафешантанов и кабаре конца XIX и начала XX века, на создание женских образов в постреволюционном немом кино. Необходимо отметить, что некоторые отечественные исследователи указывают, что в 1920-е годы уделяли малое внимание образу исполнительницы. В этой же статье предлагается следующая гипотеза — некоторые исполнительницы в советских немых фильмах маркировали «старый мир» с его пороками, демонстрировали порочность окружения, а некоторые позволяли манифестировать амплуа «новой женщины», усилив антропологический советский идеал. «Неидеальные» танцовщицы своими движениями и позами масштабировали положительные коннотации «идеального» героя нового советского кино, вступали с ним в резкую конфронтацию. Основными материалами для исследования послужили отобранные фильмы: «Злой дух», «Веселая канарейка», «Медвежья свадьба». Особое внимание уделено описанию фильма «Злой дух», который будет впервые проанализирован в настоящей публикации. Для компаративного анализа приведены такие фильмы, как «Кукла с миллионами», «Ледяной дом» и «Чертово колесо». Советские немые ленты также были сравнены с французскими и немецкими немыми фильмами 1910–1920-х, в которых использовались образы и жесты из кабаре и варьете.

В итоге проведенного исследования сделаны выводы о том, что кабаре и артисты кабаре и мюзик-холлов были *locus* и *modus agendi*, являющимися рупором критики в сторону дореволюционных нравов в советском кино и заостряющими положительные черты антропологических идеалов советского кино.

Ключевые слова: немое кино, антропологический проект, теория рецепции в искусстве, интермедиальные исследования, аудиовизуальная культура, авантюрно-приключенческое кино

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

INTRODUCTION

In cinema, the perception of a film depends on how the body is filmed. Our perspective—of an active observer, the heroine, the hero, a detached viewer, or unreliable witness—determines how we perceive what is happening on the screen and interpret the actors' gestures and poses. This constitution of corporeality did not emerge with the invention of cinema; it was fostered by studies of the body in hospitals and photo studios in the mid-to-late 19th century, which contributed to the transformation of the body into a tool for performance, operating with specific gestures and poses.

Early silent cinema, often adventure stories, relied heavily on body language. This was connected to the freedom of gesture from causality and finality; a gesture in cinema was both a letter in an alphabet and a free category that could be interpreted (if the audience deciphered it) depending on each viewer's experience. A cinematic gesture is communicative, speculative, always directed towards the Other, towards *homo observatorio*. While repeated, they are never exactly the same, varying across time. This explains, I believe, the cyclical nature of the roles of dancers and singers in pre-revolutionary and Soviet cinema, as Rachel Morley highlights in *Performing Femininity: Woman as Performer in Early Russian Cinema*. She identifies recurring types: the Oriental dancer/beauty, the femme fatale/Salome, the peasant dancer, the opera singer, the tango dancer, the Gypsy dancer, and the ballerina. All these heroines of different films by various directors, according to Morley, are extremely adventurous; they create their own adventures within sometimes extremely dramatic storylines. They act as prisms, refracting relationship dramas and life's twists and turns, even satirizing the "fallen woman" trope of pre-revolutionary cinema. Though their dances and roles remain consistent, the researcher notes that they often signify immoral behavior (consider, for instance, the thoughtless gaiety in the 1934 film *The Youth of Maxim* by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg) (Morley, 2023, p. 128).

I would argue that such images, beyond simply marking their otherness, often served as a plot wobbler,¹ and the performers themselves were adventurous heroines, involving the heroes in both positive and (mostly) dramatic adventures. Their very profession—involving constant *to-be-looked-at-ness*²—helped the viewers focus on the narrative. The very nature of performance instilled adventurousness in the singers: many songs were accompanied by dances for a reason—due to censorship, gestures and poses were intended to replace words. However, studies

¹ A *wobbler* is an advertising technique used to grab the attention of potential customers.

² Recently, there has been a tendency, especially in Russian scholarship, to link the perception of the body on the screen with Laura Mulvey's idea of *to-be-looked-at-ness*, according to which the female performer's body is constitutionalized by the male gaze (Smagina, 2019; Smagina, 2023; Gritsenok, 2024).

of pre-revolutionary and Soviet cinema often overlook the fact that many dance forms originated from strict rules and cabaret styles, from café chantant poses and cabaret dances, which marked the perception of the hero as a negative or positive character. For instance, Oksana Bulgakowa in her book, *The Factory of Gestures*, considers bodily behavior through non-sign movements, deliberately omitting staged, artistic movements (Bulgakowa, 2021). Morley, on the other hand, examines the symbolism of Salome-like figures and femme fatale dancers, exploring how audiences viewed the dances of the “new woman.” She correctly concludes that these unrestrained, energetic dances fueled contemporaries’ anxiety towards this new type of woman. However, she does not address how this “unregulated” style was, in fact, shaped by specific rules and norms, and rooted in animalistic, wild dances initially seen as alien to the civilized world of the late 19th century.

Svetlana Smagina echoes Morley’s interpretations, comparing old and new portrayals of women in pre-revolutionary and Soviet cinema. She contrasts the “ideal” and “fatal” female screen images, noting that in the 1920s, artistic young ladies with delicate sensibilities were overlooked in Soviet cinema—a trend lasting throughout the decade (Smagina, 2019, p. 244). However, this claim is debatable, since throughout the 1920s a whole series of films appeared with female performers (dancers and singers): the 1926 film *The Happy Canary* (Russian: *Весёлая канарейка*) directed by Lev Kuleshov; *The Bear’s Wedding* (Russian: *Медвежья свадьба*) created in the 1926 by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin; Sergey Komarov’s 1928 *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*); Konstantin Eggert’s 1928 *The Ice House* (Russian: *Ледяной дом*); and the 1926 film *The Devil’s Wheel* (Russian: *Чёртовое колесо*) directed by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg. Indeed, in the case of *The Happy Canary* and *The Doll with Millions* it is difficult to speak of “delicate sensibilities” of the heroines. However, the artistry of gestures and poses in *The Bear’s Wedding* and, for example, *Evil Spirit* (1926) demonstrates that lyrical performances persisted throughout the decade.

My **research hypothesis** stems from the presence of these female performers in 1920s cinema and suggests that the *migration of images* of female performer in Soviet art and culture did not cease; it simply evolved, adapting to audience expectations. This “migration” can be applied to analyzing the gestures of Soviet cinema performers, many borrowed from café chantants and cabarets (Appignanesi, 2004, p. 311). Dance gestures, which had shaped in music halls and cabarets and were characteristic of various roles of dancers, influenced the female body movement patterns in cinema. These venues were popular because they featured rising stars who, due to the censorship ban on social criticism in songs, used their bodies to express the social issues of the time. By the late 19th century, each performer developed a unique gestural style tied to their role. Yvette Gilbert,

for instance, portrayed nervous, uninhibited women, mirroring those characteristics in her movements, as noted by music hall performer and author Louis Ouvrard (see more on this topic: Ouvrard, 1894). Ouvrard himself, a soldier's song performer, incorporated military gestures into his acts. Gilbert, often labeled a "fortune-teller singer," used dramatic gestures like arm-raising, eye-rolling, and a "mystical" demeanor (Gouspy, 2003). Performers like Polaire, known as *gommeuses*, favored elegant, fashionable attire, often with elaborate hats and makeup, and frequently performed the can-can with sharp, extremely theatricalized doll-like movements. Jane Avril, portraying madness, mimicked the movements of Saint Vitus' dance, a style similar to that of *épileptique* performers. *Épileptique* dancers used grimaces, tongue-showing, imitated tics, uncontrolled muscle spasms, tonic convulsions, and frantic twitching (Pillet, 1992, p. 47–49)—a gestural system developed by singers Paulus and Emilie Bécot (1871 and 1875). It was one of the most popular ways to visualize the unspoken emotions of the song, as the "insane" were considered to be those allowed to freely express their unconscious. *Épileptique* performers drew upon the system of nervous and mental pathologies developed by the Salpêtrière physician Paul Richet, detailed in his dissertation (Gordon, 2013, p. 81–135). Researcher Rae Beth Gordon has established that it was this system, clear and easily understood across Europe, that later transitioned into early silent cinema, replacing dialogue (Gordon, 2013, p. 203–220).

Like their 1900s counterparts, some female performers in Soviet silent films used gestures reminiscent of earlier eras to represent the "old world" and its flaws, or to highlight the moral failings of their surroundings. Others, on the contrary, used these same gestures to embody the "new woman." Scholars often overlook the development of the Soviet anthropological ideal (or "project," as Grigorii Tulchinskii describes it) (Tulchinskii, 2024, pp. 27–29) in early Soviet cinema. The "new man," an ideal supporting the new social order, stood in stark contrast to pre-revolutionary figures, like, for instance, actresses, who now embodied anti-ideals. "Non-ideal" dancers, through their movements and poses, actually reinforced the positive image of the "ideal" hero in new Soviet cinema, creating a pointed contrast. These binary oppositions of ideals and anti-ideals served as a "means of building a conceptual picture of the world" (Tulchinskii, 2024, p. 29). Therefore, 1920s Soviet cinema, much like its pre-revolutionary predecessor, actively challenged the established types and tropes of the late 19th century. *Evil Spirit*, adapted from a late 19th-century work, serves as a prime example, satirizing the outdated morals and customs of the bygone era.

Consequently, a key—though often overlooked, especially during the first, cursory viewing—character in these films is the dancer or performer, embodying concepts either opposed to or championed by the new Soviet state. These

adventurous characters are frequently relegated to supporting roles; however, their gestures, facial expressions, and body language often serve to illuminate the plot, highlighting its underlying meaning. This is crucial because, in silent film, audiovisuals and gestures were essential for conveying the narrative, with the performers' movements acting as a kind of cinematic "language."

This publication aims to explore how the behavioral patterns of late 19th- and early 20th-century café chantants and cabarets shaped the female characters in post-revolutionary silent cinema. In this article, a broad definition of "adventure" is adopted, identifying such motifs in films that are not typically classified as adventure films, understanding adventure as any exciting, unexpected, or pivotal event.

Chronologically, this study focuses on the 1920s, the heyday of Soviet *silent* cinema. The research expands the analysis of silent film, clarifying the origins of several stylistic patterns, and facilitates interdisciplinary study across philosophy, psychoanalysis, cultural studies, art history, psychology, and musicology, composing the relevance of the study. Furthermore, it identifies key cultural and aesthetic elements of early cinema, which readily adopted the popular imagery of music halls, café chantants, circuses, and cabarets, explaining the use of performers' gestural systems in 1920s Soviet silent films.

This study primarily analyzes three films: *Evil Spirit*, *The Happy Canary*, and *The Bear's Wedding*. *Evil Spirit* receives particular attention due to its previous scholarly neglect, with only passing mentions in existing monographs and articles. For comparative purposes, the analysis also includes *The Doll with Millions*, *The Ice House*, and *The Devil's Wheel*. Soviet silent films are further compared to French and German silent films from the 1910s and 1920s that similarly incorporated cabaret and variety theater imagery and gestures, such as Léonce Perret's 1912 *The Mystery of the Rocks of Kador* (French: *Le Mystère des roches de Kador*) and Romeo Bosetti's 1911 *Rosalie and Léontine Go to the Theater* (French: *Rosalie et Léontine vont au théâtre*).

MUSIC HALL PERFORMER IN *THE HAPPY CANARY*: A TRICKSTER HEROINE

Pre-revolutionary cinema frequently portrayed female performers as fallen women, femme fatales, temptresses, and neurotics. This portrayal stemmed from societal perceptions of their profession—often associated with courtesans and demimondaines—and their alluring appeal to men, who sometimes patronized them. This perception was further shaped by the history of café chantants, music halls, and cabarets. Many renowned performers in Russia and Europe incorporated neurotic and even epileptic-like gestures into their songs and dances, expressing their subconscious desires (Chadourne, 1889, p. 277). The connection between Russian film performers and Western dance styles is also evident in how directors often gave them Europeanized names after a character’s “fall” (e.g., “Manetschka” becoming “Mary” in *The Girl from the Street* (Russian: *Дитя большого города*)) or assigned them foreign stage names (like the ballerina Lolita in *The Love of the State Counselor* (Russian: *Любовь статского советника*)).

This negative portrayal of performers is also reflected in pre-revolutionary caricatures. An 1897 issue of *Shut* magazine (the title is translated as “Jester”) featured illustrations titled “Germs of Modern Human Ailments.” Along with the microbes of gossip, decadence, and flirtation, there was a “café-chantant microbe” (Mikrob kafe-shantanny, 1897, p. 16): a grotesquely deformed star-shaped sage-green figure with a gaunt face, upturned eyes with numerous under-eye bags, its gaping mouth either singing or screaming—possibly parodying the singer Thérèse, known for her boisterous behavior and a habit of opening her mouth wide. This caricature of a “microbe” invading onlookers’ mouths mirrors how variety performers were portrayed in pre-revolutionary and Soviet cinema. This is humorously echoed in Mikhail Bonch-Tomashevsky’s 1915 film, *Mother-in-Law in the Harem*, where the protagonist Vladimir is torn between his fiancée Nina and a café singer, a Spanish woman named Estrella, whose attempts to harm him in his sleep are likened to a deadly disease—a parallel drawn to the then-prevalent Spanish flu.

In pre-revolutionary and early Soviet cinema, the female performer of the 1910s often served as a mere mannequin, a projection screen for male protagonists’ desires. In the 1918 Nikandr Turkin’s *Chained by the Film* (Russian: *Закованная фильмой*), for example, the ballerina’s allure exists only as long as she remains a figure on a poster—as long as the hero fantasizes of absolute love. Similarly, in Pyotr Chardynin’s *The Love of the State Counselor*, ballerina Lolita loses her exoticism upon marriage, becoming a caged bird. This portrayal of performers as yearning for freedom and exhibiting a certain “pathological” nature finds a parallel in Marlene Dietrich’s Lola Lola from the 1930 film *The Blue Angel* (German:

Der blaue Engel) directed by Josef von Sternberg. Lola Lola, defying all moral constraints, captivates and drives men to madness with her voice and appearance. This same blend of trickster qualities and ambivalent portrayal is evident in some of the Soviet films, like in Kuleshov's *The Happy Canary*.

Like Chardynin's Lolla, the titular character in *The Happy Canary*, actress Brio, is depicted as an exotic and carefree woman, a canary. The film, echoing Western adventure films, shows her boudoir, nocturnal cabaret escapades, bathing scenes, and even a scene where she is auctioned off half-naked—all aspects that were subject to harsh criticism at the time. This portrayal of the cocotte differs significantly from other representations of variety and cabaret performers in 1920s films, such as Sergey Komarov's six-part adventure comedy, *The Doll with Millions* (1928).

In *The Doll with Millions*, a millionaire Madame Colly dies, leaving her fortune to Maria Ivanova, her niece in Moscow, to the shock of her Parisian relatives, pleasure-seekers Paul and Pierre Cuisinai. The two set off to Moscow to find Maria. A wobbler fueling their pursuit of the inheritance is Pierre's dancer girlfriend, Blanche, brawling about her career. The intertitles reveal that Blanche's performances are weak, since she lacks talent and temperament. To gain popularity, she tries to talk a journalist into writing favorable reviews (one suggested headline: "Charming Dancer Blanche Performs at the Moulin Rouge"). However, he demands money, to which Blanche reacts emotionally: "Couldn't you pay these scribblers to recognize my talent and temperament?" When the journalist learns of Madame Colly's death and abandons his article to pursue the inheritance story, Blanche sees an opportunity. She spreads the rumor that Pierre has inherited the fortune, leading to a throng of creditors and opportunistic hangers-on at his door—the former aiming to collect debts from Pierre, while the latter swearing allegiance to the "heir." After learning of his aunt's will, Pierre sets off for Russia to find the mysterious doll with the inherited shares worth millions hidden in it, leaving Blanche a dismissive note: "Farewell, my little hen! I'm off to find a bride with millions. Don't be angry at your rooster." These scenes portray Blanche as a cunning but foolish woman driven by greed, status, and fame (Fig. 1), ready to employ deception and further machinations, as will be demonstrated in further scenes.



**Fig. 1. Blanche and Pierre. Still from *The Doll with Millions* [07:12]. (1928).
Directed by Sergey Komarov. Author's screenshot³**

The film contrasts the outlandish fashions of the past—extravagant tailcoats, the archaic makeup of pre-revolutionary film stars, and the ridiculously exaggerated movements of Pierre and Paul—with the everyday life of Soviet youth in a communal house. These pseudo-aristocratic playboys Pierre and Paul, who are constantly bickering and getting into trouble, are a stark contrast to the unified, friendly atmosphere among the Soviet students. The difference between Masha Ivanova and Blanche is striking. Masha, a university student, is athletic, studious, and helpful; Blanche, on the contrary, is self-absorbed and materialistic. This difference is reflected in their appearances. Blanche, a quintessential flapper, embodies the Jazz Age—think bright lipstick, thin eyebrows, cloche hats, and richly embellished, form-fitting dresses. Masha's simple attire⁴ and selfless actions highlight her dedication to society and her honesty. Blanche's extravagant clothing, stiff, almost mechanical movements of a ball-jointed doll, and theatrical posing (even when talking to reporters!) reveal her as a manipulative *gommeuse*, a performer playing the part of a frivolous *cocotte*, unconcerned with life's hardships and always seeking personal gain. In the film, it is not a mere way of acting, but her lifestyle.

³ See the image source: https://m.vk.com/video-162918645_456241923?list=4b63ec68cfbec1ca33&from=wall-139293122_88124 (19.11.2024).

⁴ Masha wears a *sokolka*, a common Soviet-era jersey, often striped, with lacing on the chest instead of buttons.

This contrast is further emphasized when Blanche confronts Pierre in Russia and makes a scene. Her affected, cabaret-style movements appear staged and artificial, even vulgar, within the context of Soviet society. In fact, all the foreigners in the film are depicted as frantic, puppet-like figures, each resembling a performer with a specific role. The film thus critiques the illusion of easy wealth, the artificiality and superficiality of idle lives, portraying Blanche as the main antagonist, leading the heroes toward deceit and instant gratification.

Kuleshov's *The Happy Canary* centers on the fight against counterintelligence. Brio, a cunning and opportunistic café singer, becomes instrumental to the plot. The story unfolds in an occupied city, where Brianski and Lugovec, tasked by an underground Bolshevik committee, are assigned to surveil counterintelligence agents. They meet actress Brio (played by Galina Kravchenko) at The Happy Canary Café, where she is the object of affection for the counterintelligence chief and his aide. Lugovec is arrested during a routine document check, prompting Brianski to devise a rescue plan. At a charity auction, he buys the right to Brio's affections and then trades it to the aide for a military uniform. Disguised as the aide, Brianski infiltrates the prison and saves Lugovec.

The film depicts the idle, carefree lives of the White Guards, counterintelligence agents, and those connected to Mademoiselle Brio. Contemporary reviews were mixed. The filmmakers were labeled class-alien elements, with the Proletarian Cinema magazine (one of the issues of 1931) criticizing Kuleshov's "formalism" and stating that the director would not soon be "forgiven" for cultivating American adventure and bourgeois themes on Soviet soil (A-ov, 1931, p. 85).

The film meticulously portrays Galina Kravchenko's character as a jazz dancer, showcasing her mastery of new, often "inappropriate" dance styles like the foxtrot—a so-called animalistic dance, mimicking animal movements and flouting social norms (see the next section for details). Her easygoing nature, adaptability, and lack of strong convictions—always choosing the most advantageous situation—represent the perceived moral decay of Western influence. Although Brio ultimately helps save the day, many of her actions are morally questionable. She is a complex, ambivalent character, a trickster who undermines both sides in the film, much like the animalistic dances that shattered early 20th-century moral codes. Her immoral lifestyle and simultaneous assistance to the Bolsheviks created a mixed reaction; unlike Blanche in *The Doll with Millions*, Brio is not openly criticized; instead, she is portrayed as the central figure who saves the protagonists.

At the same time, Brio embodies the mass culture of the past—the late 19th and early 20th centuries. This is evident in scenes described by Kravchenko. She recalled that, when playing Mademoiselle Brio, she had to dance on a wire. Director Lev Kuleshov had it strung across the enormous studio where the café

set was built (Kravchenko, n.d.). This wire-walking dance was a popular motif in 19th-century depictions of cabaret performers (think of Manet's iconic 1882 work, *A Bar at the Folies-Bergère*, with its trapeze artist balancing in the background). Sergei Eisenstein used a similar technique in *Wise Man* as an “attraction,” to surprise and engage the audience. Early Soviet films frequently drew parallels between cinematic scenes and paintings, often creating coded “living pictures” that echoed pre-revolutionary cinema. For example, the poster for the 1918 film *The Poet and the Fallen Soul*—about a man disillusioned by a seemingly honest woman—echoes the biblical story of Eve and the serpent. It depicts a giant snake, wrapped around a baluster, approaching a woman in a rose garden. These allusions to earlier art likely resonated with audiences, highlighting the film's archaic and frivolous elements. Beyond her animalistic dance moves and embodiment of the *gommeuse*, Brio is also a product of her environment. *The Happy Canary* is one of the first films to explore character decay through their surroundings.

Kuleshov presents the Red and White conflict playfully, as an adventure. *The Happy Canary* features romantic and adventurous scenes: disguises, shootouts, and humorous dance numbers. This focus on bourgeois life and entertainment leads us to compare the film to the works of the FEKS⁵ members (“Could the FEKSes and Eisenstein claim to understand the masses? No, they couldn't” (Petrov-Bytov, 1929, p. 8)). Their 1922 Eccentrism Manifesto definitized their program through the prism of circus, music hall, and pantomime aesthetics (Pronin & Svyatoslavsky, 2024). This expressive style and eccentric archetypes are evident in the 1926 adventure-melodrama *The Devil's Wheel*, directed by Kozintsev and Trauberg. The plot follows a young sailor, Ivan Shorin, meeting a girl Valya and going for a walk with her. He misses his scheduled time to return to the ship, which makes him a deserter. The two are offered a shelter by a group of performers, who turn out to be a criminal gang led by the magician Human-Question. The film showcases various attractions: a Ferris wheel, tunnels of love, and so on.

The filmmakers highlight the criminals and their exemplars: Human-Question's entourage includes dwarfs, blind men, and living skeletons. Ivan and Valya become unwittingly entangled in this bizarre, frightening “Guignol” world. The setting itself creates an atmosphere of danger and pathology. The amusement park and its transient culture become the *locus agendi*, embodying vice and soullessness.

This parallels *The Happy Canary* and *The Devil's Wheel* with German films of the 1920s, where cities or landmarks often serve as the main antagonists. Fairs and cabarets were frequently the major setting. Such is the 1926 film *False Shame*

⁵ FEKS—Factory of Eccentric Acting—was a group of young theater artists, founded in 1921 in Petrograd.

(German: *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*), written by medics and filmmakers Nicholas Kaufmann and Curt Thomalla and directed by Rudolf Biebrach. Two young men watch a cabaret act at a fair before attending a lecture on syphilis (for more on spatial construction in German films, see: Martynova, 2023b; Salnikova, 2024, p. 120). Similarly, *Moral* (German: *Moral*), a 1928 film directed by Willi Wolff, features a cabaret performer trying to escape her life of vice by secretly recording compromising evidence on her clients. Even in *The Cabinet of Dr. Caligari*, fairground scenes act as triggers for the narrative. In these films, the cabaret is a place that corrupts its inhabitants and visitors, seeking either to delve into sin or find a path to redemption.

The vice, grotesqueness, and soullessness in Soviet films featuring cabaret performers and entertainment reflect the corrupting influence of the city (as, for instance, of Paris in *The Doll with Millions*). Cabaret is presented as the antithesis of morality. This explains Brio's ambivalent nature; despite her immoral lifestyle, she retains a desire to help and save others. This contradictory portrayal is probably the reason for the mixed reactions to her character. The dancers' vice is emphasized not only by their environment but also by their dances—the “fox dance,” fox-trot, and “bear dance,” which will be discussed further.

LUNACHARSKY'S BEAR DANCE: A DESCENT INTO SAVAGERY

In 1925, Konstantin Eggert and Vladimir Gardin adapted Anatoly Lunacharsky's play (Lunacharsky, 1923, pp. 307–342),⁶ *The Bear's Wedding*, sometimes also titled *The Last Shemet* (Russian: *Медвежья свадьба, or Последний Шемет*), into a film. The play underwent significant changes, resulting in many scenes differing greatly from the original. For instance, the play opens with peasant girl Tuska's attack by a brutal, animalistic man—a scene absent from the film. The film's unconventional plot sparked considerable negative criticism. For example, futurist poet Petr Neznamov's 1926 satirical film guide, *Kino-Azbuka* (The ABC of Avant-Garde Cinema), quipped about *The Bear's Wedding* and its cinematographer, Pyotr Yermolov: “Some people have got no grain of joy. Yermolov filmed some bear passions, oh boy” (see: *Electronekrasovka*).

Set in Lithuania during the first half of the 19th century, the film follows Count Casimir Shemet, his associates, and his wife, Countess Adelina Shemet, on a hunting trip commemorating their wedding near his ancestral castle. A dispute

⁶ Lunacharsky's play was, in turn, based on Prosper Mérimée's novella *Lokis*.

erupts between the Count (described in an intertitle as jealous and cruel) and Countess over Adelina's contacts with her younger cousin, Olgierd. After a quarrel, the Countess rides off alone, only to be attacked by a bear. She faints from terror. The Count kills the bear. Back at the castle, while Adelina is still unconscious, the Count engages in a sexual act with her. This leaves Adelina insane, convinced it was the bear with whom she had intercourse. She soon gives birth to a son, Mikhail. The Count, far from accepting responsibility, suspects Olgierd is the father.

Mikhail's strange behavior—as a result of his mother's terror of the child and his father's distrust, he identifies himself with a beast—is evident from childhood. Intertitles describe him as “amazing everyone with his odd actions and antisocial nature,” and note that he “shut himself inside during bad weather.” As an adult, he develops a bloodlust, attacking young peasant women. These attacks are initially attributed to Lokis, a mythical beast said to have left its lair. Meanwhile, the film shows Mikhail's romance with Yulka, a vibrant, cheerful young woman who embraces her beauty and youth. Yulka loves him in return. Her playful, artistic nature, and love of dance (dancing is a central wobbler of the film), contrasts sharply with her sister, Maria, described in an intertitle as “filled with Christian morality.”

After establishing the characters and their relationships, the film intensifies Mikhail's descent into madness. The attacks of girls by the “evil Lokis” continue. Tuska, a young peasant girl, is bitten, and a fake tow beard is left at the scene—a clear sign that the attack was deliberate and premeditated. Shemet's friends correctly deduce his guilt, horrifying Count Mikhail with their accusation. They try to dissuade Yulka from marrying Mikhail, warning her sister: “Shemet shows every sign of DEGENERACY... Think what awaits your sister if she marries him.” Adelina, confined to the castle and driven mad, understands the truth as well, declaring, that “everyone in this house is a beast in disguise.” Shemet himself, seeing his father's portrait, concludes that his mental illness is hereditary.

The Countess's memories, triggered by lightning during a thunderstorm, unlock the secret to the young Count's illness. “Each storm brought back the ghosts of her past,” explaining Mikhail's fear and withdrawal during thunder and lightning. She suffers a seizure, writhing and falling as she relived the attack by a bear and her encounter with young Olgierd, crying out, “Everyone thinks the BEAR IS MY SON!” (Fig. 2). Her movements resemble those of an *épileptique* performer—jerky, with nervous twitches—until, realizing her son was a murderer, she raises her arms heavenward, like actresses playing prophetesses, such as Yvette Gilbert.



**Fig. 2. Countess's fit. Still from *The Bear's Wedding* [20:14]. (1925).
Directed by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin. Author's screenshot⁷**

The bright light acts as a trigger, reviving the Countess's buried memories of her abuse. Her son becomes a living reminder of the attack, her failed love, and her domineering husband—she views both her husband and her son as beasts. This likely shaped Shemet's own deviant behavior, mirroring her perception of him. "Conceived by a bear," he seems to embrace a bearish role in his relationships.

In later scenes, Shemet almost reveals his true nature. Despite his flaws, Yulka refuses to leave him. He tries to end their relationship, but she distracts him with conversation and dance, inviting him to perform a folk dance of a bear and a mermaid. Shemet's movements mimic a bear's clumsy gait; he then lunges at Yulka, trying to bite her neck in surge of passion (Fig. 3).

⁷ See the image source: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).



**Fig. 3. A bear and a mermaid dance. Still from *The Bear's Wedding* [43:23]. (1925).
Directed by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin.
Author's screenshot⁸**

Their embrace and kisses shock the onlookers, though Yulka remains unfazed. Shemet, however, recoils and tries to flee (followed by the girl), his animalistic side emerging. This dance references popular animal dances of the 1900s and 1920s (Brandstetter, 2010), including the “grizzly bear dance,” common in pre-revolutionary Russia. These dances involved mimicking animal movements—in the bear dance, partners shuffled and leaned on each other. In the early 20th century, such physical contact was considered indecent (Martynova, 2023a, pp. 373–375). A woman participating was often seen as promiscuous or in danger. The raw, animalistic nature of these dances was unsettling. Shemet’s dance—shuffling and passionately trying to kiss Yulka—was thus a fashionable, yet socially unacceptable, expression of affection. For Shemet, society’s disapproval, however, felt like growing suspicion and a personal rejection. These fears were reinforced by his traumatized mother, who, watching Yulka dance and seeing her son trying to jealously pull her away from other men, screamed, “The bear is carrying off a woman! Shoot!”—once again comparing her son to an animal.

Shemet and Yulka marry, but on their wedding night, Shemet backslides and kills Yulka. He has no memory of the event and flees in terror. The villagers, furious at the revelation of Lokis’s secret, hunt him down. The story ends tragically:

⁸ See the image source: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

Shemet's mother burns down the castle, escaping her memories, while Yulka's sister, Maria, kills Shemet. The film ends with an intertitle with Shemet's words: "I must kill the beast, but it wants life, LIFE!"

Shemet projects society's judgment onto himself; his violence stems from his parents' rejection. However, the film's climax—the key to understanding Loka's identity—is the animal dance. While contemporaries linked the film solely to pre-revolutionary cinema, this dance critiques the aristocrats' suppression of their desires. Identifying with the animal unleashes Shemet's deviant behavior, leading to tragedy. The dance becomes a release: for Yulka, it is her vitality and Eros' passion; for Shemet—a destructive urge for *mortido*, fueled by rejection by society and his own family.

This theme of societal rejection of unconventional characters is also explored in *Evil Spirit*.

THE ROLE OF GESTURE IN *EVIL SPIRIT*: INFLUENCE OF FRENCH CINEMA

The 1926 film *Evil Spirit* seems quite unusual for its time in the ASSR. It depicted archaic customs of pre-Soviet Armenia, a common theme in films about the East. However, it was based on Alexander Shirvanzade's 1894 story, *The Possessed*, which incorporated the references to prejudices and medicine of that era. Contrastingly, most films of the period focused on the "new Eastern woman"—a liberated woman fighting for her rights. Scholars note that the Soviet era in Central Asia brought women's emancipation and gender equality (Khan, 2021, p. 215), a trend also seen in Armenia.

Evil Spirit, however, focuses on a woman suffering from the primitive beliefs and habits of her husband's family, not a flapper. The numerous dance sequences and gestures are clues to the reasons for character motivations. Divided into six scenes, the film follows the heroine's tragic fate.

Sonia, a blacksmith's daughter, suffers from seizures, the causes of which are demonstrated throughout the film. The story opens with images of spring—flowers, a cow and calf—followed by children playing bat-and-ball, teasing each other, and dancing by a river. Sonia, however, is isolated, her close-up revealing a furious laughter at their games (Fig. 4; Fig. 5).



Fig. 4. Sonia. Still from *Evil Spirit* [01:16]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani.
Author's screenshot⁹



Fig. 5. Sonia. Still from *Evil Spirit* [01:57]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani.
Author's screenshot¹⁰

⁹ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

¹⁰ See the image source: https://vk.com/video?q=Rosalie%20et%20Léontine%20vont%20au%20théâtre&z=video215284776_456240288%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Later, one of the boys gets his face smeared with mud and blames Sonia. A close-up shows Sonia's face, exaggerated and distorted as she laughs wildly. These shots are reminiscent of foreign films portraying a "wicked woman"—like Romeo Bozetti's *Rosalie and Léontine Go to the Theater*, where women's defiance of social norms is depicted with vivid, almost grotesque emotion. This wicked woman archetype had its own distinct gestures: actresses mimicked drunken movements and laughed wildly and theatrically, often in public or at the stage. The director highlights Sonia's otherness, her alienation from societal norms. Her isolation and refusal to join in the games lead to her being condemned for something she had not committed; society rejects her. This rejection triggers her seizure.

In the next shot, Sonia collapses, convulsing violently (Fig. 6).



Fig. 6. Sonia. Still from *Evil Spirit* [03:00]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani. Author's screenshot¹¹

These opening scenes reveal the director's message: Sonia embodies spring, a harbinger of new life, a "new woman" who finds joy in the world, not in social games. She mocks old traditions and lives on her own terms, but her status as an outsider in this archaic society leads to her being attacked, causing her seizures. These seizures are a physical reaction to societal pressures that stifle her vitality and self-expression. The use of epilepsy—a condition linked to

¹¹ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Saint Vitus' dance, which influenced turn-of-the-century dances like the can-can or *épileptique*—as an expression of a protest is not accidental. Some can-can dancers, like Jane Avril, suffered from chorea, historically referred to as Saint Vitus' dance. Sonia's seizure can also be compared to tarantism—a frenzied dance symbolizing release from oppression, like the convulsions after a mythical spider bite.

Crazy Danel, the local madman, witnesses this dramatic event and is deeply affected. He is crucial to understanding the film's message. He shoos the children away from Sonia, saying, "Show me my Manishak's house"—clearly seeing some other girl in Sonia, not Sonia herself. He carries Sonia home to her mother, Shushan. Her mother worries that if Sonia's illness is discovered, her daughter's life will be ruined. Danel warns the girl to be careful, or "the araba will run her over," metaphorically representing society's rejection of her illness.

The film then explains Danel's concern. We see him a younger, focused man watching his daughter, Manishak, play by the river. Frightened, he shouts—apparently ordering her to get off the cliff, but causing her to fall off into the river. The current sweeps her away, and he cannot save her. He becomes insane (as the intertitle reads, "From then on, Crazy Danel searched, and searched for his Manishak"). Later, Danel looks at a bouquet of violets; through double exposure, he sees first Manishak's face, then Sonia's. This is not coincidental: Manishak means "violet" in Armenian. Sonia becomes Manishak's double: seeing Sonia triggers Danel's memories—the river, the children playing, and the girl he failed to save. He now cares for Sonia, an embodiment of his lost daughter.

Sonia's seizures are getting worse. She has had four now, the last one on the street. Her mother is terrified someone will find out about her illness, so Sonia has been kept home to avoid gossip. We then see Sonia's mom, the only one working to support the family. Sonia's father, Oskan, is a drunk who destroys their home and abuses his wife and daughter. During one of his drunken rages, when he is trying to grab the family's hidden money, Sonia has yet another seizure. Right after, Danel shows up with the same violet bouquet—the one in which he saw visions of his daughter and Sonia. Sonia ends up confined to the house, her only entertainment watching a turkey and a dog with puppies in the yard. There is a powerful shot of her loneliness: she is behind a gate, off to the side of the frame—a perfect visual representation of her social detachment.

The film then shifts to the shopkeeper's family, a stark contrast to Sonia's. Their business is introduced to us in slow motion: the money, goods, scales—a glimpse into their life. The paraphrases with the goods hint at a new type of family. One son, Sarkis, is married with a child; the other, Murad, is single. Murad rides into Sonia's yard and nearly kills her only delight: the chicks. Sonia fiercely defends

them, her anger and threat clear as she looks directly into Murad's eyes. Danel, however, tries to explain Sonia's situation to Murad, and they both examine her closely, even as she remains wary of Murad.

Next, we see scenes of a religious festival. Sonia's mother packs eggs and bread for the pilgrimage, while Sonia cares for a black hen. We also see the Murad's family preparing: Sarkis holds a black sheep, saying, "You will be slaughtered for God, and my cheating will be forgiven." Gulnaz, Sarkis' wife, comes out with her crying baby. Her father-in-law, the merchant, is grumpy because of the baby's crying and a headache or toothache (his cheek is bandaged). The scene highlights the merchant family's hypocrisy: Sarkis cheats, and Gulnaz blames their baby's fussiness for the disfavor of the family patriarch. Murad keeps apart from the family, and the sacrificial lamb tries to escape his brother.

Near the church, people are dancing, and we see a "miracle healing hole" where children are passed through to ward off illness. Danel shows up and asks for the black hen, an intertitle ordering him, "Slaughter it! May St. George heal our Sonia." But Danel cannot bring himself to do it and asks for help, and the hen escapes, causing havoc—knocking over a milk jug and soaking Murad's father. Enraged, the merchant throws the man who tried to kill the hen into the crowd. Throughout the film, black birds symbolize Sonia—like the black hen sacrificed to heal the girl, or a black crow later in the film. In this context, the hen's chaotic actions foreshadow the disruption Sonia will cause when she enters the merchant's life.

Murad watches Sonia enjoying the party. When Sonia sees him looking, she leaves the walk-around dance, darkling. Murad approaches his family and says, "I've liked Shushan's daughter for a while now. She is the one. It is time we married." His family voices concerns based entirely on rumors about Sonia's family. The intertitles reveal their prejudice: "She is not good enough for you, son... Her mother is a laundress, her father is a drunk..." Murad insists, "I don't have to live with her parents. I like HER. Look at her." The emphasis on *her* (and other capitalized words further on in the film) highlights a key difference between Murad and his family.

Next comes the viewing of the bride. Murad's family objects: "...you'll shame our family!" But Danel is thrilled for Sonia, and her father boasts about her upbringing. Sonia is terrified, clutching her knees. The viewing starts badly: a chair breaks under one of the visitors, and Oskan gets drunk and rowdy, upsetting Murad's family and worrying Sonia. It begins with the words, "Show us YOUR goods!"¹² Sarkis with his wife, Murad, and the brothers' parents—all scrutinize Sonia. The

¹² The beginning of the traditional Russian introductory phrase addressed to the bride's parents during the viewing, "You have the goods; we have the merchant."

merchant is charmed; he smiles, even knocking over his sugar cubes. This worries Sonia, and echoes the *snokhachchestvo*¹³ problem depicted in the 1912 film *The Incestuous Father-in-Law* (Russian: *Снохач*), directed by Aleksandr Ivanov-Gai and Pyotr Chardynin. Gulnaz's dislike of Sonia grows. When asked about Sonia's flaws, Gulnaz significantly says, "It is hard to know what is inside..." hinting that Sonia's problems will manifest later. The viewing ends with, "If she has no flaws, she is OUR goods." This reveals the core difference: Murad cares about Sonia herself—her personality and inner life, the mysteries of her soul—while his family cares only about her appearances and whether the future daughter-in-law is able to maintain the family's social standing.

Afterward, Oskan causes more trouble, triggering another episode for Sonia. At the wedding, Sonia cries, leading to gossip; guests assume it is happy tears: Murad is quite a prize catch for the daughter of a simple laundress. Sonia struggles through the ceremony; her vision blurs, and the camera spins, foreshadowing a seizure. The wedding ends peacefully. We then see Sonia's new life: she cares for the household and Murad's parents while Gulnaz ignores her own child. Murad's parents express their approval: the merchant watches Sonia kindly, his wife, Zarnishan, gives her jewelry. Murad also shows his care, choosing the best meat for her. Gulnaz notices this, fueling her jealousy and causing her to look for Sonia's mistakes.

Sonia's father visits frequently, "by chance," according to the intertitles, on Tuesdays and Thursdays. Oskan eats greedily, messily, grabbing food with his hands. His indecency upsets Sonia, who feels judged by Murad's family. Zarnishan complains, "My house isn't a tavern," further distressing Sonia. Meanwhile, Shushan prays in church for Sonia's recovery.

Tension mounts in the new house: Gulnaz makes no secret of her dislike for the family's newest member—everyone loves Murad's young wife except her. The neglectful mother sets a trap for the heroine: Gulnaz orders Sonia to boil milk, then pretends not to notice it boils over, later criticizing Sonia in front of the family: "You don't belong here... She will starve the child eventually... I do all the housework anyway!" Murad and his father defend Sonia. (Murad warns, "One more word about Sonia, and I am leaving... I will move out," to which Gulnaz replies, "That quiet girl will break us all up." The merchant: "Ugh! You are just jealous!")

These scenes show how meek, helpful, and mysterious Sonia—an enigma to her in-laws—becomes the wobbler, the catalyst, exposing the family's problems. Sarkis, unlike Murad, ignores Gulnaz, who is overlooked by the whole family.

¹³ *Snokhachchestvo* was a controversial practice in some Slavic cultures referring to sexual relations between a father-in-law and his daughter-in-law, typically occurring during the absence of the husband.

Gulnaz, in turn, neglects her own child and avoids housework, seeking to bolster her self-esteem by targeting Sonia. Unsatisfied with her own status and her husband's, she envies Sonia.

The conflict explodes when Gulnaz's son gets sick. The intertitle says it is just measles, but Gulnaz blames Sonia: "She touched him yesterday with her evil hand! She cursed him!" They call a faith healer—"a cure-all... treats the evil eye, curses, tremors, and all sorts of illnesses." Seeing how the women feel about Sonia, the healer confirms the curse: "Evil hands touched him... an evil eye looked..." "Black, evil eyes..." Zarnishan and Gulnaz believe Sonia is cursed and perform a ritual the healer suggests: burying a black crow where Sonia walked. Sonia, anxious, clutches her neck with a scarf, triggering her first epileptic seizure in the new house. She convulses violently, her body almost assuming a tonic curve. To avoid watching, Murad's mother covers her with a sheet. Gulnaz, in her rush to see what is happening, drops a heavy featherbed over her son's face, accidentally smothering him (Fig. 7).



Fig. 7. Sonia's fit. Still from *Evil Spirit* [43:18]. (1926). Directed by Mikheil Gelovani. Author's screenshot¹⁴

The child dies, turning everyone against Sonia. Murad's relatives believe she is possessed and responsible for their misfortunes. The merchant tells Sonia's mother, "It is simple. Take her and go. We do not want her." Sonia's breakdown is seen as a

¹⁴ See the image source: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

curse on the family. Only Murad sees that Sonia is not evil; he tells his family, “You are the ones who are possessed... She is a victim of her father’s alcoholism. She needs help!” He stands apart from their archaic beliefs.

The healer calls Sonia an “evil spirit,” so Gulnaz kicks her in her stomach. Then she and Zarnishan tell the healer, “Come back tonight... no one will be home,” planning to kill Sonia. They force the young woman to fetch coals, covering her head with a rug, suffocating her. Murad, Shushan, and Danel, realizing something is wrong, rush home, but they are too late. Sonia is dead. Danel grieves as if he has lost his daughter again, whispering, “Wake up, Manishak, I brought you violets...”

The film’s ending leaves us pondering the cyclical nature of history and the consequences of projecting our own desires onto others. Sonia acts as a prism, refracting the hidden desires and frustrations of every character. Danel yearned to see his daughter grow and shield her from death; Murad defied his family’s outdated beliefs; and for Gulnaz, Sonia represented her own marital disappointments. Societal expectations fueled Sonia’s seizures, her body’s rebellion against unfair treatment. The film explores several interwoven metanarratives: generational conflict, the lingering effects of the past, identity struggles, trauma, and women’s roles within the family.

Sonia’s physical reactions—as previously noted—resemble the stylized movements of “nasty women” in early cinema, a type of character Maggie Hennefeld (2024, p. x) analyzes in her work on dance mania, madness, and female defiance by looking at little-known early films and affect theory. Hennefeld connects these women’s uncontrolled laughter and expressive gestures (like laughing Sonia’s close-up in the opening scene) to cabaret and music hall performers. These women represented a new kind of woman—unconstrained by societal norms, provocative, and uninhibited. Female viewers’ laughter connected them to the actresses, but also made them targets of criticism, as they were not playing a role on stage. Similarly, Sonia’s uninhibited behavior draws criticism, but unlike heroines in Romeo Bozetti’s films, she does not ignore it; instead, she responds physically, silently rejecting it. This repressed reaction mirrors the heroine in *The Mystery of the Rocks of Kador*, who suffers repeated seizures before healing from past trauma.

In essence, Sonia embodies Hennefeld’s nasty woman, a meek soul who tries to anticipate others’ desires while simultaneously rebelling against societal norms through physical expression. Sonia instinctively resists oppression. Unlike the more progressive Murad, she struggles with new technology (like the gramophone in her husband’s home), prefers animals to people, and remains cautious around others. She is reminiscent of the Woman-Earth archetype, as described by Svetlana

Smagina: a victim of injustice, only finding strength for transformation within herself, within her “earthly” resources (Smagina, 2019, p. 142). Sonia similarly draws on inner reserves to express her dissent. This connects her to épilétique performers who used simulated fits to release their unconscious. Sonia’s subtle, restrained performance—making her an enigmatic figure until the very end, a fleeting shadow—allows us to interpret her physical actions as a direct, textual communication with the viewer. Unlike *The Doll with Millions* and *The Devil’s Wheel*, where the city is the *locus agendi*, dictating the characters’ actions, in *Evil Spirit*, Sonia herself becomes the driving force, the *modus agendi*, shaping both character behavior and the film’s depiction of the urban and domestic environment.

CONCLUSION

Obviously, artistic heroes were not depicted solely through unusual behavior or exaggerated poses; gestures typical of cabaret and music hall performers resonated deeply with audiences on both emotional and physical levels. These gestures—common among singers, dancers, and actors in the late 19th century—replaced music and dialogue (absent in silent cinema), becoming a powerful form of communication. This was not limited to simply creating a character; extreme makeup, exaggerated expressions, and gestures all aimed to connect and speak with the audience. Each cabaret or music hall performer had a specific stage persona, defined by unique movements and gestures. Épilétique dancers, for example, mimicked the tics and seizures of the mentally ill, while *gommeuses* imitated the mannerisms and costumes of high-class courtesans.

Soviet filmmakers of the 1920s used these pre-revolutionary tropes to highlight the otherness of their “anti-ideal” characters, contrasting them with the ideal Soviet citizen. Films like *The Bear’s Wedding* and *Evil Spirit* directly quoted these earlier styles to portray the flaws and pathologies of the past. In *Evil Spirit*, Sonia is presented as a “nasty woman,” whose epileptic-like seizures alienate her from her husband’s family and society. Despite her gentle nature, she physically rejects societal norms, seeking freedom and self-expression, a pursuit that ultimately leads to her downfall. The film serves as a cautionary tale about superstition and dogma. In contrast, in *The Bear’s Wedding*, the protagonist uses a bear dance—imitating bear-like movements considered indecent at the time—to reveal his inner viciousness, wildness, and repressed nature. *The Happy Canary* centers on a cabaret, framing its main character, Brio, as a *cocotte* and a type of *gommeuse*. Her commitment

to this role is evident in a scene where she walks a tightrope, echoing images of late 19th-century cabaret performers. This theatrical appropriation of gestures is a hallmark of the *gommeuse* character. Brio is ambivalent: immoral due to her profession, yet she becomes a lifeline for other characters. This use of setting to define characters is also seen in *The Doll with Millions* and *The Devil's Wheel*, where late 19th-century cultural tropes are juxtaposed with Soviet reality.

The analysis supports the hypothesis that some female performers in Soviet silent films symbolized the vices of the “old world” or highlighted the corruption around them, while others represented the “new woman.” This parallel is found in Western cinema, in which certain professions visually marked moral failings. In Soviet cinema, cabaret and its performers served as both the setting and the means (*locus* and *modus agendi*) for criticizing pre-revolutionary morals and highlighting the positive aspects of the “new Soviet man.”

ВВЕДЕНИЕ

В кино, исходя из того, как тело снимается, зависит и восприятие картины: какими глазами мы смотрим произведение — с позиции активного наблюдателя, глазами героини, глазами героя, «отстраненным» взглядом, взглядом «ненадежного свидетеля», — так мы и будем воспринимать происходящее на экране и интерпретировать жесты и позы актеров. Подобное конституирование телесности появилось не с изобретением кино: этому благоприятствовали исследования тела в больницах и фотостудиях середины — второй половины XIX века, которые способствовали превращению тела в инструмент производительности, оперирующий заданными жестами и позами.

Раннее немое кино было авантюрно-приключенческим, пользовалось именно языком жестов, что связано со свободой жеста от причинности и окончательности; жест в кино одновременно являлся своеобразной буквой алфавита, но при этом был и свободной категорией, которую каждый интерпретировал (если считывал) исходя из собственного опыта. Киножест коммуникативен, спекулятивен, всегда ориентирован на Другого, на *homo observatorio*. Жесты повторяемы, но не тождественны самим себе в разные временные отрывки. Именно этим, на взгляд автора, и можно объяснить своеобразную цикличность артистических амплуа танцовщиц и певиц

дореволюционного и советского кино, которые ярко выделяет в своем труде «Изображая женственность: женщина как артистка в раннем русском кино» Рэйчел Морли: восточная танцовщица/красавица, роковая женщина/олицетворение Саломеи, танцующая крестьянка, оперная певица, тангистка, танцующая цыганка, балерина. Все эти героини разных фильмов различных режиссеров у Морли чрезвычайно авантюры, они создают внутри порой предельно драматических линий свои приключенческие; через них, словно сквозь призму, показывали драмы отношений, перипетии судеб, высмеивали специфику образа «роковой, падшей женщины» в дореволюционном кино. Несмотря на то, что танцы и амплу исполнительниц остаются неизменными, последние, как отмечал Морли, становились индикаторами аморального поведения (см. бездумное веселье в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима» 1934 года) (Морли, 2023, с. 128).

На наш же взгляд, часто образ исполнительницы, помимо маркировки инаковости их героинь, был своеобразным сюжетным «воблером»¹, а сами исполнительницы — авантурными героинями, впутывающими героев как в положительные, так и драматичные приключения (преимущественно драматичные). Благодаря «бытию-под-взглядом»², предопределенному профессией, они позволяли уловить сюжет, сконцентрировать внимание зрителя на нем. Само исполнительство закладывало в певицах авантюризм: известно, что многие песни сопровождались танцами не случайно — это было связано с цензурными правилами, в результате которых жесты и позы заменяли слова. Однако исследователи, занимающиеся дореволюционным и советским кино, не учитывают, что многие формы танцев произошли из четко регламентированных правил, а также проистекают из кафешантанских поз и танцев кабаре, которые и маркируют восприятие героя как негативного или положительного персонажа. Так, Оксана Булгакова в «Фабрике жестов» рассматривает телесное поведение через незнакомые движения, намеренно упуская из поля зрения постановочные, артистические движения (Булгакова, 2021). Морли же уделяет значительное внимание семантике саломании и роковых танцовщиц в дореволюционном кино, обозначает проблему восприятия танцев «новой женщины», делая закономерный вывод, что нерегламентированные, энергичные танцы вызывали страх современников перед «новой женщиной». Она не пишет, что «нерегламентированность»

¹ От англ. *Wobbler* — наживка, приманка — элемент, обычно использующийся в рекламе для привлечения внимания.

² Последнее время существует тенденция, особенно в отечественных исследованиях, связывать восприятие тела на экране с идеей Лоры Малви о «бытии-под-взглядом», в рамках которой феминное тело исполнительницы конституируется смотрящим (Смагина, 2019; Смагина, 2023; Гриценко, 2024).

была также predeterminedена сводом четких правил и законов, как и была связана с «животными», дикими танцами, первоначально интерпретировавшимися во второй половине XIX века в качестве чего-то чужеродного цивилизованному миру.

К таким же интерпретациям, как у Морли, приходит С.А. Смагина, которая рассматривает сопоставления старого и нового в героинях дореволюционного и советского кинематографа, параллельно противопоставляя образы «идеальной» и «роковой» женщины на экране. При этом исследователь указывает: «Артистические барышни с тонкой душевной организацией окажутся невостребованными на первых порах советского кинематографа. Эта тенденция продержится все 1920-е гг.» (Смагина, 2019, с. 244). С этим тезисом нельзя согласиться, т. к. на протяжении 1920-х появился целый ряд кинокартин с исполнительницами (танцовщицами, певицами): «Веселая канарейка» (1929, реж. Лев Кулешов), «Медвежья свадьба» (1926, реж. Константин Эггерт, Владимир Гардин), «Кукла с миллионами» (1928, реж. Сергей Комаров), «Ледяной дом» (1928, реж. Константин Эггерт) и «Чертовое колесо» (1926, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). Действительно, в случае с «Веселой канарейкой» и «Куклой с миллионами» сложно говорить о тонкой душевной организации героинь, но артистизм жестов и поз актрис из фильмов «Медвежья свадьба» и, например, «Злой дух» (1926) свидетельствует, что лиричность интерпретации образа исполнительницы в 1920-е никуда не исчезала.

Исходя из присутствия в лентах 1920-х исполнительниц, строится и **гипотеза** нашего исследования, которая состоит в том, что «миграция образов» артистки в истории советских искусства и культуры не заканчивается, она лишь меняет интерпретацию, подстраивается под зрителя; такая «миграция образов» может быть применена и для анализа жестов исполнительниц советского кино, заимствованных из кафешантанов и кабаре (Appignanesi, 2004, p. 311). Система танцевальных жестов, характерная для различных амплу танцовщиц и сформировавшаяся в мюзик-холле и кабаре, повлияла на поведенческие паттерны, особенности телодвижений исполнительниц в кино. Это определено своеобразием кабаре и мюзик-холла как популярных мест: в них выступали новосформированные звезды, отображавшие социальные проблемы эпохи своими телами из-за цензурного запрета на социальные песни. Так, в конце XIX века у каждого исполнителя была своя уникальная жестовая система, пересекающаяся с его амплу: Иветт Гильбер играла нервных, раскованных женщин, поэтому ее движения были столь же нервными, о чем писал в своей книге по формированию звезд мюзик-холлов артист этой индустрии Луи Уввар (см. подробнее: Ouvrard, 1894). Сам

Уврар был исполнителем «солдатских песен», в связи с чем во время номеров имитировал солдатские жесты и привычки. Кроме того, Гильбер часто определяют как «*лєвицу-гадалку*», для которой были характерны следующие движения и действия: вскидывания рук, закатывания глаз, «мистический» вид (Gouspy, 2003). Были и такие, как Полер, выступающие в амплуа под названием *gommeuse*. Они изысканно одевались, по последней моде, часто носили причудливые шляпки, подчеркивали свою красоту косметикой. Именно эти танцовщицы чаще всего исполняли канкан, их жесты были отрывисты, напоминали движения кукол на шарнирах, были предельно театрализованы. Жанна Авриль же отыгрывала безумную, копируя движения пляски святого Вита. Она была близка к артистке жанра «*эпилептика*». «Эпилептики» гримасничали, показывали зрителям язык, имитировали тики, неконтролируемые мышечные сокращения, изгибы, похожие на тонические арки, неистовые подергивания (Pillet, 1992, p. 47–49). Подобную жестовую систему для исполнителей в этом жанре создали в 1871 и 1875 годах певцы Паулюс и Эмили Бека. Это был один из популярнейших способов визуализации скрытых в песне слов, т. к. безумцы считались теми, кто свободно может выражать свое бессознательное. Артисты-«эпилептики» опирались в своих номерах на сконструированную Полем Рише, врачом Сальпетриер, систему жестов нервных и ментальных патологий, опубликованную им в его диссертации (Gordon, 2013, p. 81–135). Современная исследовательница Рэй Бет Гордон установила, что именно эта четкая и понятная для жителей Европы система впоследствии перекечевала в раннее немое кино, заменяя собой слова (Gordon, 2013, p. 203–220).

На наш взгляд, как и в 1900-е, некоторые исполнительницы в советских немых фильмах с помощью имитации описанных жестов артисток старой эпохи маркировали «старый мир» с его пороками или же демонстрировали порочность своего окружения, а некоторые, напротив, позволяли манифестировать амплуа «новой женщины». Кроме того, иногда здесь не учитывается формирование антропологического советского идеала (проекта, как указывает Г.Л. Тульчинский) (Тульчинский, 2024, с. 27–29) в раннем советском кинематографе: «новый человек» был идеалом, поддерживающим новые правила жизни, а популярные герои дореволюционного кино, например артистка, — антиидеалом. «Неидеальные» танцовщицы своими движениями и позами усиливали положительные коннотации «идеального» героя нового советского кино, вступали с ним в резкую конфронтацию. Бинарные оппозиции антропологических идеалов и антиидеалов были «средством выстраивания смысловой картины мира» (Тульчинский, 2024, с. 29). Таким образом, по нашей мысли — советское кино 1920-х, почти так же, как и дореволюционное, выступало против сформулированных типов и тропов

второй половины XIX века. Ярким примером этого является фильм «Злой дух», снятый по произведению второй половины XIX века и обличающий нравы и обычаи усатрелой эпохи.

Именно поэтому одной из основных героинь (хоть это может быть и не очевидно при первом, беглом просмотре лент) в этих фильмах становится танцовщица и исполнительница, вбирающая в себя ряд концепций, противных новому государству или же им поощряемых. Сами эти героини авантюры по своей сути, чаще всего они кажутся второстепенными, мало значащими для сюжета, однако именно их жесты, мимика, телесные проявления способны пояснять значение сюжетных линий, резко таковые «подсвечивая» и артикулируя скрытый смысл. Выдвинутый тезис связан с тем, что раннее кино было немым, аудиовизуализации и жесты играли значительную роль для расшифровки сюжетных линий, и именно движения исполнительниц становились одним из своеобразных «языков» кинокартины.

В связи с этим основная **цель** настоящей публикации — описание влияния поведенческих паттернов, характерных для кафешантанов и кабаре конца XIX и начала XX века, на создание женских образов в постреволюционном немом кино. В рамках статьи мы широко трактуем понятие «приключенческий», выявляя соответствующие мотивы в разных лентах, часто не маркируемых как «приключенческое кино», исходя из значения слова «приключение» — захватывающее происшествие, неожиданное событие или случай в жизни.

Хронологические границы исследования определены 1920-ми, собственно основным периодом создания советского *немого* кино. **Релевантность** предложенной темы заключается в том, что благодаря такому исследованию можно не только расширить границы анализа немого кино и уточнить генезис ряда паттернов в нем, но и проводить междисциплинарные изыскания на стыке нескольких дисциплин: философии, психоанализа, культурологии, искусствоведения, психологии и музыковедения. Кроме того, статья поможет выявить ключевые культурно-эстетические доминанты, характерные для молодого киноискусства, активно апроприирующего важные для массовой культуры образы мюзик-холла, кафешантана, цирка и кабаре, объяснив ряд причин использования жестовых систем исполнителей в советских немых фильмах 1920-х.

Основными **материалами** для исследования послужили отобранные фильмы: «Веселая канарейка», «Медвежья свадьба» и «Злой дух», которому будет уделено особое внимание в связи с его малоизученностью. Кроме того, в целях компаративного анализа приведены такие киноленты, как «Кукла с миллионами», «Ледяной дом» и «Чертово колесо». Советские немые ленты также будут сравнены с французскими и немецкими немыми фильмами

1910–1920-х, где использованы образы и жесты из культуры кабаре и варьете: «Тайны скал Кадор» (иначе — «Тайна пород Кадор»; 1912, реж. Леон Перре), «Розали и Леонтина идут в театр» (1911, реж. Ромео Бозетти).

АРТИСТКА МЮЗИК-ХОЛЛА В ФИЛЬМЕ «ВЕСЕЛАЯ КАНАРЕЙКА»: ТРИКСТЕРНАЯ ГЕРОИНЯ

Как было отмечено, в дореволюционном кино исполнительница маркировалась почти всегда как «падшая» и «роковая» женщина, женщина-искусительница, невротик. Во многом это определено самим восприятием профессии исполнительницы: как кокетки, демимонденки, которой покровительствовали и которой были очарованы многие мужчины. На такое восприятие влияла и история кафешантанов, мюзик-холлов, кабаре и других форм развлекательной культуры. Большая часть исполнительниц, прославленных в России и европейских странах, во время песен и танцев копировали невротические, эпилептические жесты, которые высвобождали их бессознательное, были языком их потаенных желаний (Chadourne, 1889, p. 277). Связь исполнительниц в российских фильмах с западными формами танцев подчеркнута и тем, что режиссеры часто переделывают их имена на европейский лад после «падения» («Маня» превращается в «Мэри» в «Дитя большого города») или дают им иностранные сценические имена (балерина Лолла в фильме «Любовь статского советника»).

Такая патологичность исполнительницы была запечатлена и в дореволюционных карикатурах: в номере журнала «Шут» 1897 года была напечатана серия иллюстраций под красноречивым названием «Микробы современных людских недугов». Среди микробов сплетен, декаденства, флирта появился и кафешантанский микроб (Неизвестный автор, 21 июня 1897, с. 16), который был представлен в виде серо-зеленой, предельно деформированной звезды с осунувшимся лицом, вздернутыми вверх глазами, под которыми красуются многочисленные мешки, и раскрытым то ли в песне, то ли в крике рте. Вероятнее всего, здесь карикатурист хотел спародировать жесты певицы Терезы, известной своим грубым поведением и постоянно широко открытым ртом. Этот микроб, пробирающийся во рты зевак, очень похож на то, как интерпретировали артисток варьете в кино дореволюционного и советского времени. Так, в контексте описанной иллюстрации представляется забавной игра слов в фильме «Теща в гареме» режиссера Михаила Бонч-Томашевского

1915 года, где герой Владимир разрывается между двумя женщинами — невестой Ниночкой и кафешантанной певичкой Эстреллой, испанкой, которая во сне пытается загубить героя, словно смертельная болезнь этого периода, другая «испанка» — грипп.

Кроме того, в дореволюционном и раннесоветском кино артистка 1910-х — всего лишь манекен, объект проекций главных героев. Так, в «Закованной фильмой» (1918, реж. Никандр Туркин) балерина из фильма желанна и притягательна, пока она не сходит с плаката, и герой может фантазировать о ее абсолютной любви, то же происходит и в «Любви статского советника» Чардынина: балерина Лолла становится птицей в клетке, выходя замуж она теряет свою «экзотичность». Патологичность артисток, их жажда свободной жизни похожа на интерпретацию певицы варьете Лолы-Лолы в исполнении Марлен Дитрих из фильма «Голубой ангел» (ориг. *Der blaue Engel*, 1930, реж. Джозеф фон Штернберг), которая, отрицая все моральные правила, сводит своим голосом и видом мужчин с ума. Такая же трикстерность и амбивалентность интерпретации артистки проявляется и в советском кино, например в фильме «Веселая канарейка» Льва Кулешова 1928 года.

Как и Лолла Чардынина, главная героиня, по поведению которой и назван фильм, актриса Брио — экзотичная и беззаботная канарейка. В течение ленты зрителю показывают, по аналогии с западными приключенческими фильмами, будuar артистки, ночное кабаре и ночные гуляния, сцены в ванной с Брио, розыгрыш полуобнаженной женщины на аукционе... Все то, что было принято жестко критиковать. Интерпретация кокетки в этом фильме разительно отличается от репрезентации артисток варьете и кабаре в других лентах 1920-х, например, в приключенческой комедии в 6 частях под названием «Кукла с миллионами» 1928 года режиссера Сергея Комарова. По сюжету фильма в Париже умирает обладательница миллионного состояния мадам Колли, которая завещала свой капитал племяннице Марусе Ивановой, живущей в Москве. Поль и Пьер Кузинэ, родственники, находившиеся рядом с мадам и живущие праздной жизнью, шокированы этим решением и решают отправиться в Москву, чтобы забрать себе наследство. Воблером, подталкивающим к борьбе за наследство, становится танцовщица — Бланш, подруга сердца бонвиана Пьера. Именно с ее скандала по поводу собственной карьеры и начинается погоня за наследством. Как гласят интертитры, выступления Бланш неудачны, она лишена какого-либо таланта и темперамента. Она уговаривает знакомого журналиста писать о ней хвалебные статьи, чтобы ее узнавали (пример хорошего, по мнению Бланш, заголовка приводят в интертитре: «В Мулен-Руж выступает очаровательная танцовщица Бланш»). Однако тот требует денег, на что Бланш эмоционально реагирует:

«Неужели ты не мог платить этим писакам, чтобы они разглядели мой талант и темперамент?». В этот же момент редактор узнает о смерти мадам Колли и «посылает к черту заметки о танцовщицах», желая узнать и быстрее напечатать, кто же будет владеть миллионами усопшей. Услышав это, Бланш понимает, что может извлечь выгоду, ведь она знакома с родственником Колли. Она пускает слух, что деньги достались ее возлюбленному Пьеру. В доме последнего появляются толпы, жаждущие получить с Пьера долг. Некоторые требуют свои деньги назад, а кто-то клянется в верности новоявленному «наследнику». Узнав о последней воле тети, Пьер принимает решение о поездке в Россию и поиске там загадочной куклы, в которую зашиты акции. Он оставляет Бланш записку, выводящую ее из себя, не предупреждая непутевую любовницу о поездке в далекую Россию: «Прощай, моя курочка! Отправляюсь на поиски невесты с миллионами. Не сердись на своего петушка». В этих сценах Бланш показана как хитрая и глупая дама, которую волнуют только деньги, статус и слава (рис. 1). Ради них она готова не только на обман, но и на иные махинации, которые будут продемонстрированы в дальнейших сценах фильма.



Рис. 1. Бланш и Пьер. Кадр из фильма «Кукла с миллионами», реж. Сергей Комаров, 1928. 7 мин. 12 сек. Скриншот автора³

³ Источник изображения см.: URL: https://m.vk.com/video-162918645_456241923?list=4b63ec68cfbec1ca33&from=wall-139293122_88124 (19.11.2024).

Фраки, архаичный макияж звезд дореволюционного кино, нелепые движения Пьера и Поля — все это отсылки на моду прошлого. Этим псевдо-аристократичным бонвиванам противопоставлен быт советской молодежи в доме-коммуне. Советские студенты представлены как единый и дружный организм, когда как Пьер и Поль вечно ссорятся и ввязываются в неприятности. Когда французы находят Машу Иванову, зритель может увидеть явную разницу между ней и Бланш. Маша — вузовка, активно занимающаяся спортом, любящая учиться и помогать ближнему. Бланш же думает лишь о себе и своем благосостоянии. Это отражается и в ее внешнем виде: она одета в стилистике ар-деко — яркие губы-сердечки, тонкие брови, шляпки-клош, приталенные, богато украшенные и яркие платья с бисером — идеальная представительница эпохи джаза, охотница приключений. Маша же облачена в соколку⁴ и все делает на благо обществу, отличаясь честностью и искренностью.

Любовь Бланш к нарядам, «кукольные», будто «шарнирные» движения, театрализованные позы «живой картины» (позирует даже во время переговоров с журналистами), свидетельствуют о том, что она является воплощением *gommeuse*, артистки, отыгрывающей легкомысленную кокетку, не думающую о тяготах жизни, стремящуюся найти личную выгоду в любой ситуации. Однако в фильме это не просто амплуа, а стиль жизни.

Разница между Машей и Бланш заостряется, когда последняя настаивает Пьера в России и закатывает ему сцену. Ее жеманные движения артистки кабаре постановочны, искусственны, выглядят неестественно и несколько вульгарно в советских реалиях. В целом все иностранцы в фильме отличаются суматошностью и хаотичностью, марионеточностью движений, все они артисты с определенным амплуа. Таким образом в фильме подчеркивается иллюзорность обогащения сомнительным путем, искусственность и патологичность праздной жизни, а артистка кабаре Бланш становится главной злодейкой, которая толкает героев на путь обмана и быстрого насыщения.

Вернемся к сюжету фильма Кулешова. Он посвящен борьбе с контрразведкой, сама Брио становится очередной хитрой и легкой на подъем кафешантанной певичкой, которая помогает выполнить задание. Сюжет фильма таков: город занят интервентами, подпольный комитет большевиков поручает героям, чьи фамилии Брянский и Луговец, следить за контрразведчиками. Они знакомятся с актрисой Брио из кафе «Веселая канарейка», в которую влюблены начальник контрразведки и его личный адъютант. Во время проверки документов в кафе Луговца арестовывают. Брянский решает спасти товарища. На благотворительном вечере он приобретает с аукциона право

⁴ Распространенный в советское время предмет гардероба. Трикотажная, чаще всего полосатая, блузка со шнуровкой на груди вместо пуговиц.

на любовь Брио и уступает его адъютанту начальника контрразведки в обмен на военную форму. Под видом адъютанта подпольщик проникает в тюрьму и спасает Луговца от гибели.

Таким образом, на экране зрителю показывали праздную, «канареечную» жизнь белогвардейцев, контрразведки и всех связанных с мадам Брио. Реакция современной прессы на фильм была противоречива: создателей называли «классово чуждыми людьми»; в «Пролетарском кино» 1931 года можно было прочесть: «С именем Л. Кулешова вполне справедливо связан кинематографический формализм. Даже в лучшем для Кулешова случае ему не скоро “простят” “Веселую канарейку”. Не простят культивирование на советской почве американских приключенческих, а затем салонно-буржуазных фильм» (А-Ов, 1931, с. 85).

Подробное запечатление танцев, показ героини Кравченко как джазовой девушки, владеющей новыми, зачастую «неприличными» формами танцев, такими как фокстрот (вид «животного танца», связанный с имитацией движений животных и характеризующийся нарушением правил приличия, подробнее о специфике этого танца см. в следующем разделе), ее легкость и согласие на многое, отсутствие личной позиции и подстраивание под удобную и лучшую ситуацию, — олицетворение порочности западных практик и их вреда для человека. Несмотря на то, что Брио помогает спасти ситуацию, она совершает много поступков, которые не характеризуют ее с лучшей стороны. Однако Брио — трикстер, крайне амбивалентный персонаж, т. к. своими действиями она подрывает устои обеих сторон в фильме, как и «животные танцы», разрушающие нормы морали общества начала XX века. Брио как вела аморальную жизнь, так и помогла красным, спасла положение, что, вероятно, и могло вызвать негативный отклик: отрывкой критики Брио, как это было в случае с Бланш из «Куклы с миллионами», в фильме нет, напротив, по описаниям Брио — центральный, решающий персонаж, спасший протагонистов.

При этом Брио — героиня прошлого, массовой культуры рубежа XIX–XX веков, это можно понять по описанию сцен, приведенных исполнительницей роли кафешантанной актрисы Галины Кравченко: «Помню, мне, как мадемуазель Брио (так звали мою героиню), нужно было танцевать на проволоке. Кулешов приказал протянуть ее через весь громадный павильон, в котором была построена декорация кафе» (Кравченко, б. д.). Танец, проход на проволоке — популярный мотив в искусстве XIX века при изображении артисток кабаре и кафе (вспомним знаковую работу Эдуарда Мане «Бар в “Фоли-Бержер”» (1882), где на заднем плане в воздухе балансирует артистка), прием, которым пользовался и Сергей Эйзенштейн в своем «Мудреце» для создания удивления, вовлечения зрителя, «аттракциона». Такие параллели

между киносценами и сюжетами из живописи были распространены в ранних советских фильмах, во многом являясь зашифрованными живыми картинами, лентами, еще опирающимися на темы и образы дореволюционного кино: на плакате к фильму «Поэт и падшая душа» (1918), посвященном знакомству мужчины с милой дамой, которая оказалась не такой, какой он себе представлял, изображена отсылка на связь Евы со змием. К девушке в розарии крадется огромная змея, обвивающая балясину. Подобные параллели с искусством прошлого века также могли будоражить публику, и так намекавшую на архаичность и фривольность репрезентации в фильме. Помимо того, что Брио имитировала движения животных в своих танцах, была воплощением *gommeuse*, она становилась и созданием места, где обитала. «Веселая канарейка» — один из первых фильмов, где режиссер пытается отобразить своеобразное разложение героев посредством их локации.

Кулешов показывает борьбу красных и белых в приключенческом формате, «играючи». Для анализируемого фильма характерны романтические и авантурные сцены с переодеваниями, перестрелками, забавными танцевальными номерами. Подобное внимание к буржуазному быту и развлечениям привело автора к сравнению фильма «Веселая канарейка» с деятельностью ФЭКСов («Могут ли Фэксы и Эйзенштейн сказать, что они знают массы? Нет, не могут» (Петров-Бытов, 1929, с. 8)). ФЭКСы в манифесте «Эксцентризм» (1922) конкретизировали свою программу через призму эстетики цирка, мюзик-холлов, пантомимы (Пронин, Святославский, 2024). Выразительные пластика и типажи эксцентрики воплотились в приключенческой романтической мелодраме «Чертовое колесо» (1926, реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг). По сюжету молодой моряк Иван Шорин знакомится с девушкой Валею, в результате гуляний опаздывая на уходящий к крейсеру катер, что предстало как дезертирство. Ивана и Валею приютили артисты, оказавшиеся преступной группой под предводительством Человека-вопроса. Интересно любование в фильме разными формами аттракционов: чертовым колесом, туннелями любви.

Особое внимание режиссеры уделяют и преступникам, и их типажам: карлики, слепые, живые скелеты — вот свита Человека-вопроса. Молодые люди, Иван и Валя, невольно становятся частью мистического, страшного, пугающего, «гинольного» мира. Само окружение задает флер патологичности и опасности в новых для протагонистов обстоятельствах. Парк аттракционов, бродячая, ярмарочная культура становятся *locus agendi*, воплощением порочности и бездушности.

Здесь можно провести параллели между «Веселой канарейкой», «Чертовым колесом» и немецкими фильмами: в немецком кино 1920-х основным

злодеем часто становится город или городская достопримечательность. Главными *locus agendi* в них являются ярмарки или кабаре: в фильме «Четыре эпизода из жизни врача» (ориг. *Falsche Scham—Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes*, 1926, реж. Рудольф Биербах) врачей-сценаристов Курта Томаллы и Николаса Кауфмана двое юношей отправляются на ярмарку, чтобы посмотреть номер кабаре (см. подробнее о конструировании пространства в немецких фильмах: Мартынова, 2023b; Сальникова, 2024, с. 120). Сразу после развлекательной программы они идут на лекцию о сифилисе, как и в фильме «Мораль» (ориг. *Moral*, 1928, реж. Вилли Вольф), где артистка кабаре пытается освободиться от порочной жизни, собирая компромат на клиентов с помощью скрытой камеры. В «Кабинете доктора Калигари» сценами-«спусковыми механизмами» также являются ярмарочные сцены развлечений. В приведенных лентах кабаре — место, вселяющее порок в обитателя и посетителя, стремящегося либо освободиться от него, либо в таковой погружающегося.

Порочность, гротескность, бездушность героев советских фильмов с артистками кабаре и сценами из развлекательной жизни — аналогичный побочный эффект, сформированный городом (например Парижем в «Кукле с миллионами»), местом. В целом кабаре воспринимается как что-то противопоставленное нравственности, именно поэтому Брио — амбивалентный персонаж; несмотря на работу в порочном месте и праздную жизнь, в ней еще остается желание помогать и спасать. На взгляд автора, именно из-за такой трактовки героиня Брио воспринималась противоречиво. Порочность артисток кабаре подчеркивала не только среда, но и исполняемые танцы. Например, «лисий танец», или фокстрот, или «медвежий танец», о которых речь пойдет в следующей подтеме статьи.

«МЕДВЕЖИЙ ТАНЕЦ» ЛУНАЧАРСКОГО: ВОПЛОЩЕНИЕ ДИКОСТИ

В 1925 году режиссерами Константином Эггертом и Владимиром Гардиным был снят фильм по пьесе А.В. Луначарского 1923 года (Луначарский, 1923, с. 307–342)⁵ под названием «Медвежья свадьба» (встречается и название «Последний Шемет»). Пьеса была значительно переделана, поэтому многие сцены в фильме с ней не соотносятся: так, в пьесе действие открывалось с истории крестьянки Туськи, на которую напал большущий, похожий

⁵ «Медвежью свадьбу» А.В. Луначарский написал по «мотивам новеллы» Проспера Мери-ме «Локис».

на зверя человек. Фильм вызвал волну негативных отзывов из-за необычности сюжета. Например, в 1926 году поэт-футурист Петр Незнамов опубликовал ироничный гид по премьерам года под названием «Кино-азбука». Под буквой «Е» досталось «Медвежьей свадьбе» и ее оператору Петру Ермолову: «Есть люди без крупинки счастья. Ермоллов снял медвежьих страсти» (см.: Электронекрасовка, б. д.).

Действие фильма происходит в Литве в первой половине XIX века. Зрителю показывают графа Казимира Шемета, его приближенных и его жену Аделину, выехавших на охоту в годовщину свадьбы супругов, что проходила в предместьях старинного замка. Во время охоты происходит небольшая ссора между графом (он, как гласит интертитр, отличался ревнивостью и жестокостью) и графиней из-за общения последней с молодым Ольгердом, младшим ее кузеном. После ссоры графиня отделяется от группы и едет в лес, где на нее бросается медведь, от которого она в ужасе пытается спастись. Медведь нападает на нее, и она впадает в глубокий обморок. Граф убивает обидчика. Прибывая в замок, Адель все еще находится в обморочном состоянии, но муж все равно совершает с ней половой акт. Из-за этого Адель лишается рассудка и становится убежденной в том, что медведь имел с ней соитие. Вскоре после этого у нее рождается сын Михаил; граф не считает себя виноватым, наоборот, он подозревает, что это сын Ольгерда.

Из-за ужаса матери перед ребенком и недоверия отца наследник отличается странностями: он отождествляет себя со зверем (в интертитрах читаем: *«Его сын Михаил поражает всех поступками и странным поведением, нелюдимым характером»*; «Запирался в доме из-за непогоды...»). Став мужчиной, Михаил начинает испытывать жажду крови и нападает на молодых крестьянок, которые изначально обвиняют в нападениях Локиса — звериного князя, покинувшего свою берлогу и начавшего охоту. Параллельно зрителю показывают любовь между Михаилом и панной Юлькой — яркой, улыбающейся и жизнерадостной девушкой, осознающей прелесть своей молодости и красоты. Юлька отвечает ему взаимностью. Юлька шаловлива, артистична, любит танцевать (танцы — главный воблер этого фильма), антиподом Юльки является ее сестра панна Мария, как указывают в интертитре, «проникнутая духом христианской морали».

Познакомив зрителя с героями и показав специфику их отношений, режиссеры развивают тему безумия Михаила: на молодых девушек в лесу нападает злой Локис. Кто-то укусил молоденькую крестьянку Туську и на месте преступления оставил накладную бороду из пакли — очевидную маскировку, показывающую, что нападение было совершено намеренно и было продуманно. Друзья Шемета понимают, что именно он напал

на Туську, обвиняя его в этом и приводя графа Михаила в ужас своим верным предположением. Постепенно все знакомые пытаются убедить Юльку не выходить замуж за Михаила через ее сестру: «У Шемета все признаки ВЫРОЖДЕНИЯ... Подумайте, что ждет вашу сестру, если она примет предложение». Заключенная в замке и обезумевшая мать Шемета тоже понимает произошедшее, говоря, что «в этом доме все переодетые звери». Сам Шемет, увидев портрет отца, убеждает себя в наследственности душевного расстройства.

Ответ на загадку болезни графа проливают воспоминания его матери-графини, спровоцированные яркими вспышками молнии во время грозы: «каждый раз, когда начиналась гроза, в больном воображении графини вставали призраки прошлого» (именно поэтому Михаил во время грозы боялся и замыкался). Графиня впадает в припадок, падая и извиваясь, вспоминая молодого Ольгерда и напавшего на нее медведя, произнося: «Все думают, что МЕДВЕДЬ — МОЙ СЫН» (рис. 2). Движения графини похожи на движения артистки-эпилептики: отрывистые, в некоторых из них она нервно подергивается, словно страдая от нервного тика, в момент осознания, что ее сын — убийца, она скидывает руки к небу, что похоже на жесты артисток-пророчиц, например Иветт Гильбер.



Рис. 2. Припадок графини. Кадр из фильма «Медвежья свадьба», реж. Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925. 20 мин. 14 сек. Скриншот автора⁶

⁶ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

Яркий свет является триггером для старой графини, всколыхнувшем подавленные воспоминания о пережитом насилии. Сын для нее — напоминание о нападении, несбывшейся любви и деспотичном муже, она сама считает сына и мужа животными. Именно поэтому Шемет и мог приобрести такую девиантную модель поведения, отзеркаливая представления о нем. «Зачатый от медведя», он сам примеряет на себя «медвежью роль» в отношениях с женщинами.

В следующих сценах Шемет почти раскрывает себя. Юлька, даже понимая отклонения возлюбленного, не желает отпускать его. Шемет пытается расстаться с ней, но Юлька отвлекает его разговорами и танцами. Она приглашает Михаила вместе станцевать народный танец медведя и русалки. В процессе танца Шемет имитирует косяпаые движения медведя, бросается на Юльку в порыве страсти и пытается укусить ее в шею (рис. 3).



Рис. 3. Танец медведя и русалки. Кадр из фильма «Медвежья свадьба», реж. Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925. 43 мин. 23 сек. Скриншот автора⁷

Их поцелуи и объятия порицаются присутствующей публикой; Юльку это не волнует, а вот Шемет замыкается и стремится скрыться. Вместе они убегают. В этот момент в Шемете просыпается зверь. Такой танец является отсылкой на популярные в 1900–1920-е животные танцы (Brandstetter, 2010), одним из подвидов которых был «танец медведя гризли», распространенный и в дореволюционной России. Суть животных танцев заключалась

⁷ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video-136471876_456241380 (19.11.2024).

в копировании движений животных, в случае с медвежьим танцем партнеры переминались с ноги на ногу и прислонялись друг к другу. В начале XX века такие танцы с касаниями и объятиями интерпретировались как нарушение норм приличия, если девушка исполняла такой танец, то ее пытались настаивать на «путь истинный» (Мартынова, 2023а, с. 373–375), часто ее принимали за девушку легкого поведения или девушку, попавшую в опасность. Дикость, животность танцев пугала. В этом контексте танец Шемета, переминавшегося с ноги на ногу и пытавшегося в страстном порыве поцеловать Юльку, интерпретируется иначе: они исполняли модный танец, не признаваемый обществом. Общественность в этот период не принимала подобное свободное проявление чувств, однако для Шемета их неодобрение маркируется как неприятие его, подозрение в его сторону. Опасения графа подкрепляются и поддерживаются его травмированной матерью, которая, наблюдая за хороводом танцующих, среди которых была Юлька, которую граф в порыве ревности и желания пытался отвлечь от других молодых людей, начинает кричать: «Медведь уносит женщину! Стреляйте!», сравнивая сына с животным.

В конечном итоге Шемет и Юлька женятся, однако во время супружеской ночи Шемет не сдерживает самого себя и после близости Юльку загрызает. Сам Шемет не помнит этого и в ужасе убегает. Местные жители возмущены открытием тайны Локиса и самим событием, они идут по его следу. В итоге история заканчивается печально: мать поджигает замок, освобождая себя от его оков и памяти о трагичных событиях, свершившихся с ней, а сестра Юльки Мария убивает Шемета. В самом конце в интертитре передают слова Шемета: «Зверя я должен убить, а он жизни хочет, ЖИЗНИ!»

Шемет проецирует восприятие общества на себя, а его акты жестокости — результат травмы от отношения к нему родителей. Однако в контексте темы статьи интересно то, что именно животный танец является кульминацией сюжета, который и приводит к развязке, раскрытию личности Локиса. Современники связывали этот фильм исключительно с дореволюционным кинематографом, однако «вшитые» в сюжет фильма практики, такие как животные танцы, показывают критику аристократических сословий, подавляющих свои желания. Ассоциация себя с животным способствует высвобождению девиантного поведения, что и приводит к трагическим последствиям. Танец выступает тут как акт высвобождения; если в случае с Юлькой — ее витальности, Эроса, то в случае с Шеметом — его стремлением к мортидо, связанным с нелюбовью семьи и общества. Общественным порицаниям, неприятию архаичных или отличающихся героев был посвящен еще один фильм под названием «Злой дух».

РОЛЬ ЖЕСТА В ФИЛЬМЕ «ЗЛОЙ ДУХ»: ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

В 1926 году был снят фильм «Злой дух», кажущийся на первый взгляд необычным во всех отношениях для АССР этого периода. Сюжет фильма в основном сконцентрирован на репрезентации архаичных обычаев старой, досоветской Армении, что было типично для фильмов о Востоке того времени. Однако базис фильма был сформирован на основе литературного произведения прошлой эпохи — рассказа А.М. Ширванзаде «Одержимая» (1894), в котором было много отсылок на специфику предрассудков и медицины того периода. Большинство же фильмов о Востоке этого периода были посвящены «новой восточнице» — женщине, борющейся за свои права, «эмансипе». Так, исследователи пишут, что «становление советской власти в Средней Азии положило начало эмансипации женщин, а также заложило основы гендерного равноправия» (Хан, 2021, с. 215); то же касалось и Армении.

«Злой дух» же, кажется, совсем не об «эмансипе» и освобожденной от обычаев девушке; напротив, героиня пострадала от воззрений семьи мужа. В этом контексте интересно проанализировать и описать картину, тем более что в ней присутствует значительное количество танцевальных вставок, а жесты являются разгадками причин тех или иных мотиваций и поступков героев. Лента состоит из шести сцен, каждая из которых драматически описывает перипетии судеб героев.

Соня — молодая девушка, дочь кузнеца, страдающая от припадков «падучей», причины которых режиссеры красочно пытаются показать в течение фильма. Начальные кадры демонстрируют зрителю цветы, корову с теленком, а интертитр гласит о наступлении весны. Следующие кадры показывают забавы детворы у реки: танцы, игры в лапту, задирание друг друга. Однако в изоляции от этой толпы находится героиня фильма — Соня, ее лицо показывают крупным кадром, она яростно смеется над происходящими игрищами сверстников (рис. 4; рис. 5).



Рис. 4. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
1 мин. 16 сек. Скриншот автора⁸



Рис. 5. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
1 мин. 57 сек. Скриншот автора⁹

⁸ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

⁹ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=Rosalie%20et%20Léontine%20vont%20au%20théâtre&z=video215284776_456240288%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Впоследствии лицо одного из ребят измазали грязью, и он обвиняет в этом Сою. Лицо Сони, выделенное крупным планом, гипертрофировано: она заливисто смеется, и ее лицо искажают гримасы. Такие кадры похожи на иностранные фильмы с изображением образа «мерзкой женщины»: можно вспомнить ленту Ромео Бозетти «Розали и Леонтина идут в театр», где режиссер показывает, как женщины нарушают социальные приличия, ярко, почти гротескно выражая свои эмоции. Тип «мерзкой женщины» был особым типом, для которого также была характерна своя система жестов: артистки имитировали движения пьяных, яростно и преувеличенно смеялись, обычно в публичных местах или на сцене. Режиссеры стремятся подчеркнуть инаковость, отчужденность Сони от общепринятых норм. Изолированность в кадре героини, ее нежелание участвовать в общих играх способствует обличению в несовершенном ею поступке: общество отрицает ее. Именно это и провоцирует припадок.

Уже в следующем кадре Соня падает на землю, ее тело сотрясают конвульсии (рис. 6).



**Рис. 6. Соня. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926.
3 мин. Скриншот автора¹⁰**

¹⁰ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Эти начальные сцены демонстрируют главный посыл режиссера — Соня и есть та самая весна, предвестник новой жизни, «новая женщина», радующаяся окружающему миру, а не социальным забавам. Она высмеивает старые игры, живет своими интересами, но ее статус «белой вороны», отличной от архаичного общества, приводит к нападкам, следствием чего становятся приступы Сони. «Падучая» — результат со столкновением проекций общества, соматическая реакция на старые обычаи, сдерживающие витальность и проявления самости героини. Использование припадков эпилепсии, выражающего протест против позиции общества, конечно, тоже не случайно: эпилепсия, пляска святого Вита — болезни, которые подарили движения танцам рубежа веков: эпилептике и канкану. Ряд танцовщиц канкана страдали от настоящей пляски святого Вита, например Джейн Авриль. Припадок же Сони можно сравнить с семантикой тарантизма: захватывающим всего человека танцем, основанном на символических конвульсиях тела от мифического укуса паука, что становилось своеобразным актом освобождения от гнетущих проблем.

За этим драматичным событием наблюдал местный сумасшедший Данэль, который принял происшествие близко к сердцу. Этот герой будет принципиально важен для понимания специфики и основного посыла фильма. Он отгоняет детей от Сони со словами «Покажите дом моей Манишак» (очевидно, что в Соне он видит не саму ее, а кого-то другого), поднимает ее на руки и относит домой к матери Сони Шушане. Дома мать переживает и боится за Соню, считая, что если люди узнают о ее болезни, жизнь дочери будет разрушена. Данэль же выражает беспокойство, говоря, что девушка должна быть аккуратнее, иначе «арба (телега) раздавит». Здесь можно интерпретировать арбу как воплощение общества, которое не примет и не поймет болезнь Сони.

Далее зрителю объясняют причины беспокойства Данэля за Соню. Показывают более молодого, статного героя, который увидел игры своей дочери Манишак с друзьями у той самой реки. Испугавшись за дочь, Данэль кричит на нее, надо думать, чтобы она сошла с обрыва, в результате чего Манишак падает с небольшого обрыва в воду, течение быстро уносит тело девушки, и Данэль не успевает ее спасти. С этого момента он и становится безумным Данэлем (в интертитрах читаем: «С тех пор безумный Данэль все ищет, ищет свою Манишак»). Далее Данэль смотрит на букет фиалок, в котором появляется лицо сначала дочери Данэля Манишак, а потом Сони с помощью двойной экспозиции. Такое слияние цветов и образа Сони неслучайно: с армянского Манишак переводится как «фиалка». Соня становится симулякрот Манишак: в момент, когда Данэль увидел ее, в его голове все

сошлось — река, играющие дети и упавшая девочка, которую ему удалось спасти, чье тело он смог удержать. С этого момента он начинает опекать Сою, которая становится для него заменой погибшей дочери.

Припадки Сони учащаются, она падает на улице, это четвертый ее приступ. Мать боится, что скоро все узнают о заболевании дочери, и Сою перестали выпускать на улицу из-за опасений, что пойдет злая молва. Следующие кадры демонстрируют мать Сони, единственную добытчицу в семье. Отец Сони пьянствует, громит дом и ужасно обращается с близкими. Очередной припадок девушки случается во время дебоша отца, во время которого он хотел забрать припрятанные деньги семьи. Сразу после приступа Сони приходит Данэль, передающий ей тот самый букет фиалок, в котором ему привиделись образы дочери и Сони. В конечном итоге Соня оказывается заперта в собственном доме, единственное ее развлечение — наблюдение за животными, индюком и собакой со щенками во дворе. Кадр, в котором отражены одиночество и изоляция Сони, крайне живописен: героиня находится за решеткой, сама она смещена в левый кадр; перед нами символически воплощенная социальная отстраненность Сони.

Зрителю показывают другую семью, отличную от семьи Сони — семью лавочника. С членами семьи зрителя знакомят, демонстрируя в замедленной съемке их способ заработка: деньги, товары, весы для измерения, стены лавки. Парафразы с товарами указывают на семью нового типа. Саркис, один из сыновей торговца, уже привел в дом жену и имеет ребенка, другой сын лавочника не женат. Именно он врывается на лошади во двор Сони и чуть не убивает ее единственную усладу: птенцов. Соня защищает их и здесь вновь демонстрирует свои истинные эмоции: она с ненавистью и угрозой смотрит прямо в глаза Мураду. Данэль же, напротив, начинает рассказывать юноше о Соне, и они внимательно осматривают ее с ног до головы, в то время как она все еще чувствует угрозу со стороны молодого человека.

В следующих сценах перед зрителем предстают сцены на богомолье. Чтобы пойти туда, мать Сони укладывает в корзину яйца и хлеб, а сама Соня ухаживает за черной курицей. Демонстрируют и приготовления семьи Мурада: Саркис пытается затащить черную овцу, говоря: «Зарежут тебя во славу Божию, а Саркису жульничества простятся». Выходит Гюльназ, жена Саркиса, у нее плачет ребенок, из-за плача малыша к ней плохо относится отец семейства, который страдает то ли от головной, то ли от зубной боли: его щека перевязана платком. Показаны предрассудки и фальшь семьи торговца: Саркис любит мошенничать, жена винит ребенка, из-за капризов которого ее невзлюбил глава семейства. Мурад держится в стороне от родственников, а жертвенный агнец пытается убежать от его брата.

В следующей сцене, у церкви, толпы водят ритмичные хороводы, параллельно зрителю показывают «чудесную, всеисцеляющую дыру», сквозь которую протаскивают маленьких детей, чтобы защитить их от болезней и несчастий. На празднике появляется Данэль, который выпрашивает черную курицу, интертитр гласит: «Зарежь! Да исцелит Св. Георгий нашу Соню». Данэль не может принести в жертву курицу и просит ему помочь, однако пернатая вырывается и начинает громить предметы вокруг, попадая в крынку с молоком и обливая им отца Саркиса и Мурада, который в бешенстве кидает мужчину, пытавшегося расправиться с курицей, в толпу. Черная птица — символическое воплощение Сони, на протяжении всего фильма черные птицы фигурируют рядом с героиней или же являются ее символической заменой: черную курицу приносят в жертву для исцеления Сони, далее в фильме черная ворона так же будет использоваться как своеобразная замена девушки. В этом контексте курица, нарушившая своими хаотичными движениями мирные посиделки лавочника, отца Мурада, может воплощать собой будущий беспорядок, который внесет появление Сони в доме торговца.

Следующие кадры демонстрируют Мурада, смотрящего на Соню, получающую наслаждение от пребывания на празднике. Замечая его взгляд, Соня мрачнеет, уходя от хоровода. Мурад подходит к семье и говорит: «Мне дочь Шушан давно уже нравится. Посмотри ее. Пора жениться». На это члены его семьи высказывают свои опасения о Соне, основанные исключительно на слухах и предрассудках о ее семье, о чем мы узнаем из интертитров: «Не пара она тебе, сынок... Мать прачка, отец пьяница...»; Мурад стоит на своем: «Не с отцом и матерью ее мне жить... Мне ОНА нравится... Посмотри». Здесь стоит обратить внимание читателя на выделение местоимения «она», так как другие выделения заглавными буквами далее в сценах фильма объяснят принципиальную разницу между Мурадом и его семьей.

Далее начинается смотр Сони, перед которым семья высказывается против выбора их сына: «...честь нашу позоришь!». Безумный Данэль искренне радуется за Соню, отец Сони бахвалится и говорит, что это все его воспитание. Сама героиня испугана, она поджимает колени, обхватывая их руками. С самого начала смотрин все идет не очень хорошо: в доме Сони ломается стул под одним из гостей, а отец неконтролируемо пьет и буянит, чем вызывает осуждающие взгляды семьи Мурада и беспокойство дочери. Смотрины начинаются с фразы: «Ну, покажите ВАШ товар!». После этого жена Саркиса, мать и отец Мурада и Саркиса оценивающе смотрят на Соню. Отец семейства очарован будущей невесткой, начинает улыбаться и даже промахивается мимо стакана с чаем ложкой, роняет кубики сахара на блюде. Это

вызывает беспокойство героини, а сама сцена может отсылать к проблеме снохачества, ярко отраженной в фильме «Снохач» (1912, реж. Александр Иванов-Гай и Петр Чардынин). Это, в свою очередь, провоцирует неприязнь Гюльназ в сторону Сони. Когда семья опрашивает мать Сони о ее недостатках, невестка многозначительно произносит: «То, что внутри, трудно знать...», намекая, что проблемы Сони проявятся потом. Смотрины заканчиваются фразой: «Если нет недостатков, то это НАШ товар». Именно в этом и проявляется разница между Мурадом и его семьей: его интересует сама Соня (использованное и выделенное местоимение ОНА указывает, что его волнует личность героини), ее внутренний мир и загадка; его семью же волнует исключительно социальный и нравственный облик семьи Сони, то, как будущая невестка будет сохранять приличный статус семейства в обществе.

После смотрин отец Сони начинает еще больше буянить, вызывая у героини очередной приступ. На свадьбе Соня плачет, провоцируя людские пересуды; гости свадьбы уверены, что это слезы счастья, ведь дочери обычной прачки достался завидный жених. Сама церемония дается Соне с трудом: в глазах у нее мутнеет, камера начинается кружиться, что намекает на близящийся припадок героини. Церемония завершается без эксцессов, и в следующих кадрах показывают жизнь героини в новом доме: Соня заботится о хозяйстве и родителях мужа, пока жена Саркиса спит, не обращая внимания на собственного ребенка. За это Соню поощряют родители Мурада: отец постоянно одобрительно смотрит на нее, мать дарит ей украшения. Мурад тоже заботится о жене: выбирает ей лучшие куски мяса на ужине. Это видит и Гюльназ, что вызывает у нее зависть и ревность, она начинает подмечать малейшие ошибки Сони.

В дом приходит отец Сони Оскан; он часто заходил, как гласит интертитр, «случайно» (в интертитре это слово заключено в кавычки) по вторникам и четвергам. Он много ест, роняет еду на стол, жадно хватая все, что видит, руками. Неприличное поведение отца расстраивают Соню, косящуюся на семью супруга. Мать Мурада также высказывает свое недовольство: «Мой дом не духан», еще больше расстраивая героиню. Параллельно этим событиям Шушан пытается вымолить исцеление недуга Сони в церкви.

Обстановка в новом доме накаляется: Гюльназ уже не скрывает свою неприязнь к новому и любившемуся всем, кроме нее, члену семьи. Непутевая мать просит Соню позаботиться о ее ребенке, устраивая героине ловушку: велев Соне вскипятить молоко, Гюльназ намеренно не говорит ей, что молоко убежало, впоследствии попрекая ее этим перед семьей: «Не место тебе в хорошем доме...; В конце концов, она ребенка уморит... И так все работу в доме я несущ...». Мурад защищает Соню, так же, как и глава семьи

(Мурад: «Еще одно слово Соне, уйду... уйду отдельно жить», Гюльназ: «Эта тихоня всех нас рассорит», отец семьи: «Ух! Ехида, придираешься из зависти...»).

Из этих сцен становится понятно, что кроткая, услужливая и таинственная (женщина-загадка, эксцентрика по меркам семьи мужа) Соня становится воблером, триггером, который вскрывает очевидные проблемы семьи: Саркис, не обладающий всеми положительными качествами Мурада, не заботится о Гюльназ, которую не замечает семья. Та, в свою очередь, игнорирует собственного ребенка и не стремится быть хорошей хозяйкой, пытаюсь самоутвердиться и привлечь внимание к себе за счет Сони. Гюльназ, неудовлетворенная своим статусом в семье и статусом собственного мужа, завидует Соне.

Кульминацией конфликта становится болезнь сына Гюльназ. В интертитре подчеркивается, что мальчик заболел «обычной корью», однако Гюльназ пользуется случаем и говорит: «Это она, Соня, вчера касалась своей дурной рукой ребенка... Сглазила, проклятая!» В результате обвинения было решено вызвать знахарку — «универсального врача... лечит от сглаза, наговора, трясучки, дурной болезни и пр.». Пользуясь доверчивостью и видя настрой по отношению к Соне, знахарка подтверждает наговор на Соню: «Руки... дурные руки касались... дурной глаз смотрел...»; «В глазах черное, злое...». Мать Мурада и Гюльназ убеждены, что Соня проклята и проводят ритуал, который посоветовала знахарка: закапывают черную ворону, где ходила Соня. Последняя, в свою очередь, волнуется, перетягивая шею платком, что провоцирует очередной приступ эпилепсии — первый в новом доме. Соня извивается в конвульсиях, тело ее почти принимает тонический изгиб. Во время приступа Сони мать мужа накрывает ее простыней, чтобы не наблюдать за этой страшной сценой, а Гюльназ от неожиданности и желания быстрее увидеть, что случилось с Соней, бросает тяжелую перину на лицо собственного ребенка (рис. 7).



Рис. 7. Припадок Сони. Кадр из фильма «Злой дух», реж. Михаил Геловани, 1926. 43 мин. 18 сек. Скриншот автора¹¹

Ребенок задохнулся и умер. Этот эпизод окончательно настраивает всех против Сони: родственники Мурада уверены, что в ней находится дьявол, и именно Соня виновна во всех несчастьях семьи. Глава семейства также меняет отношение к невестке; позвав ее мать, он говорит ей: «Слова мои кратки. Бери свой товар и уходи. Нам его не надо». «Поломка» Сони ассоциируется с «черной меткой» на самой семье. Один Мурад понимает, что беда не в демонах, живущих внутри Сони, и говорит родственникам: «Вы сами одержимые... Она жертва алкоголизма отца... Ее лечить надо, лечить», вновь показывая свое отличие от архаичных воззрений семьи.

Знахарка между тем называет Соню «злым духом», в результате чего Гюльназ ударяет ее ногами в живот, они с матерью Мурада говорят знахарке: «Приходи вечером... Дома никого не будет». Все трое затевают убийство «злого духа», разрушившего традиционный распорядок семьи: Соню заставляют приносить угли для очага в полу, закрывая ее голову ковром, что постепенно привело к ее удушению. В этот момент беспокойство обуревают всех, кто любит и понимает этиологию недуга Сони: Мурад, мать Сони и Данэль бегут домой, чтобы проверить ее. Однако, когда все они приходят, уже слишком поздно: Соня мертва. Данэль вновь переживает горе, словно он вновь потерял свою дочь, произнося: «Вставай, Манишак, я тебе фиалки принес...».

¹¹ Источник изображения см.: URL: https://vk.com/video?q=злой%20дух%201926&z=video-136471876_456241251%2Fpl_cat_trends (19.11.2024).

Финальная сцена заставляет задуматься о цикличности истории и о последствиях, к которым приводят проекции на других людей. Соня — призма, сквозь которую каждый герой фильма выражал свои скрытые желания и недовольство. Данэль мечтал увидеть, как вырастет его дочь и спасти ее от смерти; Мурад шел против своей семьи, чьи архаичные взгляды не совпадали с его; для Гюльназ Соня была напоминанием о ее собственных неудачах в семье мужа. Общественные же проекции и ожидания были катализатором припадков Сони, тело которой восставало от несправедливого отношения к ней. Таким образом, в фильме много метанарративов: проблема поколений; тема пережитков прошлого; проблема личной идентификации; тема травмы и травматичности; роль женщины в семье. Телесный механизм реагирования Сони, как было упомянуто, похож на танцы и жесты кинолент с героинями под названием “nasty woman” («омерзительные женщины»). Это тип героинь описала Мэгги Хеннефельд в своей книге, где она анализирует репрезентации танцевальных маний, сумасшедших и не соблюдающих правила женщин, обращаясь к малоизвестным ранним фильмам и теории аффекта (Hennefeld, 2024, p. x). По Хеннефельд неконтролируемый смех и необычные мимика и жесты (как у Сони в самых начальных кадрах, где режиссеры показали ее крупным планом смеющейся) относились к амплу артисток кабаре и мюзик-холла и показывали новый тип женщины, свободной от общественных предрассудков, чье поведение было провокационным и раскованным. Смех во время шоу сблизил зрительниц с артистками, но при этом делал их объектами порицания, т. к. сами они были не на сцене, не отыгрывали сценический образ. В случае с Соней ее свободное поведение также вызывает критику, которую Соня не игнорирует, в отличие от героинь фильмов Ромео Бозетти, а реагирует на нее телесно, отрицая невербальным способом. Механизм выражения подавленных реакций совпадает с механизмом реакции героини фильма «Тайны пород Кадор», которая переживает приступ за приступом, прежде чем исцелиться от травм прошлого.

В итоге можно заключить, что Соня в этом фильме — та самая «омерзительная женщина» Хеннефельд, отличающаяся кротким нравом, пытающаяся угадать желания и в то же время телесно отрицающая правила и порядки. Соня интуитивно восстает против притеснения, ведь в отличие от просвещенного Мурада, она не понимает, как работать с новой техникой (в доме мужа она не знает, как обращаться с патефоном), общается с животными, опасается людей. В этом плане ее можно сравнить и с таким кинообразом, как Женщина-земля. Как пишет Смагина, «Женщина-Земля — заложница несправедливых форм хозяйствования, способная к трансформации лишь благодаря собственным внутренним, “земным” резервам» (Смагина, 2019, с. 142). Так и Соня использовала внутренние резервы для показа

несогласия с решениями и мыслями других людей. В этом контексте она близка исполнительницам «эпилептики», которые посредством имитации жестов душевнобольных высвобождали свое бессознательное. Сдержанная и тонкая игра, превращающая Соню в причудливую и неразгаданную вплоть до самого конца личность, своего рода китайскую тень, скользкую по фильму, способствует интерпретации телесных действий Сони как текстового жеста и прямого обращения к зрителю. Если в фильмах «Кукла с миллионами» и «Чертово колесо» сам город являлся *locus agendi*, который задавал условия репрезентации персонажей, то в «Злом духе» Соня становится *modus agendi*, от которого зависят как поведение героев, так и репрезентация городской и жилой сред.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конечно, репрезентация артистических героев не ограничена демонстрацией их отличающегося поведения или изломанных и жеманных поз. Использование жестов кабаре и мюзик-холлов, плотно вошедших в культуру, вызывало отклик зрителя как на психологическом, так и на соматическом уровнях. Жесты, позы и движения были заменой отсутствовавших музыки и речи: используемые на протяжении второй половины XIX века певцами и танцорами кабаре и кафешантанов, актерами театров, они стали способом коммуникации со зрителем и могли проявляться не только в конструировании образа артистки. Доведенный до предела и абсурда макияж, преувеличенные мимика и жесты — все было направлено на коммуникацию со зрителем, на то, чтобы вызвать отклик у зрителя, пообщаться с ним. При этом у каждого артиста кабаре и мюзик-холла было свое, закрепленное за ним сценическое амплуа, характеризующееся особыми движениями и жестами: например, у «эпилептик» — имитация поз душевнобольных, их нервных тиков и припадков; у *gommeuse* — имитация жеманных жестов и костюмов кокоток.

В советском кино 1920-х режиссеры использовали устоявшиеся тропы дореволюционного кино, чтобы артикулировать инаковость, «антиидеальность», отличия персонажей от советского человека. В некоторых случаях, как в «Медвежьей свадьбе» и «Злом духе», режиссеры прямо цитировали приемы и образы дореволюционных фильмов, чтобы показать патологичность героев прошлой эпохи. Соня в «Злом духе» является «омерзительной

женщиной», страдающей припадками, напоминающими эпилепсию, для архаичной семьи мужа и общества в целом, при этом ее героиня отличается кротким нравом и одновременно телесно отрицает правила и порядки, хочет наслаждаться жизнью, быть свободной от условностей, — что героиню и погубило. Зрителю демонстрируют, к чему могут привести суеверия и ереси. В «Медвежьей свадьбе», напротив, главный герой, принимающий на себя облик зверя, раскрывается через «медвежий» танец, имитирующий медвежьи повадки и неприличный для того времени, обнажающий порочность, дикость и закомплексованность героя. В «Веселой канарейке» же основным местом действия становится кабаре, сквозь призму которого интерпретируется и главная героиня Брио, жеманная женщина, кокетка, выставленная на торги, своеобразная *gommeuse*. Приверженность Брио именно к этому амплу выражена в сцене, где она идет по леске, напоминающей полотно с артистками кабаре второй половины XIX века. Театрализация, апроприация жестов из произведений — одна из черт *gommeuse*. Она — амбивалентный персонаж, как артистка кабаре она безнравственна, но, несмотря на работу в порочном месте, именно Брио становится «спасательным кругом» для многих героев. Подобная стратегия репрезентации через место присутствовала и в других фильмах раннесоветского кино: «Кукле с миллионами» и «Чертовом колесе», во всех них тропы поздней культуры XIX века были противопоставлены советской действительности.

Таким образом, проведенный анализ доказывает гипотезу автора о том, что некоторые исполнительницы в советских немых фильмах маркировали «старый мир» с его пороками или же демонстрировали порочность своего окружения, а некоторые, напротив, позволяли манифестировать амплу «новой женщины». Это же наблюдалось и в западном кинематографе, где движения определенной профессии могли маркировать порочность места. Можно заключить, что кабаре и артисты кабаре и мюзик-холлов были *locus* и *modus agendi*, являющимися рупором критики в сторону дореволюционных нравов в советском кино и заостряющими положительные черты антропологических идеалов советского кино, «нового человека».

REFERENCES

1. A-ov, O. (1931). "40 serdets" ili khitraya mekhanika ["40 hearts" or tricky mechanics]. *Proletarskoe Kino*, (2–3), 85–87. (In Russ.)
2. Bulgakova, O. (2021). *Fabrika zhestov* [The factory of gestures]. Moscow: NLO. (In Russ.)
3. Electronekrasovka. (n.d.). *Azbuka avangardnogo kino: Kinogid 1926 goda ot poeta-futurista Petra Neznamova* [The ABC of avant-garde cinema: 1926 film guide from the futurist poet Pyotr Neznamov]. (In Russ.) Retrieved August 30, 2024, from <https://electro.nekrasovka.ru/articles/special/kino1926>
4. Gritsenok, E.V. (2024). Vzglyad kiborga v kinematografe XXI veka: Na primere fil'ma Zhyulii Dyukurno "Titan" [Cyborg gaze in the 21st century cinema: The case of Julia Ducournau's *Titane*]. *Zhurnal Integrativnykh Issledovaniy Kul'tury*, 1 (6), 75–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-1-75-80>, <https://www.elibrary.ru/zqgmzk>
5. Kravchenko, G. (n.d.). Mademuazel' Brio: Galina Kravchenko o s"emkakh fil'ma [Mademoiselle Brio: Galina Kravchenko on filming the movie]. *Chapaev*. (In Russ.) Retrieved September 10, 2024, from <https://chapaev.media/articles/6582>
6. Lunacharsky, A.V. (1923). *Dramaticheskie proizvedeniya* [Dramatic works] (Vol. 2). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Martynova, D.O. (2023a). Retseptsii regtayma i tantsa medvedya grizli v iskusstve nachala XX veka [Reception of the ragtime and the grizzly bear dance in the art of the early 20th century]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (4), 366–389. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>
8. Martynova, D.O. (2023b). Audiovizualizatsiya kul'tury kabare v nemom kino 1900–1920-kh [Audiovisualization of cabaret culture in silent films of the 1900s–1920s]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 151–193. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://www.elibrary.ru/yqjytx>
9. Morley, R. (2023). *Izobrazhaya zhenstvennost': Zhenshchina kak artistka v rannem russkom kino* [Performing femininity: Woman as performer in early Russian cinema] (I. Margolina, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
10. Mikrob kafe-shantanny [Café-chantant microbe]. (1897, June 21). *Shut*, (25), 16. (In Russ.)
11. Petrov-Bytov, P.P. (1929). U nas net sovetskoy kinematografii [We have no Soviet cinematography]. *Zhizn' Iskusstva*, (17). (In Russ.)
12. Pronin, A.A., & Svyatoslavsky, A.V. (2024). Georgiy Kryzhitskiy kak soosnovatel' i teoretik FEKS (k stoletiyu tvorcheskogo ob"edineniya) [Georgy Kryzhitsky as co-founder and theorist of the FEKS (on the centenary of the creative association)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta—Iskusstvovedenie*, 14 (1), 60–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104>, <https://www.elibrary.ru/rugymj>

13. Salnikova, E.V. (2024). “Aelita” Yakova Protazanova: Mars kak chast' bessoznatel'nogo geroya-intelligenta 1920-kh [Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a component of the unconscious of the 1920s' intellectual character]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 115–150. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://www.elibrary.ru/jjklga>
14. Smagina, S.A. (2023). *Novaya zhenshchina v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov* [A new woman in the cinema of transitional historical periods]. Moscow: NLO. (In Russ.)
15. Smagina, S.A. (2019). K tipologii ekrannoy reprezentatsii: Zhenskie obrazy v fil'me G.V. Pabsta “Bezradostnyy pereulok” (1925) [To the screen representation typology: Female images in G.W. Pabst's film “Joyless street” (1925)]. *Kul'turnaya Zhizn' Yuga Rossii*, (1), 22–28. (In Russ.)
16. Smagina, S.A. (2019). *Obraz “novoy zhenshchiny” v kinematografe perekhodnykh istoricheskikh periodov* [The image of the “new woman” in the cinema of transitional historical periods] [Doctoral dissertation]. Gerasimov Institute of Cinematography. (In Russ.) <https://vk.cc/cHtbnB>
17. Tulchinskii, G.L. (2024) Avantyrno-priklyuchencheskoe nemoe kino i sovetskiy antropologicheskii proekt [Adventure silent cinema and the Soviet anthropological project]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://www.elibrary.ru/lpwanb>
18. Khan, O.V. (2021). “Raskreposhchenie zhenshchiny Vostoka” v 1920-e gody: Ideologiya, praktika i kinematograf [“Emancipation of the Eastern woman” in the 1920s: Ideology, practice, and cinematography]. *Vestnik Antropologii*, (4), 215–229. (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229>
19. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
20. Brandstetter, G. (2010). Dancing the animal to open the human: For a new poetics of locomotion. *Dance Research Journal*, 42 (1), 3–11. <http://doi.org/10.1017/S0149767700000796>
21. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
22. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
23. Gouspy, C. (2003). La représentation des chanteuses au café-concert: Les genres de la romancière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2 (2), 27–39. <https://doi.org/10.4000/volume.2218>
24. Hennefeld, M. (2024). *Death by laughter: Female hysteria and early cinema*. Columbia: Columbia University Press.
25. Ouvrard, E. (1894). *La vie au café-concert: études de mœurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt.
26. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, (75), 43–50.

ЛИТЕРАТУРА

1. А-Ов, О. (1931). «40 сердец» или хитрая механика. *Пролетарское кино*, (2–3), 85–87.
2. Булгакова, О. (2021). Фабрика жестов. Москва: Новое Литературное Обозрение.
3. Гриценко, Е.В. (2024). Взгляд киборга в кинематографе XXI века: на примере фильма Жюли Дюкурно «Титан». *Журнал интегративных исследований культуры*, 6 (1), 75–80. <https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-1-75-80>, <https://www.elibrary.ru/zqgmzk>
4. Кравченко Г. (б.д.) Мадемуазель Брио. Галина Кравченко о съемках фильма. *Чапаев, 1971*. <https://chapaev.media/articles/6582> (10.09.2024)
5. Луначарский, А.В. (1923). *Драматические произведения*. Т.2. Москва: Государственное издательство.
6. Мартынова, Д.О. (2023а). Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века. *Художественная культура*, (4), 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>
7. Мартынова, Д.О. (2023b). Аудиовизуализация культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х. *Наука телевидения*, 19 (4), 151–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-151-193>, <https://www.elibrary.ru/yqjytx>
8. Морли, Р. (2023). *Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
9. Неизвестный автор. (21 июня 1897). Микроб кафе-шантанный. *Шут: художественный журнал карикатур*, 25, 16.
10. Петров-Бытов, П.П. (1929). У нас нет советской кинематографии. *Жизнь искусства*, 17.
11. Пронин, А.А., & Святославский, А.В. (2024). Георгий Крыжицкий как сооснователь и теоретик ФЭКС (к столетию творческого объединения). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, 14 (1), 60–77. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104>, <https://www.elibrary.ru/rguymj>
12. Сальникова, Е.В. (2024). «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х. *Наука телевидения*, 20 (2), 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://www.elibrary.ru/jjklga>
13. Смагина, С.А. (2019). К типологии экранной репрезентации: женские образы в фильме Г.В. Пабста «Безрадостный переулоч» (1925). *Культурная жизнь Юга России*, (1), 22–28.
14. Смагина, С.А. (2019). *Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов*. Doctoral Dissertation. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Москва. <https://vk.cc/cHtbnB>

15. Смагина, С.А. (2023). *Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов*. Москва: Новое литературное обозрение.
16. Тульчинский, Г.Л. (2024) Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект. *Наука телевидения*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://www.elibrary.ru/lpwanb>
17. Хан, О.В. (2021). «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: Идеология, практика и кинематограф. *Вестник антропологии*, 4, 215–229. <http://dx.doi.org/10.33876/2311-0546/2021-4/215-229>
18. Электронекрасовка. (б.д.) *Азбука авангардного кино. Киногид 1926 года от поэта-футуриста Петра Незнамова*. <https://electro.nekrasovka.ru/articles/special/kino1926> (30.08.2024)
19. Appignanesi, L. (2004). *The cabaret*. New Haven: Yale University Press.
20. Brandstetter, G. (2010). Dancing the animal to open the human: For a new poetics of locomotion. *Dance Research Journal*, 42 (1), 3–11. <http://doi.org/10.1017/S0149767700000796>
21. Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: E. Dentu.
22. Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
23. Gouspy, C. (2003). La représentation des chanteuses au café-concert: Les genres de la romancière comique et de la diseuse. *Volume!*, 2 (2), 27–39. <https://doi.org/10.4000/volume.2218>
24. Hennessee, M. (2024). *Death by laughter: Female hysteria and early cinema*. Columbia: Columbia University Press.
25. Ouvrard, E. (1894). *La vie au café-concert: études de mœurs*. Paris: Impr. de P. Schmidt.
26. Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, 75, 43–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА

кандидат искусствоведения,

исполнитель гранта РФ;

Государственный институт искусствознания МК РФ

125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

старший преподаватель Института истории СПбГУ

199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

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

ABOUT THE AUTHOR

DARIA O. MARTYNOVA

Cand. Sci. (Art History),

Executor of the grant of the Russian Science Foundation;

State Institute for Art Studies,

5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia ;

Senior Lecturer at the Institute of History, Saint Petersburg State University,

5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: AAK-1891-2020

ORCID: 0000-0003-0426-6458

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

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

**MEDIA
EDUCATION**

УДК 791.43 + 7.091.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-149-181

EDN: CHLKEK

Статья получена 22.08.2024, отредактирована 20.12.2024, принята 27.12.2024

ВЛАДИСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ АНАНИШНЕВ

Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, г. Москва, Хорошевское шоссе, 32А,

ResearcherID: K-4999-2013

ORCID: 0000-0002-0538-7473

e-mail: ananishnev@yandex.ru

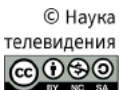
For citation

Ананишнев, В.В. (2024). Международные фестивали кино о моде & модные кинофестивали: проблема терминологии // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 149–181. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-149-181. EDN: CHLKEK

Международные фестивали кино о моде & модные кинофестивали: проблема терминологии

Аннотация. В статье рассматривается понятийный аппарат, связанный с проводимыми в разных странах мира фестивалями кино о моде. Для России это достаточно новое явление, официально зародившееся в 2018 году. При наличии научных работ российских исследователей о кинофестивалях «модные кинофестивали» и фестивали кино и моде в них не затрагиваются.

Многие международные исследования оперируют существующим в деловом обороте понятием «fashion film festival», которое в русском языке имеет множество интерпретаций и отсутствует в российском законодательстве, касающемся кинофестивалей. В данной работе рассматриваются получившие резонанс в прессе и нашедшие отражение в зарубежной научной мысли узнаваемые международные фестивали кино о моде в хронологии их появления, выявляются их цели, задачи, позиции на кинорынке, общие учредители, партнерские связи с модными брендами, их взаимодействие с кинематографом. Это определило необходимость раскрыть понятие «международный модный кинофестиваль».



Ключевые слова: культура, кино, мода, фестиваль, кинофестиваль, модный кинофестиваль, модный фильм, продакт-плейсмент, кино о моде

UDC 791.43 + 7.091.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-149-181

EDN: CHLKEK

Received 22.08.2024, revised 20.12.2024, accepted 27.12.2024

VLADISLAV V. ANANISHNEV

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

ResearcherID: K-4999-2013

ORCID: 0000-0002-0538-7473

e-mail: ananishnev@yandex.ru

For citation

Ananishnev, V.V. (2024). Defining fashion film festival: A terminological issue. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 149–181. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-149-181>, <https://elibrary.ru/CHLKEK>

Defining fashion film festival: A terminological issue

Abstract. This article examines the terminology surrounding international fashion film festivals. While a relatively recent phenomenon in Russia (officially emerging in 2018), existing Russian research on film festivals largely ignores this specific area.

The widely used English term “fashion film festival” lacks a standardized Russian equivalent and is not defined in Russian film festival legislation. This article chronologically analyzes prominent international fashion film festivals, focusing on their goals, market position, founding, brand partnerships, and cinematic interactions, as documented in press and international research. This analysis clarifies the meaning of “international fashion film festival” in the Russian context.

Keywords: culture, cinema, fashion, festival, film festival, fashion film festival, fashion film, product placement

ВВЕДЕНИЕ

Кино, являясь синтетическим видом искусства, взаимодействует со многими сферами экономики, включая в т. ч. креативные индустрии. Стремительное развитие социальных сетей, видеохостингов, подкастов другого Интернет-контента кардинально изменило бытование современного искусства. Вспомним недавний всплеск NFT-картин (non-fungible token), громкие продажи которых состоялись на лидирующем аукционе арт-рынка *Christie's* и сподвигли многих оффлайн-художников к переходу в «цифру», что, в том числе, увеличило и темп развития кинематографа. Подобную взаимозависимость развития креативных индустрий и кинематографа отмечает, например, Я.Ш. Иминова: «Наряду с другими объектами креативных индустрий — архитектурой, интерьером, музыкой, играми, модой, современным искусством, рекламой, издательствами, медиа, блогингом и дизайном — кинематограф создает культурное поле, внутри которого мы находимся, а значит, внимательное отношение к нему и системный подход смогут сделать явление более предсказуемым развитием, а следовательно, более качественным с интеллектуальной и художественной точек зрения, что позволит влиять на результативность креативных индустрий» (Иминова, 2021, с. 5).

Одним из способов упорядочивания непрерывно создаваемой кинематографической продукции являются кинофестивали (Плюхина, 2014, с. 47). Кинофестивали и фестивали в целом — существенная часть межкультурного, межнационального и межотраслевого обмена, площадка для профессионального нетворкинга специалистов и, конечно, социальный лифт для создателей уникальных объектов любого рода (например, фильмов), представляемых на таких мероприятиях. Кроме того, на кинофестивалях представляются фильмы на «сложные социальные темы и вопросы, которые обычно не принято обсуждать в обществе», что может привлечь к ним внимание и, возможно, способствовать их решению (Жабский, 2020, с. 307).

А.И. Рысева подчеркивает значимость кинофестивалей для развития индустрии кино, даже независимо от их качества. «Существование кинофестивалей самого разного свойства и качества (даже самого низкого) очень важно, поскольку оказывает прямое влияние на то, что, в конце концов, и зритель, и индустрия действительно получают хотя бы пару десятков постоянно функционирующих, кондиционных смотров» (Рысева, 2022, с. 103).

При этом К.Э. Разлогов отмечает: «на первом фестивале у нас все обычно выкладываются, второй фестиваль проводят иногда, а к третьему уже выдыхаются. А нужно, чтобы фестиваль постепенно набирал силу: первый

будет не очень громким, второй — чуть получше, третий — еще лучше, как было в Каннах» (Беззубиков, 2017). В этом развитие кинофестиваля коррелирует с понятием «жизненный цикл организации» в экономике. Согласно К.Э. Разлогову, из-за сокращения коммерческого проката (количество фильмов в кинотеатрах, особенно в небольших городах, очень ограничено) число кинофестивалей продолжает расти.

По мнению же А.А. Семеновой, «отечественные и международные кинофестивали как репрезентация “итогового среза” национальной культуры играют важную роль для всей социально-культурной деятельности» (Семенова, 2012).

Таким образом, исследователи, — что отчасти было отмечено выше, — подчеркивают важность кинофестивалей разного качества как для развития креативных индустрий, так и для культуры в целом.

Между тем в Федеральном законе от 8 августа 2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» отсутствуют слова «кино», «фестиваль», «кинофестиваль»; введено подразделение креативных индустрий в зависимости от осуществляемой их субъектами экономической деятельности. Такое деление на индустрии, основанные на произведениях литературы и искусства, и индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях (Российская Федерация, 2024), весьма актуально. Что касается определения понятия «международный кинофестиваль», которое будет использоваться в статье, мы будем опираться на Постановление Правительства Российской Федерации от 2 февраля 2019 года № 78 «Об утверждении Правил формирования и изменения и критериев отнесения кинофестивалей к международным кинофестивалям» (Правительство Российской Федерации, 2019)¹.

Существуют разнообразные классификации типов фестивалей (речь о них пойдет ниже). Среди них — классификация по тематическому признаку. В последние два десятилетия, а именно с 2006 года, в мировом фестивальном движении выделилось новое явление, определяемое понятием «*fashion film festival*». С 2018 года это явление, объединяющее сферы кино и моды, получило развитие и в России. Между тем при наличии обширной литературы о международных фестивалях в целом, русскоязычные научные работы, рассматривающие «*fashion film festival*», насколько возможно судить,

¹ В системе стандартизации в Российской Федерации отдельного ГОСТ по фестивалям и/или фестивалям кино (кинофестивалям) не найдено. В Межгосударственном стандарте ГОСТ 32608-2024 «Деятельность выставочно-ярмарочная. Термины и определения», введенном в действие 01.04.2024, понятие «фестивали» встречается в перечне сопутствующих мероприятий в рамках деловой программы выставки (выставки-ярмарки). См. https://normadocs.ru/gost_32608-2024 (12.12.2024).

отсутствуют, что определяет **актуальность** темы статьи. Соответственно, встает ряд вопросов, начиная от терминологии и заканчивая определением самого феномена данного типа фестивалей и их классификации.

Так, многие рассматриваемые нами студии апеллируют понятиями «fashion film» и «fashion film festival», имеющими в русском языке несколько вариантов интерпретаций, которые к рассмотрению в данной статье и планируются. В качестве основных предполагается использовать термины «кино о моде», «фестиваль кино о моде», «модный фестиваль», дав им соответствующие определения. При этом под словом «мода/модный» (fashion) будем подразумевать «имеющий отношение к индустрии моды».

Что касается самого феномена, нередко фестивали кино о моде сводятся к вечерам (ивентам), где демонстрируется медиаконтент с продакт-плейсментом (product placement) модных брендов. Действительно, как носитель рекламы кинематограф границ не имеет, поэтому продакт-плейсмент здесь предоставляет рекламодателю бесчисленные возможности проведения полномасштабных PR-кампаний на основе кинообразов (правда, в России применение отмеченной технологии развито пока недостаточно) (Харитоновна, 2016, с. 226). Однако мы отделяем фестиваль кино о моде от вечера (ивента) демонстрации медиаконтента с удачным продакт-плейсментом модных брендов.

Соответственно, **гипотеза исследования** состоит в том, что фестиваль кино о моде и модный кинофестиваль в настоящее время представляют собой новые, самостоятельные явления в российских сферах креативных индустрий, определяемые рядом признаков (их выявление — одна из задач работы). **Объектом** изучения являются фестивали кино о моде, включающие модные кинофестивали, проводимые в мире, в том числе в России.

В статье предпринята попытка создать определенную унификацию международных фестивалей кино о моде. Представлена, в частности, выборка подобных кинофестивалей, включая использование результатов исследования американского журнала *Forbes* 2018 года, в котором оценивались фестивали, проходившие в Европе, Северной и Южной Америке (Rabimov², 2018).

Цель работы: сформировать представление о фестивале кино о моде и модном кинофестивале как об особых явлениях в сферах культуры, кино и моды, **задачи** — дифференцировать кино о моде (fashion film), проведя обзор зарубежных и российских фестивалей кино о моде (Fashion Film Festival)

² Стефан Рабинов — выходец из России, создатель журнала и модного бренда «DEPESHA», бренда «Exparts» — участника недели моды «Mercedes-Benz Fashion Week Russia 2019», член жюри юбилейного фестиваля кино *ASVOFF 10* (2018).

и артикулировав понятие «международный модный кинофестиваль» в киноиндустрии в рамках процесса формализации культуры в фокусе контекстуализации рассматриваемого явления.

Представленный текст носит междисциплинарный характер, охватывает различные области научного знания — экономику, правоведение, культурологию, искусствознание, включая науку о кино, что обеспечивает комплексность подхода к изучаемому культурному феномену, позволяя сформировать более полное и глубокое его понимание.

РАЗНОВИДНОСТИ КИНО О МОДЕ: ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ЯВЛЕНИЯ

Кино о моде — широкое понятие, охватывающее спектр фильмов, посвященных моде. На этом основании мы и будем переводить «*fashion film*» как «кино о моде». Отмеченный иноязычный термин использовался прессой уже в 1911 году в связи с кинохроникой *Pathé-Frères* (Leese, 1976). В онлайн-архивах британской *Pathé* можно найти немало фильмов о магистральных трендах того периода, которые содержат интересные сведения о происхождении кино о моде. В то время модные кинообразы демонстрировались в *Pathé Weekly* в Лондоне или *Gaumont Actualités* в Париже как часть кинохроники (Leese, 1991).

С начала 1960-х и до 1980-х к созданию кинообразов стали проявлять все больший интерес модные фотографы (Джордж Хойнинген-Хюэн, Уильям Кляйн, Серж Лютенс, Ричард Аведон, Хельмут Ньютон и т. д.). В 1980-х возросла популярность программ, связанных с модой, созданных для телевизионной аудитории. Александр Маккуин был одним из дизайнеров, которые регулярно использовали на своих показах фильмы на видеостене³. В 2000 году сторонниками новой культуры — модным фотографом Ником Найтом и графическим дизайнером Питером Сэвиллом — был создан веб-портал *SHOWstudio*, значение которого сложно переоценить: это первая платформа, которая открыто призвала модельеров снимать фильмы для демонстрации своих коллекций, а также создавать новые кинематографические способы представления моды: «Связь между кино и модой возникает почти с момента появления термина “мода”, и, хотя кино диктует моду, мода

³ Система видеотображающих устройств (проекционные видеокубы, плазменные или ЖК-дисплеи), которые объединены между собой и формируют единый экран-инсталляцию, что обычно устанавливается в начале подиума для показа мод

также служит кино. «Fashion film» — это продукт кинематографа, исследующий моду в форме видео» (Cruchinho et al., 2022, p. 114).

Д. Кук отмечает, что в формирование популярной культуры и вкусов всегда вносил существенный вклад голливудский кинематограф [т. н. американизация. — В. А.], поэтому «неудивительно, что его влияние на решения, которые люди принимали в связи с приобретением товаров индустрии моды, на протяжении XX века было огромным. Но с таким количеством потребляемой поп-культуры и цифрового контента, который выпускается с большой скоростью в наши дни, сомнительно, что эти супертенденции в кинематографе сохранятся»⁴.

Движение, время, ритм и метаморфоза — важные элементы, которые следует искать в кино о моде. М. Улирова пишет отмечает: «Сходство между модой и кино можно увидеть в их интересе к телесным практикам и движению, а также в их изображениях тела в движении, которые доставляют визуальное удовольствие» (Uhlirova, 2013b). Главная цель кино о моде — объединить повествование фильма с создаваемыми именно одеждой художественными образами киногероев. Кроме того, в многочисленных своих воплощениях и обликах кино о моде всегда стремится связать коммерческие интересы с развлечением и визуальным удовольствием (Uhlirova, 2013a, p. 139).

Несмотря на то, что кино о моде стремится получить признание в разных областях, оно не отрицает своей принадлежности к модной индустрии. «В отличие от типичного рекламного и музыкального клипа, короткометражное кино о моде стремится к возможности обратиться к практикам в одежде, объединив дизайн, стиль, тенденции и бесконечные ресурсы аудиовизуального языка для художественного обозначения будущей моды», — считает С. Пейсиджович. При этом особенности короткометражного фильма о моде заключается в его «экспериментальных, творческих, художественных возможностях» (Peisajovich, 2022, p. 90), соотносящихся в том числе с эстетикой «жанра новых медиа» (Manovich, 2001, p. 78).

С концептуальной точки зрения кино о моде отображает кроссжанровый образ жизни. П. Солоага и Л. Гуерреро включают в понятие «fashion film» короткометражные фильмы, созданные профильными организациями и персонами (домами моды, журналами, дизайнерами и режиссерами), распространяемые в сети (например, в блогах, Vimeo, YouTube) и призванные опосредовать моду, сосредоточившись на перспективах, повествовании, эстетике и образах актеров за пределами физических характеристик одежды (Soloaga, Guerrero, 2016, p. 49).

⁴ Cook, D. (2013). 6 movies you won't believe started iconic fashions. *Cracked*. <https://www.cracked.com/blog/6-movies-you-wont-believe-started-iconic-fashions> (18.07.2024).

Г. Нидхэм вводит понятие «поджанры кино о моде», выделяя такие в категории в соответствии с типами режиссеров, которые их снимают, и различными целями, которых они стремятся достичь. Например, «бутиковый фильм» (the boutique film), предназначенный для Интернет-магазина, «дизайнерский фильм» (the designer's film), созданный дизайнером или модным брендом, «авторский или режиссерский фильм» (the authored film, the director's film) известного режиссера и «артхаусный фильм» (the Artist's Film), который является игровым фильмом, финансируемым брендом и воплощенным известным современным художником (работающим в области инсталляции, видеоарта и т.п.), благодаря чему осуществляется творческий диалог кино, моды и современного искусства (Needham, 2013, p. 107).

А. Кручино, Н. Найк, С. Перейра разделяют кино о моде на три типа: «амбициозный, в котором высококачественный продукт представляется популярными актрисами; эмоциональный, в котором автор из параллельной арт-сцены создает символическое повествование; и эстетический, в котором творческие элементы преобладают над повествованием» (Cruchinho et al., p. 115).

Автор монографии «Фэшн-фильм: искусство и реклама в цифровую эпоху» Н. Рис-Робертс констатирует в качестве особенности явления «fashion film» неопределенность его границ и расплывчатость самого понятия, применяемого «к разным типам фильмов: от голливудских хитов до малоизвестных рекламных роликов, от документального кино об индустрии моды до развлекательных видео, выпускаемых крупными брендами. Парадокс фэшн-фильма именно в отсутствии четких критериев, на основании которых можно говорить о принадлежности фильма к этой категории». Соответственно, Рис-Робертс выделяет здесь следующие: реклама; цифровой фэшн-фильм; гиперреклама и мини-фильм как событие; гибридный контент — фэшн-фильм и музыкальный клип; концептуальный фэшн-фильм; сюжетный фэшн-фильм (Рис-Робертс, 2023).

При всем разнообразии классификаций, сформулированных зарубежными исследователями, они не охватывают критериев, необходимых для представления кино о моде на тематические фестивали кино. Поэтому предлагаем собственную классификацию, актуальную при организации Fashion Film Festival, в том числе при выделении соответствующих номинаций:

1. Короткометражные фильмы — рекламные мини-фильмы: *Eau Sauvage (Chrisitan Dior)* с участием актера Алена Делона, *Chanel No. 5: The Film* (2005), режиссер Марк Лурман (Баз Лурман), с участием актрисы, лауреата премии «Оскар» Николь Кидман (самая дорогая реклама, попавшая в Книгу рекордов Гиннеса), *Bleu De Chanel* (2010), режиссер —

лауреат премии «Оскар» Мартин Скорсезе, с участием актера, лауреата премии «Сезар» Гаспара Ульея, *The One (Dolce & Gabbana)*, 2013), режиссер — лауреат премии «Оскар» Мартин Скорсезе, с участием актера, лауреата премии «Оскар» Мэттью Макконахи и актрисы, лауреата премий «Сезар» и BAFTA Скарлетт Йоханссон, *Devotion (Dolce & Gabbana)*, 2022) с участием актрисы, лауреата премии «Золотой глобус» Шэрон Стоун, *J'adore Dior (Christina Dior)*, 2024) с участием певицы, лауреата премии «Грэмми» Рианны.

2. Короткометражные игровые фильмы и музыкальные клипы (в т. ч. гибриды кино и музыкальных клипов): «Терапия» (*A Therapy, Prada*, 2012), режиссер — лауреат премии «Оскар» Роман Полански, с участием актрисы, лауреата кинопремии BAFTA Хелены Бонем Картер, «Однажды» (*Once Upon a Time...*, 2013), Карл Лагерфельд для *Chanel*, с участием актрисы Киры Найтли в роли Габриэль «Коко» Шанель, «Реинкарнация» (*Reincarnation*, 2014), Карл Лагерфельд для *Chanel*, с участием певца, креативного директора мужской линии *Louis Vuitton* Фаррелла Уильямса и супермодели, актрисы Кары Делевинь.

3. Документальные фильмы с историями брендов (дизайнеров) или создания коллекций, логотипов, с бэкстейджем перформансов или показов: «Нараспашку» (*Unzipped*, 1995), режиссер Дуглас Кив, фильм о показе дизайнера Айзека Мизрахи с участием супермоделей Линды Евангелисты, Наоми Кэмпбелл, Синди Кроуфорд, Кейт Мосс, «Секреты Лагерфельда» (*Lagerfeld Confidential*, 2007), «Огонь Кристиана Лубутена» (*Feu: Crazy Horse Paris*, 2012, фильм в формате 3D), *The world of Monsieur Dior in his own words (Christian Dior)*, 2020), «История бренда Vladislav Ananishnev» (2024, ООО Москластер и АНО ВО ГИТР), *Diane von Furstenberg: Woman in Charge (Diane von Furstenberg)*, 2024), «Норсоян» (*Norsoyan*, 2024, Гран-при кинофестиваля La Boheme Cinema 2024).

4. Полнометражные художественные фильмы (и сериалы), где моде или стилизации уделено особое внимание: «Пятый элемент» (*The Fifth Element*, 1997) (легендарный дизайнер Жан Поль Готье создал более 5000 эскизов костюмов, лично проверяя образ каждого актера перед его выходом на съемочную площадку), «Секс в большом городе» (*Sex and the City*, 1998–2004), «Дьявол носит Prada» (*The Devil Wears Prada*, 2006), «Шопоголик» (*Confessions of a Shopaholic*, 2009), «Сен-Лоран. Стиль — это я» (*Saint Laurent*, 2014), «Дом Gucci» (*House of Gucci*, 2021), «Барби» (*Barbie*, 2023).

5. Прочие (необходимые по международным обычаям делового оборота для международных кинофестивалей).

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ, ОТНОСЯЩАЯСЯ К КИНОФЕСТИВАЛЯМ

Цитируемая выше Рысева под кинофестивалем понимает «ежегодное кинособытие, одной из целей которого является демонстрация фильмов зрительской или профессиональной аудитории кинематографистов». Исследователь также использует понятие «классические кинофестивали», которые «отличаются наличием конкурсных программ, жюри, денежных или просто памятных призов в виде статуэток, у которых есть миссия и стратегия проведения, один или несколько человек кураторов, руководителей фестиваля, которые отвечают за качество проведения просмотра перед партнерами, спонсорами и зрителями» (Рысева, 2022, с. 98).

Нередко ученые не разделяют понятия «классический кинофестиваль» и «международный кинофестиваль», т. к. старейшим кинофестивалем является Венецианский, созданный в 1932 году с целью в т. ч. популяризации итальянской культуры и кино (Vallejo, 2020, p. 4) как изначально международное событие.

Выскажем предположение, что название обсуждаемого в статье концепта — это только маркетинговый ход с целью привлечения его участников, и ему не стоит уделять особого внимания. Однако в соответствии со ст. 54 ГК РФ «наименование некоммерческой организации и в предусмотренных законом случаях наименование коммерческой организации должны содержать указание на характер деятельности юридического лица», при этом в ст. 2 Федерального закона от 12.01.1996 г. № 7-ФЗ «О некоммерческих организациях» указано, что таковые «могут создаваться для достижения различных целей, в т. ч. культурных, образовательных, удовлетворения духовных и иных нематериальных потребностей граждан, а также в иных целях, направленных на достижение общественных благ» (Российская Федерация, 1996). В некотором приближении, используя аналогию права (ст. 6 ГК РФ), мы тоже считаем важным корректное отражение характера (сути, концепции) деятельности фестиваля в его названии. (Это не является основным доводом в поддержку высказанного нами суждения, но, тем не менее, подчеркивает его обоснованность.)

Ж. ван дер Линден формулирует следующее суждение: «фестиваль “Fashion in Film” в Лондоне не называет себя конкретно “fashion film festival” — термином, который стал популярным для многих других фестивалей, связанных с кино о моде (ориг. “fashion film-related festivals”). Действительно, “Fashion in Film” (букв. “мода в кино”) охватывает гораздо более широкий спектр фильмов, чем те, что сегодня обычно считаются “fashion films” (фильмами о моде)» (van der Linden, 2017a, p. 191).

Проводя анализ рынка, мы нашли в другой сфере искусства — музыке — подобное разделение фестивалей кино о музыке, отражающие их суть и концепцию: Music Film Festival («Parma International Music Film Festival» в Италии), Film Music Festival («The International Film Music Festival»), Film & Music Festival («Ischia Global Film & Music Festival» в Италии), Music and Film Festival («Annual World Music and Independent Film Festival» (*WMIFF*) в США). Это свидетельствует о наличии в мире потребности в специализированных фестивалях даже в пределах одной тематики⁵.

Что касается русского языка, то перевод с английского понятия «*fashion film festival*» возможен в нескольких интерпретациях: фестиваль модного кино, кинофестиваль о моде, фестиваль кино о моде / фильмов о моде, модный фестиваль кино, модный кинофестиваль. В фестивальной практике термины эти могут варьироваться; в целом организаторы фестивалей кино о моде квалифицируют свои проекты по-разному. Мы предлагаем использовать два определения: «фестиваль кино о моде» и «модный кинофестиваль» — как наиболее устоявшиеся в российском деловом обороте. При этом понятия «фестиваль кино о моде» и «модный фестиваль» согласуются с представленной в предыдущем разделе классификацией кино о моде. Речь об этом соответствии пойдет ниже.

Более 50% проанализированных фестивалей кино о моде проходили в музеях, художественных галереях и арт-центрах или в кинотеатрах и кинематках. Этот выбор показывает цель — приблизить кино о моде к художественному выражению и отдалить их от чистой рекламы, приняв гибридную природу и представив как совершенно новый объект. Думается, что фестивали кино о моде стремятся к признанию не только в качестве кинофестивалей, но и в качестве «творческих художественных событий» (Seixas, 2017). Фестивали кино дают оценку художественной ценности модных «короткометражек». Музеи, галереи, фестивали, конкурсы, учебные заведения, а также критика действуют как легитимизирующие акторы.

Фестивали кино о моде следует отличать от фестивалей производителей рекламы (или рекламных фестивалей, таких как Международный фестиваль творчества «Каннские львы» / Cannes Lions International Festival of Creativity), а также от ивентов с показом разнообразной рекламы (например Ночь пожирателей рекламы / The Night of the AD Eaters авторства Жана-Мари Бурсико, Jean-Marie Boursicot).

⁵ Так, например, в рамках индустрии моды интересны были бы фестивали кино, посвященные визажу/гриму.

ВИДЫ КИНОФЕСТИВАЛЕЙ

Опираясь на российские и зарубежные исследования, предлагаем следующую классификацию фестивалей кино:

1. По источнику финансирования и господдержке:
 - 1.1. Независимые;
 - 1.2. Государственные (получение финансовой и административной поддержки от государства).
2. По отношению к профессионалам отрасли:
 - 2.1. Индустриальные (интересны для профессионалов):
 - 2.1.1. Фестивали дебютного контента;
 - 2.1.2. Студенческие;
 - 2.1.3. Другие специализированные.
 - 2.2. Зрительские (для широкой публики) фестивали, в свою очередь, разделяются по тематикам (тематические фестивали):
 - 2.2.1. Православные кинофестивали;
 - 2.2.2. Фестивали детского контента;
 - 2.2.3. Фестивали с контентом, сделанным детьми;
 - 2.2.4. Экологические;
 - 2.2.5. Спортивные;
 - 2.2.6. Туристические;
 - 2.2.7. Образовательные;
 - 2.2.8. Инклюзивные;
 - 2.2.9. Военные и патриотические;
 - 2.2.10. Кино о моде;
 - 2.2.10.1. Модные кинофестивали;
 - 2.2.11. Музыкальные;
 - 2.2.12. Театральные;
 - 2.2.13. Танцевальные, хореографические (в т. ч. балетные);
 - 2.2.14. Исторические;
 - 2.2.15. Этнические;
 - 2.2.16. Кулинарные;
 - 2.2.17. Визажа;
 - 2.2.18. Молодежные;

- 2.2.19. Семейные;
 - 2.2.20. Женские;
 - 2.2.21. Рекламные;
 - 2.2.22. Другие.
3. По участию иностранных специалистов:
 - 3.1. Международные;
 - 3.2. Национальные (включая всероссийские);
 - 3.3. Региональные, республиканские;
 - 3.4. Межрегиональные.
 4. По длительности контента:
 - 4.1. Короткометражные;
 - 4.2. Полнометражные.
 5. По способу создания контента:
 - 5.1. Анимационные;
 - 5.2. Пленочного кино;
 - 5.3. Другие.
 6. По наличию жюри:
 - 6.1. Без жюри (здесь и фестивали с выдачей диплома участника без указания номинации);
 - 6.2. Без жюри, но со зрительским голосованием (онлайн и пр.);
 - 6.3. С жюри (с отдельной церемонией награждения для лауреатов или без нее — отправка дипломов лауреатов по почте);
 - 6.4. С жюри и зрительским голосованием (онлайн и пр.).
 7. По периодичности проведения:
 - 7.1. Ежегодные;
 - 7.2. Биеннале (раз в два года);
 - 7.3. Триеннале (раз в три года).
 8. По длительности проведения:
 - 8.1. Краткосрочные (до 14 дней);
 - 8.2. Среднесрочные (14–31 дней);
 - 8.3. Долгосрочные (от 31 дня).
 9. По формату проведения:
 - 9.1. Онлайн, оффлайн или комбинированные;

- 9.2. С деловой программой и без нее;
 - 9.3. С церемонией награждения и без нее;
 - 9.4. С выставочной частью (экспозицией) и без нее;
 - 9.5. Выставка, ярмарка, неделя (например, Неделя кино), карнавал;
 - 9.6. Другие.
10. По включению в перечни:
- 10.1. Государственные перечни (в т. ч. перечень кинофестивалей Минкультуры России и пр.);
 - 10.2. Негосударственные перечни (FilmFreeWay, FestAgent, Allevents и пр.).
11. По наличию приза:
- 11.1. С денежным(и);
 - 11.2. С неденежным(и) (льготами для участия в других фестивалях, статуэтками и пр.).
12. По видам контента:
- 12.1. Документальные;
 - 12.2. Художественные (включая игровые);
 - 12.3. Другие (например, учебные).
13. По престижности (авторитетности), «фестивальная пирамида»:
- 13.1. Первый класс (в т. ч. класс «А»);
 - 13.2. Второй класс (в т. ч. класс «В»);
 - 13.3. Третий класс (в т. ч. класс «С»);
 - 13.4. Четвертый класс (в т. ч. класс «D»).

Необходимо заметить, что один фестиваль может одновременно иметь признаки нескольких видов.

На индустриальных и некоторых зрительских фестивалях принято вручать награды, которые помогают выделять лучшие работы, что, в свою очередь, является для их создателей социальным лифтом.

Фестивалей короткометражного кино значительно больше, чем аналогичных мероприятий, нацеленных только на полнометражные работы. «Существование короткометражных фестивалей национального кино говорит об активной фазе жизни национальной кинематографии» (Рысева, 2022, с. 102).

Фестивали кино о моде охватывают весь спектр фильмов, посвященных моде (кино о моде, согласно нашей дефиниции, данной выше) и не только:

«модный кинофестиваль» (п. 2.2.10.1), определение которого мы вводим в настоящей статье (подробнее см. далее), является частным случаем «фестиваля кино о моде» (п. 2.2.10).

Фестивали кино о моде можно рассматривать как авангардные, узкоспециализированные, нишевые, возникшие в рамках цифровой революции; часто организуются прежде всего для привлечения знаменитостей и репрезентации брендов класса «люкс». Главной целью здесь остается встреча профессионалов моды из разных областей (режиссеров, фотографов, журналистов, иллюстраторов, дизайнеров), слияние моды и киноискусства, а также форма международного признания режиссеров, создание новой формы кинопроизводства. «Важно отметить, что фестивали кино о моде организованы по системе классических кинофестивалей, но с добавлением нотки “гламура” из мира моды и художественной составляющей художественных выставок. С точки зрения киноиндустрии он обычно объединяет присутствие “звезд”, киносмотр, “гламур” красных дорожек и церемоний» (Seixas, 2017). Согласно Сейшас, мнение которой приведено выше, критериями типологизации фестивалей кино о моде могут быть как фильмы, так и самые различные мероприятия, а также аудитория и, наконец, вручаемые награды. Кино на фестивалях разделяется на рекламное и кино о моде.

Фестиваль кино о моде стимулирует зрителей взаимодействовать с модным контентом и подвергать его критическому осмыслению, что, в свою очередь, вдохновляет на создание более сложного, проблемного контента. В цели фестивалей кино о моде входит проведение исследований и «обучение» аудитории пониманию моды и кино как взаимосвязанных культурных явлений. Большинство фестивалей кино о моде включают элементы образования, такие как панельные дискуссии, public talk и мастер-классы, в то же время объединяя показы с «вечеринками» в стильных локациях. Подобные события создают возможности для нетворкинга.

В то время как фильм о моде имеет неизбежное коммерческое измерение, фестиваль кино о моде в равной степени подчеркивает художественные его качества. Церемония награждения функционирует как материализованное «подтверждение» того, что кино о моде есть форма искусства, увеличивая тем самым его значимость и выводя за рамки исключительно коммерческих целей. Фестиваль кино о моде как «гламурное» событие и в то же время творческая платформа для интерактивного мозгового штурма о будущем такого кино позволяет поднимать острые этические вопросы, не теряя при этом привлекательности самого образа моды, представленной в фильмах (van der Linden, 2017b, p. 195).

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФЕСТИВАЛИ КИНО О МОДЕ

В 2006 году появилось сразу 2 фестиваля. «You Wear it Well Festival» — «Тебе это к лицу» — ежегодный фестиваль короткометражных фильмов и видео, который «исследует пересечение кино с модой, красотой и стилем» и курируется блогером Дианой Перне (Diane Pernet). «Эти темы традиционно были областью неподвижной фотографии и редко были характерным элементом фильма. Однако с появлением Интернета и других новых способов коммуникации междисциплинарные подходы к короткометражным фильмам теперь начинают находить все большую аудиторию»⁶. Фестиваль дебютировал в Лос-Анджелесе в *CineSpace* в 2006-м. В сентябре 2007 года в отеле *Tribeca Grand Hotel* (Нью-Йорк) программа «You Wear it Well Festival» проходила в рамках ежегодного фестиваля «UnHollywood Film Series», организованного журналом *Paper*⁷.

В мае 2006 года в Лондоне, в *The Horse Hospital*, был основан «Fashion in Film» — «Мода в кино» — выставочный, исследовательский и образовательный проект. В настоящее время базируется в *Central Saint Martins*, части *University of the Arts London*, который также тесно связан с *London College of Fashion*. Концепт фестиваля — «не только демонстрация фильмов и видео, которые эволюционируют вместе с модой и одеждой, но и исследование разнообразных и развивающихся отношений между модой и кино». В основе миссии проекта лежат исследования моды в сочетании с широкомасштабными дебатами о явлении. Программы фестиваля опираются на богатую историю кинообразов и объединяют документальное кино (об истории бренда или личности дизайнера) и кино о моде, рекламу, кинохронику, студенческое, дебютное и экспериментальное кино, а также классические и забытые «жемчужины» европейского, американского и мирового кинематографа. Сосредоточившись на моде и кинокостюме, фестиваль смешивает миры синефилии, популярной культуры, дизайна, искусства и андеграунда, объединяя показы с лекциями, беседами, мероприятиями и специальными проектами и, с 2006 года, гастролируя на площадках Музея движущегося изображения в Нью-Йорке, Арнольфини в Бристоле, Датского института кино в Копенгагене, *Kino Svetozor* в Праге и биеннале *Mode* в Арнеме. Награды Fashion in Film не присуждает⁸.

⁶ Pernet, D. (2006). You Wear it Well's first prize winner in Copenhagen was Jeremy Scott's Starring... ASVOFF. https://ashadedviewonfashion.com/2006/08/14/you_wear_it_wel-10/ (16.07.2024).

⁷ См. Krentcil, F. (2007). You wear it well is swell. *Fashionista*. <https://fashionista.com/2007/09/you-wear-it-well-is-swell> (16.07.2024), McMullan, P. (2007). Patrick McMullan Archives. *GettyImages*. <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/kim-hastreiter-and-henny-garfunkel-attend-unhollywood-film-news-photo/609525470> (16.07.2024).

⁸ *Fashion in Film*. (2024). <https://www.fashioninfilm.com/> (16.07.2024).

В 2008-м блогером Дианой Перне (Diane Pernet) основан фестиваль «A Shaded View on Fashion Film» (*ASVOFF*) — «Взгляд на фэшн-фильм сквозь темные очки» (приведен перевод из источника Н. Рис-Робертс, 2023). Премьера ежегодно проходит в Париже (Main Venues), после чего показ продолжается в ведущих мировых музеях, культурных учреждениях и на мероприятиях в сфере моды и кино (Satellite Venues). Формат: кинофестиваль с показами фильмов, выступлениями, VIP-гостями, выставками, конференциями, вечеринками и призами. Как пишут основатели, он «родился из потребности художника приводить моду в движение. Благодаря магии кино динамичные предприниматели используют вирусную силу фильма для коммуникации брендов и продажи продуктов»⁹. Каждый выпуск (сезон) кинофестиваля выбирает нового руководителя (президента), среди которых — дизайнеры с мировым именем: Жан Поль Готье (Jean Paul Gaultier, *ASVOFF 8*), Дрис Ван Нотен (Dries van Noten, *ASVOFF 7*), Рик Оуэнс (Rick Owens, *ASVOFF 2*), Жан-Шарль Де Кастельбажак (Jean-Charles de Castelbajac, *ASVOFF 14*, *ASVOFF 16*). В жюри включаются и деятели из других сфер, в т. ч. композитор и певец Джей-Джей Йохансон (Jay-Jay Johanson, *ASVOFF 14*), кинорежиссер и отельер Жан-Пьер Маруа (Jean Pierre Marois, бренд *Les Bains*, *ASVOFF 8*).

В целом *ASVOFF* считается одним из самых престижных фестивалей кино о моде (рис. 1).

3 апреля 2010 года в рамках двадцатого юбилейного сезона «Russian Fashion Week» (*RFW*)¹⁰ в Конгресс-холле Центра международной торговли в Москве прошла специальная программа *ASVOFF 2*, включившая более 50 показов и презентаций ведущих дизайнеров не только из России, но и из Великобритании, Италии, Беларуси, стран Прибалтики и др.¹¹ Данное событие, однако, нельзя признать реализацией полной официальной программы фестиваля на территории России: это было лишь разовое выездное (гастрольное) мероприятие (Satellite Venues) без участия всех организаторов и без выдачи предусмотренных наград/дипломов.

⁹ *ASVOFF*. (2024). *History*. <https://www.ashadedviewonfashionfilm.com/history> (16.07.2024).

¹⁰ *RFW* основана в 2000 г.; с 2011 года вместо нее той же командой во главе с Александром Шумским стала проводиться Mercedes-Benz Fashion Week Russia / MBFW Russia, с 2022-го — Московская неделя моды, с 2023-го — BRICS+ Fashion Summit.

¹¹ TribaSpace. Russian Fashion Week. (2010). *A shaded view on fashion film*. <https://www.tribaspace.com/en/calendar/958--a-shaded-view-on-fashion-film-asvoff-russian-fashion-week> (28.07.2024).



Рис. 1. Диана Перне, основательница, и Жан Поль Готье, президент фестиваля «A Shaded View on Fashion Film». ASVOFF 8, центр Помпиду, Париж, 2015.

Fig. 1. Diane Pernet, Founder, and Jean Paul Gaultier, President of A Shaded View on Fashion Film festival. ASVOFF 8, Centre Pompidou, Paris, 2015¹²

В 2012 году основан «Berlin fashion Film Festival» (*BFFF*) — «Берлинский фестиваль кино о моде», который «признает, принимает и вознаграждает отличный брендированный видеоконтент, посвященный моде, образу жизни и роскоши»¹³. С каждым выпуском *BFFF* представляет кинопродукцию избранным лицам, принимающим решения в индустриях рекламы, моды и кино. В 2016-м Берлинский фестиваль модного кино впервые расширил свою программу, включив в нее два дня лекций, тематических исследований, панельных дискуссий, мастер-классов, кинопоказов и мн. др.

2013-й был отмечен созданием «London Fashion Film Festival» (*LFFF*) — «Лондонский фестиваль кино о моде». В то время как «Fashion in Film» возник из академической среды и имеет своей главной целью совместное изучение и исследование связи между модой и кино в рамках публичных дискуссий и панелей, *LFFF* был создан профессионалами как из индустрии моды, так и из киноиндустрии; своей задачей ставит объединение «наиболее ярких представителей обеих индустрий для демонстрации творческих талантов как местных, так и зарубежных. Он посвящен празднованию объединенного

¹² Источник изображения см. / See the image source: [https://www.messynessyptic.com/2020/06/24/our-date-with-diane-pernet-the-internets-first-high-priestess-of-fashion/\(11.12.2024\)](https://www.messynessyptic.com/2020/06/24/our-date-with-diane-pernet-the-internets-first-high-priestess-of-fashion/(11.12.2024)).

¹³ BFFF. (2024). *About*. <https://www.berlinfashionfilmfestival.net/about> (16.07.2024).

искусства кино и моды в одном из важнейших мировых центров моды — Лондоне»¹⁴. Фестиваль дает возможность взглянуть на эту коллаборацию с разных сторон: от документальных фильмов, фильмов о моде, короткометражек о моде и фильмов, на которые повлияла мода, до фильмов, которые оказали влияние на саму индустрию моды.

В 2014 году набрало оборот фестивальное движение по продвижению кино о моде как особого подтипа фестиваля кино: было инициировано десять новых фестивалей. Согласно данным, собранным в период с 2015 по 2017 годы, пик фестивалей кино о моде пришелся на 2014-й, когда количество фестивалей, по сравнению с 2013-м, удвоилось. Этому способствовало официальное событие Лондонской недели моды — показ fashion film и дискуссия в рамках инициативы *Fash/On Film*¹⁵ о различиях fashion film и рекламы, будущего таких фильмов, а также их преимуществ. Однако в 2015–2017 количество кинофестивалей не изменилось, что говорит о периоде стабилизации инновации (этап «подтверждения» процесса принятия инновации) (van der Linden, 2017b).

В Италии Констанцой Кавалли Этро (женой сына основателя модного бренда класса «люкс» *Etro*) в 2014 году был создан «Fashion Film Festival Milano» (*FFFMilano*) — «Фестиваль кино о моде в Милане». Более 1000 фильмов о моде из 58 стран представляются в каждом выпуске (по аналогии с сезонами) инклюзивного фестиваля, в котором участвуют обладатели узнаваемых в мире моды, кино и искусства имен. В качестве членов жюри приглашаются такие дизайнеры, как Пьерпаоло Пиччоли (Pierpaolo Piccioli), Джорджио Армани (Giorgio Armani) и др. Фестиваль позиционирует себя следующим образом: «Цель многих домов моды — передать душу бренда через визионерские образы, созданные талантливыми кинематографистами. Кино о моде выражает ее художественным способом, уделяя особое внимание фотографии, монтажу, музыке, эстетике и поэзии», отстраняясь от чисто коммерческих целей и расширяя «культурное понимание постоянно меняющейся индустрии моды». Фильмы о моде используются модными брендами, журналами, организациями и активистами в качестве инструмента коммуникации для создания эмоциональной связи с существующими и новыми клиентами и являются эффективным средством для повышения интереса к моде в цифровую эпоху¹⁶.

¹⁴ London Fashion Film Festival. (2024). *About us*. <https://www.londonfashionfilmfestival.com/about-us> (16.07.2024).

¹⁵ В 2012 году Британский совет моды и *River Island* объединились для создания этой инициативы, направленной на построение и развитие отношений между дизайнерами и кинематографистами.

¹⁶ Fashion Film Festival Milano. (2024). *Constanza Cavalli Etro*. <https://fashionfilmfestivalmilano.com/constanza-etro/> (10.07.2024).

Первым фестивалем кино о моде в Латинской Америке стал в 2015 году «Buenos Aires International Fashion Film Festival» (*BAIFF*) — «Международный фестиваль кино о моде в Буэнос-Айресе», который тесно сотрудничает с Университетом Палермо, *London College of Fashion*, Мадридским *FFF*. Свою роль данный концепт видит в усилении взаимодействия между модой, кино, визуальными искусствами, музыкой, технологиями и публицистикой¹⁷.

В целом проект аккумулировал создателей более ранних фестивалей кино о моде¹⁸.

В 2021 году создан «Roma International Fashion Film Festival» (*RIFFF*) — «Международный фестиваль кино о моде в Риме» — первый фестиваль в Риме, посвященный кино о моде и рекламным фильмам. Главная его цель — «продвигать инновационные идеи мира моды и кино, создавая эмоциональные границы между художниками, зрителями и бизнесом». Суть *RIFFF* — представить бренды, в которых привлекает язык, технологии и в целом качество материалов, которые посредством аудиовизуальных средств транслируют «свои ценности, личную и социальную идентификацию». Со второго выпуска *RIFFF* также представил на конкурсе видеомузыку, укладывающуюся в философию проекта — «рассказать и показать за несколько минут суть песни, позволяя творчеству выразить себя через силу эмоций»¹⁹.

Таким образом, международные фестивали кино о моде расширяют фокус, охватывая полнометражное игровое кино с модным акцентом, музыку и другие смежные области. Для мира кино и мира моды это относительно новое явление, набравшее популярность с 2006 года.

¹⁷ BAIFF. (2024). *About*. <https://filmfreeway.com/BAIFFF> (10.07.2024).

¹⁸ В жюри входила Диана Перне и др.

¹⁹ Roma International Fashion Film Festival. (2024). *Festival*. <https://www.riff.it/#ILFESTIVAL> (10.07.2024).

РОССИЙСКИЕ ФЕСТИВАЛИ КИНО О МОДЕ

Ежегодно, как было отмечено выше, Министерство культуры Российской Федерации формирует перечень проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей²⁰ на следующий календарный год, который содержит следующие сведения: наименование, периодичность и сроки проведения, место проведения (населенный пункт на территории Российской Федерации), наименование организатора, длительность (составляет не менее 3 дней).

Документ этот позволяет зрителям, СМИ и другим интересантам присутствовать на подтвержденном международном событии, где будут показаны фильмы, содержание которых соответствует российскому законодательству (не содержащих информацию, распространение которой запрещено законодательством Российской Федерации, как и нецензурную брань), в т. ч. не нарушающих установленные нормы общественной морали (и в международном контексте), а кинопроизводителям разрешается показ фильмов, включенных в программу фестиваля, без прокатного удостоверения (Сергеева, 2016; Арсланова, 2021, с. 1–3).

В рамках данной статьи был проанализирован рынок российских международных фестивалей кино о моде и найдены крупнейшие. Все они приведены ниже и представлены на первом fashion-саммите стран БРИКС (*BRICS+ Fashion Summit*), реализованном в 2023 году Фондом моды при поддержке Правительства Москвы и объединившем 3,5 миллиона человек, в т. ч. дизайнеров, основателей брендов, представителей легкой промышленности и экспертов более чем из 60 стран мира²¹. Это самое масштабное мероприятие в мире моды, которое проводилось в России за последние годы (Гордийко, 2023).

²⁰ Для удобства читателя напомним критерии, разработанные в России для отнесения кинофестивалей к международным:

- наличие в регламенте (правилах) кинофестиваля, утвержденном его организатором, указания на то, что мероприятие является международным;
- наличие в программе кинофестиваля, наряду с национальными фильмами, фильмов зарубежного производства либо фильмов, производство которых осуществлено в соответствии с международными договорами Российской Федерации совместно с продюсерами фильма, являющимися иностранными гражданами, лицами без гражданства, иностранными юридическими лицами;
- наличие в составе жюри кинофестиваля (при наличии жюри), наряду с российскими кинематографистами, иностранных кинематографистов;
- проведение международного кинофестиваля в населенном пункте, расположенном на территории Российской Федерации (Правительство Российской Федерации, 2019).

²¹ Brics+ Fashion Summit. (2023). *Главная*. <https://fashionsummit.org/first-edition-2023> (10.07.2024).

Раньше других в России появился фестиваль кино о моде «Be In Open Films», организованный Институтом развития индустрии моды *Beinopen*. Впервые он прошел 8–9 июня 2018 года в Москве в рамках четвертого ежегодного Форума новой модной индустрии «Be In Open». Свою миссию организаторы объяснили так: «Музыка, искусство, технологии, поп-культура и мода сегодня слились в одно понятие “контент”, а физический объект, вокруг которого строится история, теперь вторичен. Наша реальность становится настолько турбулентной, что слова для ее описания не успевают появляться. В глобализирующемся мире коммуникация становится визуальной, не ограниченной языковым барьером. Рудименты аналогового прошлого — показы и гляцевые журналы — больше не единственные и точно не главные каналы репрезентации продукта. Кино становится новым важным форматом репрезентации модного продукта. Виральный видеоконтент отвечает требованиям времени. Кино становится для моды и общества пространством для анализа, рефлексии и обсуждения путей развития»²².

В 2019-м Открытый международный фестиваль кино о моде «Be In Open Films» (организатор — индивидуальный предприниматель Алексей Владимирович Баженов) вошел в перечень проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей того же года (Министерство культуры Российской Федерации, 2019). Позже этот кинофестиваль был переименован в фестиваль фэшн-контента *BIOF+*²³. В мировые агрегаторы *FilmFreeWay*, *FestAgent BIOF+* кинофестиваль не входит.

В 2022 году был создан «La Boheme Cinema» — Международный кинофестиваль журнала «Богема»²⁴ (рис. 2), являющийся международным кинофестивалем от российского СМИ в сферах моды и культуры журнала «Богема» / *La Boheme Magazine* (лауреата Национальной премии в области индустрии моды «Золотое веретено» / *The Golden Spindle*, вручаемой МОО «Национальная академия индустрии моды» / НАИМ) и входящий в его экосистему, организатор — ООО «Москлагстер». Это отдельное мероприятие журнала в индустрии кино, в отличие от его модной премии *La Boheme Awards* и модного шоу *Ga-La Boheme Fashion Show*. Международный кинофестиваль журнала «Богема» стал единственным российским кинофестивалем — партнером первого fashion-саммита стран БРИКС (*BRICS+ Fashion Summit 2023*). Он лауреат премий в номинации «Модный кинофестиваль»: 13-й ежегодной премии *Fashion Summer Awards 2024* (основана в 2011 году) от телеканала

²² BIOF. (2019). *BIOF-2019 opening*. <https://beinopen.ru/biof2019> (09.07.2024).

²³ Муратов, М. (2023). Фестиваль модного контента biof+: работы-финалисты.. <https://beinopen.ru/article/biofplus> (09.07.2024).

²⁴ Богема. (2024). *La Boheme Cinema / Кинофестиваль*. https://laboheme.moscluster.com/?page_id=62303 (09.07.2024).

FashionTV (Москва), IX ежегодной премии *Neva Fashion Awards* на 15-м юбилейном сезоне *Neva Fashion Week St. Petersburg 2024* (Санкт-Петербург). Официальная его деловая программа проходила на международных модных выставках *LeShow Moscow 2024* в Москва-Сити (организатор: *TURKEL Fair Org* (Турция), *Fashion Style Russia* в Крокус Экспо, в финале 4 Художественно-промышленной выставки-форума «Уникальная Россия» в Старом Гостином дворе в Москве на 1 Евразийском цивилизационном форуме «Уникальная Евразия», на 62 федеральной оптовой ярмарке «Текстильлегпром» (основана в 1993 году) в Крокус Экспо. В августе 2024-го в День российского кино на юбилейной выставке *Fashion Style Russia* в Крокус Экспо кинофестиваль реализовал деловую программу с участием Агентства креативных индустрий (АНО АКИ), созданного Правительством Москвы, онлайн-кинотеатром Окко и телеканалами Musicbox Gold и FashionTV. Кинофестиваль трижды проводился в кинозале Института кино и телевидения (ГИТР); председателем жюри стал советский и российский кинорежиссер Владимир Хотиненко, среди почетных членов жюри — советская и российская актриса Людмила Чурсина, гитарист-виртуоз, член академии *NARAS* (организатор премии «Грэмми») Роман Мирошниченко. Публикации о кинофестивале вышли в международных журналах и газетах — *OK!*, *Metro*, а также российских — газета «Культура», «Русское радио», *Intermedia*, РБК, журнал «Крестьянка» и др. Кинофестиваль включен в перечни проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей на 2023–2025 годы, а также международные агрегаторы *FilmFreeWay*, *FestAgent*.



Рис. 2. Церемония награждения кинофестиваля *La Boheme Cinema* 2024. Москва, 5 декабря 2024 года. Фото: Институт кино и телевидения (ГИТР).

Fig. 2. La Boheme Cinema 2024 film festival awards ceremony. Moscow, December 5, 2024. Photo by GITR Film and Television School²⁵

С 2023 года существует фестиваль короткометражек «World Fashion Shorts» (рис. 3) — специальное кинособытие *BRICS+ Fashion Summit*. «World Fashion Shorts» (организатор — Фонд развития моды и дизайна «Фонд моды») — это «однодневная мультимедийная инсталляция, соединяющая моду, кино и видеоарт. В ней собраны короткометражные фильмы, получившие награды на международных фестивалях кино о моде»²⁶. Этот жанр активно развивается в мире в последнее десятилетие. В подборке «World Fashion Shorts» есть фильмы из Южной Африки и Северной Америки, Европы, Центральной и Юго-Восточной Азии. Вместе они создают картину огромного разнообразия культур, расширяя представления о моде. Именно это и определило выбор формата показа: не традиционный киносеанс, а «полное погружение» в эффектную, порой экзотическую визуальность с помощью мультимедиа²⁷. В перечень проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей Минкультуры России, как и международные агрегаторы *FilmFreeWay*, *FestAgent*, данный проект не входит.

²⁵ Источник изображения см. / See the image source: <https://laboheme.moscluster.com/?p=83281> (11.12.2024).

²⁶ Московская неделя моды, <https://moscowfashion.ru/mfw/world-fashion-shorts>

²⁷ Brics+ Fashion Summit. (2023). *Главная*. <https://fashionsummit.org/first-edition-2023> (10.07.2024).



**Рис. 3. Фестиваль «World Fashion Shorts» 2023.
Центр дизайна Artplay, Москва, 30 ноября 2023.**

**Fig. 3. World Fashion Shorts festival 2023.
Artplay Design Center, Moscow, November 30, 2023²⁸**

Зарубежные и российские фестивали кино о моде в настоящее время включают не только кино собственно о моде, но и полнометражное игровое с акцентом на моду, музыку и другие смежные тематики, и нередко — все многообразие явлений, называя себя при этом Fashion Film Festival. Кроме того, с точки зрения процедуры проведения они также различаются. Представляется целесообразным выделить из всего многообразия Fashion Film festival именно «международный модный кинофестиваль», соответствующий и законодательству, и кинорынку.

С целью формализации культуры, обобщая мировую практику проведения фестивалей кино о моде и действующее в России законодательство, мы вводим в деловой оборот определение понятия «международный модный кинофестиваль» — показ (смотр) достижений киноискусства, одновременно соответствующий следующим условиям:

²⁸ Источник изображения см. / See the image source: https://vk.com/fashiontalents?w=wall-24232705_42943 (11.12.2024).

1. Создан по классическим правилам международных кинофестивалей, включающим:
 - 1.1. Наличие в регламенте (правилах) кинофестиваля, утвержденном его организатором, указания на то, что он является международным.
 - 1.2. Наличие в программе кинофестиваля, наряду с национальными фильмами, фильмов зарубежного производства либо фильмов, производство которых осуществлено в соответствии с международными договорами совместно с продюсерами фильма, являющимися иностранными гражданами, лицами без гражданства, иностранными юридическими лицами.
 - 1.3. Наличие в составе жюри кинофестиваля, наряду с кинематографистами-резидентами, не менее 2 иностранных кинематографистов.
 - 1.4. Наличие не менее 2 фильмов зарубежного производства.
 - 1.5. Продолжительность кинофестиваля, включая отдельную церемонию награждения, не менее 3 дней.
 - 1.6. В случае, если кинофестиваль проводится в России, то включение в Перечень проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей Минкультуры России (в т. ч., в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации от 2 февраля 2019 г. № 78 «Об утверждении Правил формирования и изменения и критериев отнесения кинофестивалей к международным кинофестивалям») не обязательно.
2. В жюри входит как минимум 1 деятель моды, в т. ч. дизайнер одежды, обуви и аксессуаров, представитель одного из вузов в сфере моды (включая бывших сотрудников, работавшим по трудовым и гражданско-правовым договорам, а также самозанятым).
3. Кино о моде, в числе которых фильмы с особым вниманием к моде, выделяются в отдельные номинации (не менее 3), в т. ч. «fashion film».
4. Указание в регламенте кинофестиваля (не обязательно в названии) на то, что фестиваль выделяет фильмы о моде и/или акцентирует внимание на моду. При этом в фестивале присутствуют и классические номинации для кинофестиваля.
5. Имеет минимум 1 отдельное событие (деловая программа, открытие, закрытие, церемония награждения), отличное от обычного расписания показов в кинотеатрах (неделя кино), в том числе в формате онлайн.

РАЗНОВИДНОСТИ КИНО О МОДЕ: ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ЯВЛЕНИЯ

Обобщая изложенное, отметим: в России фестивали кино о моде, появившись только в 2018 году, еще развиваются. Международный кинофестиваль журнала «Богема» — единственный из фестивалей кино о моде, созданный как «классический кинофестиваль», с вхождением в стандартные перечни, а «World Fashion Shorts» и *BIOF+* рассчитаны на широкое представление медиаконтента без формальных ограничений, налагаемых на классические кинофестивали, что, в свою очередь, способствует их инновационности.

Пункты 1–3 авторского разделения фильмов, приведенные в конце раздела «Разновидности кино о моде» настоящей статьи, характерны для фестивалей кино о моде «World Fashion Shorts» и *BIOF+*, и все пункты (1–5) применимы к Международному кинофестивалю журнала «Богема» или «La Boheme Cinema» — модному кинофестивалю. Здесь также прослеживается некоторая аналогия с разделением креативных индустрий в Федеральном законе «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации», т. е. фестивали «World Fashion Shorts» и *BIOF+* относятся больше к индустриям, основанным на информационно-телекоммуникационных технологиях, а «La Boheme Cinema» фундируется и информационно-телекоммуникационными технологиями, и произведениями литературы и искусства.

Фестивали кино о моде могут способствовать решению целого ряда задач во взаиморазвитии кино и моды:

- повысить узнаваемость модных брендов;
- способствовать открытию новых модных брендов широкой аудитории;
- повысить насмотренность специалистов (в т. ч. байеров);
- продемонстрировать возможности готовых модных образов в кино (использование готовых изделий модных брендов уменьшает трудоемкость кинопроизводства, т. к. специальный пошив костюмов киногероям здесь не предусмотрен);
- улучшить качество работы художников-постановщиков посредством изделий модных брендов, вследствие того, что возможности их производств всегда шире, чем только швейных цехов, а качественно сшитая одежда и фабрично сделанный реквизит с филигранной обработкой материалов заведомо лучше смотрятся на экране;²⁹

²⁹ В результате применения высоких разрешений видеосъемки от 4К и выше на экране видны мельчайшие недостатки кроя, обработки швов, ворсистость, а при использовании технологий HDR и Dolby Vision — качество тканей, прокраска, потеря пигмента при стирке и т. п.

— расширить возможности костюмеров при реализации своих идей через понятный брендам алгоритм взаимодействия (чтобы костюмер при обращении в модный бренд за понравившейся вещью был сразу понят);

— включить в киноиндустрию большее количество и большую номенклатуру модных брендов, в т. ч. аксессуары, обувь, парфюм (для т. н. «4D-фильмов»), предметы интерьера, косметику.

ВЫВОДЫ

В рамках представленного исследования было выявлено взаимодействие индустрий кино и моды, реализуемое в совместной их репрезентации, — фестивалях кино о моде. Установлено, что модные кинофестивали являются отдельным направлением в контексте более широкого явления — фестивалей кино о моде, а вместе они представляют самостоятельный и активно развивающийся феномен, что свидетельствует о подтверждении выдвинутой в начале исследования гипотезы. Была выведена хронология этого феномена в мире и отдельно — в России; определено понятие «международного модного кинофестиваля», структурированы на 5 категорий фильмы, заявляемые на их конкурс.

Представленные данные могут быть востребованы как организаторами фестивалей кино о моде — в их реализации, так и государственными службами при разработке соответствующих правовых норм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланова, М.Н., & Шахов, В.А. (2021). Проблема ненормативной лексики в социокультурной сфере. Вестник молодежной науки, (1), 3. <https://elibrary.ru/lpbwge>
2. Беззубиков, А. (2017). Кирилл Разлогов о прошлом, настоящем и будущем кинофестивального движения в России. *Festagent*. <https://festagent.com/ru/articles/kirill-razlogov-mmkf> (20.07.2024).
3. Гордийко, В. (2023). *BRICS+ Fashion Summit: как проходит и почему за ним стоит следить*. Подробности о большом форуме индустрии моды, который устроили в Москве. РБК. <https://www.rbc.ru/life/news/6569ed4d9a7947040eb44f60> (10.07.2024).

4. Жабский, М.И. (2020). Социология кино. М.: КАНОН-ПЛЮС
5. Иминова, Я.Ш. (2021). Кинофестивали как значимый сегмент креативных индустрий. Научная палитра, (4). <https://elibrary.ru/qiwwwoe>
6. *Министерство культуры Российской Федерации*. (2019, 27 февраля). Приказ № 217 «Об утверждении перечня проводимых на территории Российской Федерации международных кинофестивалей на 2019 год». [https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdanii-perechnya-provodimykh-na-territorii-rossiyskoj-federatsii-mezhdunarodnykh-kinofestiv/ \(09.07.2024\)](https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdanii-perechnya-provodimykh-na-territorii-rossiyskoj-federatsii-mezhdunarodnykh-kinofestiv/ (09.07.2024)).
7. Плюхина, М.А. (2014). Международные кинофестивали в отечественных периодических изданиях. Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. 47–52. <https://elibrary.ru/vucyzd>
8. Правительство Российской Федерации. (2019, 2 февраля). Постановление Правительства Российской Федерации № 78 «Об утверждении Правил формирования и изменения и критериев отнесения кинофестивалей к международным кинофестивалям». [http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201902050028?rangeSize=1&index=1 \(09.07.2024\)](http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201902050028?rangeSize=1&index=1 (09.07.2024)).
9. Рис-Робертс, Н. (2023). Фэшн-фильм: искусство и реклама в цифровую эпоху. Москва: Новое литературное обозрение.
10. Российская Федерация. (1996, 12 января). Федеральный закон № 7-ФЗ «О некоммерческих организациях». [https://docs.cntd.ru/document/9015223 \(09.07.2024\)](https://docs.cntd.ru/document/9015223 (09.07.2024)).
11. Российская Федерация. (2024, 8 августа). Федеральный закон № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрии в Российской Федерации». [http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136 \(09.07.2024\)](http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136 (09.07.2024)).
12. Рысева, А.И. (2022). Структура российских кинофестивалей в период пандемии. Вестник РГГУ, (2), 96–104. <https://elibrary.ru/clbiuy>
13. Семенова, А.А. (2012). Визуальная культура модернизированного социума. *Logos et Praxis*, (3). [https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-modernizirovannogo-sotsiuma \(19.07.2024\)](https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-modernizirovannogo-sotsiuma (19.07.2024)).
14. Сергеева Ю.С., Шадрина, С.С., & Самаренкина С.З. (2016). Употребление нецензурной лексики как проблема современного общества. Гуманитарные научные исследования, (1), 173–175. <https://elibrary.ru/vkimet>
15. Харитоновна, М.А., & Бочкарева, А.С. (2016). Product placement в кинематографе как составляющая интегрированных маркетинговых коммуникаций. Электронный сетевой политематический журнал «Научные труды КубГТУ», (7), 221–231. <https://elibrary.ru/whrrzv>
16. Cruchinho, A., Naik, N., & Pereira, S. (2022). Fashion and new technologies: From fashion film to expanded reality — castelo branco moda. *International Journal of Film and Media Arts*, 7 (2), 110–124. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v7.n2.06>

17. Leese, E. (1976). *Costume design in the movies*. Bembridge: BCW Publishing.
18. Leese, E. (1991). *Costume design in the movies: An illustrated guide to the work of 157 great designers*. New York: Dover Publications.
19. Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge-London: MIT Press.
20. Needham, G. (2013). Digital fashion film. In S. Bruzzi, & P.C. Gibson (Eds.), *Fashion cultures revisited: Theories, explorations and analysis* (pp. 103–111). Routledge.
21. Peisajovich, S. (2022). Fashion Film, entre el cine y la moda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (152), 85–92.
22. Rabimov, S. (2018). *Top 5 fashion film festivals to watch*. <https://www.forbes.com/sites/stephanrabimov/2018/07/30/top-5-fashion-film-festivals-to-watch/> (19.07.2024).
23. Seixas, M.M. (2017). Mapping the fashion film festival landscape: Fashion, film, and the digital age. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 6 (2), 181–188. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3407>
24. Soloaga, P.D., & Guerrero, L. (2016). Fashion films as a new communication format to build fashion brands. *Communication & Society*, 29 (2), 45–61. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.45-61>
25. Uhlirova, M. (2013a). 100 years of the fashion film: Frameworks and histories. *Fashion Theory*, 17, 137–157. <https://doi.org/10.2752/175174113X13541091797562>
26. Uhlirova, M. (2013b). The fashion-film effect. In D. Bartlett, S. Cole, & A. Rocamora (Eds.), *Fashion media: Past and present*. Bloomsbury Publishing.
27. Vallejo, A. (2020). Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history. *Studies in European Cinema*, 17 (2), 1–15. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>
28. van der Linden, J. (2017a). *Conceptualizing the fashion film: The issue of sustainability in fashion and the fashion film festival* [Master's thesis, University of Amsterdam]. https://www.academia.edu/36965048/Conceptualizing_the_Fashion_Film_The_Issue_of_Sustainability_in_Fashion_and_the_Fashion_Film_Festival?sm=b (16.07.2024).
29. van der Linden, J. (2017b). Fashion film festivals: Shifting perspectives on fashion in one of the world's dirtiest industries. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 6 (2), 189–196. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3408>

REFERENCES

1. Arslanova, M.N., & Shakhov, V.A. (2021). Problema nenormativnoy leksiki v sotsio-kul'turnoy sfere [The problem of profanity in the socio-cultural sphere]. *Vestnik Molodezhnoy Nauki*, (1), 3. (In Russ.) <https://elibrary.ru/lpbwge>
2. Bezzubikov, A. (2017). Kirill Razlogov o proshlom, nastoyashchem i budushchem kinofestival'nogo dvizheniya v Rossii [Kirill Razlogov on the past, present, and future of the film festival movement in Russia]. *Festagent*. (In Russ.) Retrieved July 20, 2024, from <https://festagent.com/ru/articles/kirill-razlogov-mmkf>
3. Cruchinho, A., Naik, N., & Pereira, S. (2022). Fashion and new technologies: From fashion film to expanded reality—castelo branco moda. *International Journal of Film and Media Arts*, 7 (2), 110–124. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v7.n2.06>
4. Gordiyko, V. (2023). BRICS+ Fashion Summit: Kak prokhodit i pochemu za nim stoit sledit' [BRICS+ Fashion Summit: How it is being held and why it is worth following]. *RBC Life*. (In Russ.) Retrieved July 10, 2024, from <https://www.rbc.ru/life/news/6569ed4d9a7947040eb44f60>
5. Government of the Russian Federation. (2019, February 2). *Postanovlenie № 78 Ob utverzhdenii Pravil formirovaniya i izmeneniya i kriteriev otneseniya kinofestivaly k mezhdunarodnym kinofestivalyam* [Decree No. 78 on approval of the Rules for formation and amendment and criteria for classifying film festivals as international film festivals]. (In Russ.) Retrieved July 9, 2024, from <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201902050028?rangeSize=1&index=1>
6. Iminova, Ya.Sh. (2021). Kinofestivali kak znachimyy segment kreativnykh industry [Film festivals as a significant segment of creative industries]. *Nauchnaya Palitra*, (4). (In Russ.) <https://elibrary.ru/qiwwoe>
7. Kharitonova, M.A., & Bochkareva, A.S. (2016). Product placement v kinematografe kak sostavlyayushchaya integrirovannykh marketingovykh kommunikatsiy [Product placement in cinematography as a constituent of integrating communications]. *Elektronnyy Setevoy Politematicheskyy Zhurnal Nauchnye trudy KubGTU*, (7), 221–231. (In Russ.) <https://elibrary.ru/whrrzv>
8. Leese, E. (1976). *Costume design in the movies*. Bembidge: BCW Publishing
9. Leese, E. (1991). *Costume design in the movies: An illustrated guide to the work of 157 great designers*. New York: Dover Publications.
10. Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge-London: The MIT Press.
11. Ministry of Culture of the Russian Federation. (2019, February 27). *Prikaz № 217 ob utverzhdenii perechnya provodimykh na territorii Rossiyskoy Federatsii mezhdunarodnykh kinofestivaly na 2019 god* [Order No. 217 on approval of the list of international film festivals held in the territory of the Russian Federation for 2019]. (In Russ.) Retrieved July 9, 2024, from <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-perechnya-provodimykh-na-territorii-rossiyskoy-federatsii-mezhdunarodnykh-kinofestiv/>

12. Needham, G. (2013). Digital fashion film. In S. Bruzzi, & P.C. Gibson (Eds.), *Fashion cultures revisited: Theories, explorations and analysis* (pp. 103–111). Routledge.
13. Peisajovich, S. (2022). Fashion Film, entre el cine y la moda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (152), 85–92. Retrieved July 17, 2024, from https://www.academia.edu/79018037/Fashion_Film_entre_el_cine_y_la_moda?sm=b
14. Plyukhina, M.A. (2014). Mezhdunarodnye kinofestivali v otechestvennykh periodicheskikh izdaniyakh [International film festivals in Russian periodicals]. In N.V. Anis'kina (Ed.), *Chelovek v informatsionnom prostranstve* [Man in the information space] (pp. 47–52). Yaroslavl: Yaroslavl State Pedagogical University. (In Russ.) <https://elibrary.ru/vycyzd>
15. Rabimov, S. (2018). Top 5 fashion film festivals to watch. *Forbes*. Retrieved July 19, 2024, from <https://www.forbes.com/sites/stephanrabimov/2018/07/30/top-5-fashion-film-festivals-to-watch/>
16. Rees-Roberts, N. (2023). *Feshn-fil'm: Iskusstvo i reklama v tsifrovuyu epokhu* [Fashion film: Art and advertising in the digital age] (T. Pirusskaya, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
17. Russian Federation. (1996, January 12). *Federal'nyy zakon № 7-FZ o nekommercheskikh organizatsiyakh* [Federal law No. 7-FZ on non-commercial organizations]. (In Russ.) Retrieved July 9, 2024, from <https://docs.cntd.ru/document/9015223>
18. Russian Federation. (2024, August 8). *Federal'nyy zakon № 330-FZ o razvitiitii kreativnykh (tvorcheskikh) industriy v Rossiyskoy Federatsii* [Federal law No. 330-FZ on the development of creative industries in the Russian Federation]. (In Russ.) Retrieved July 9, 2024, from <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136>
19. Ryseva, A.I. (2022). Struktura rossiyskikh kinofestivaley v period pandemii [The structure of Russian film festivals during the pandemic]. *Vestnik RGGU*, (2), 96–104. (In Russ.) <https://elibrary.ru/clbiyy>
20. Seixas, M.M. (2017). Mapping the fashion film festival landscape: Fashion, film, and the digital age. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 6 (2), 181–188. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3407>
21. Semenova, A.A. (2012). Vizual'naya kul'tura modernizirovannogo sotsiuma [Visual culture of modern society]. *Logos et Praxis*, (3). (In Russ.) Retrieved July 19, 2024, from <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-modernizirovannogo-sotsiuma>
22. Sergeyeva, Yu.S., Shadrina, S.S., & Samarenkina, S.Z. (2016). Upotreblenie netsenzurnoy leksiki kak problema sovremennogo obshchestva [Using of the vulgar language as a problem of modern society]. *Gumanitarnye Nauchnye Issledovaniya*, (1), 173–175. (In Russ.) <https://elibrary.ru/vkimet>
23. Soloaga, P.D., & Guerrero, L. (2016). Fashion films as a new communication format to build fashion brands. *Communication & Society*, 29 (2), 45–61. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.45-61>

24. Uhlirva, M. (2013a). 100 years of the fashion film: Frameworks and histories. *Fashion Theory*, 17 (2), 137–157. <https://doi.org/10.2752/175174113X13541091797562>
25. Uhlirva, M. (2013b). The fashion-film effect. In D. Bartlett, S. Cole, & A. Rocamora (Eds.), *Fashion media: Past and present*. Bloomsbury Publishing.
26. Vallejo, A. (2020). Rethinking the canon: The role of film festivals in shaping film history. *Studies in European Cinema*, 17 (2), 1–15. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>
27. van der Linden, J. (2017a). *Conceptualizing the fashion film: The issue of sustainability in fashion and the fashion film festival* [Master's thesis, University of Amsterdam]. Retrieved July 16, 2024, from https://www.academia.edu/36965048/Conceptualizing_the_Fashion_Film_The_Issue_of_Sustainability_in_Fashion_and_the_Fashion_Film_Festival?sm=b
28. van der Linden, J. (2017b). Fashion film festivals: Shifting perspectives on fashion in one of the world's dirtiest industries. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 6 (2), 189–196. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3408>
29. Zhabskiy, M.I. (2020). *Sotsiologiya kino* [Sociology of cinema]. Moscow: Kanon-Plus. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ВЛАДИСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ АНАНИШНЕВ

кандидат экономических наук,
доцент кафедры продюсерского мастерства,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, г. Москва, Хорошевское шоссе, 32А,

ResearcherID: K-4999-2013

ORCID: 0000-0002-0538-7473

e-mail: ananishnev@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

VLADISLAV V. ANANISHNEV

Cand. Sci. (Economics),
Assistant Professor at the Department of Production,
GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia;

ResearcherID: K-4999-2013

ORCID: 0000-0002-0538-7473

e-mail: ananishnev@yandex.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL
MEDIA**

УДК 316.344.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-185-216

EDN: FNYEFI

Статья получена 21.10.2024, отредактирована 06.12.2024, принята 27.12.2024

ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ*

МФТИ, Физтех

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

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ

МФТИ, Физтех

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

ResearcherID: LNP-8754-2024

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

КИРИЛЛ ЭДУАРДОВИЧ ГАВРИЛЬЧЕНКО

МФТИ, Физтех

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

ResearcherID: HZI-2049-2023

ORCID: 0009-0003-4424-2423

e-mail: gavril4e@yandex.ru

Для цитирования

Зотов В.В., Губанов А.В., Гаврильченко К.Э. Неформальные сообщества социальной сети «ВКонтакте» как группы риска цифровой маргинализации // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 185–216. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-185-216. EDN: FNYEFI

* Автор, ответственный за переписку.

Неформальные сообщества социальной сети «ВКонтакте» как группы риска цифровой маргинализации

Аннотация. Социальные медиа играют существенную роль в обеспечении «включенности в жизнь». Они могут как усугублять, так и смягчать цифровую маргинализацию, когда определенные индивиды оказываются изолированными в неформальных сообществах, несмотря на присутствие в глобальной сети. Участники таких групп попадают в социально-медийный анклав, нахождение в котором формирует чувство отчуждения, характерное для маргинализированной личности. Цель исследования — изучить распространенность неформальных сообществ в социально-медийном пространстве и их роль в цифровой маргинализации. Для достижения цели была проведена социальная диагностика Интернет-ресурсов социальной сети «ВКонтакте» посредством контент-анализа и анализа аудитории пользователей. Исследование показало, что большинство пользователей одновременно состоят в нескольких неформальных сетевых сообществах различной тематики. Однако существует небольшая группа людей, включенная преимущественно в одно асоциальное неформальное сообщество. Доля асоциальных сообществ среди неформальных объединений региона составляет не более четверти, а участники таких сообществ — 5% от общего числа пользователей. Именно члены этих групп наиболее подвержены риску цифровой маргинализации в сетевом пространстве. Факторами, способствующими актуализации данного явления, являются человеческие уязвимости, манипулятивные действия владельцев и модераторов, а также алгоритмы социальных сетей. Одним из первых шагов к решению проблемы маргинализации в социальных сетях могла бы стать разработка алгоритмов, преодолевающих информационное капсулирование.

Ключевые слова: социальные медиа, цифровая маргинализация, социальные сети, неформальные сообщества, асоциальные сообщества, деструктивный контент, социальная сеть «ВКонтакте», алгоритмы социальных сетей, анализ контента

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-28-00716 «Цифровая маргинализация в условиях социотехнической конвергенции»).

UDC 316.344.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-185-216

EDN: FNYEFI

Received 21.10.2024, revised 06.12.2024, accepted 27.12.2024

VITALY V. ZOTOV*

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

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

ALEXANDER V. GUBANOV

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

ResearcherID: LNP-8754-2024

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrhubanov1@mail.ru

KIRILL E. GAVRILCHENKO

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

ResearcherID: HZI-2049-2023

ORCID: 0009-0003-4424-2423

e-mail: gavrill4e@yandex.ru

For citation

Zotov, V.V., Gubanov, A.V., & Gavrilchenko, K.E. (2024). VK's informal communities as groups at risk of digital marginalization. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 185–216. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-185-216>, <https://elibrary.ru/FNYEFI>

* Corresponding author.

VK's informal communities as groups at risk of digital marginalization

Abstract. Social media significantly impacts social inclusion, potentially exacerbating or mitigating digital marginalization. Some individuals, while being connected to the global network, become isolated within specific informal communities. Members of such groups find themselves within a social media enclave fostering in them alienation characteristic of marginalization. This study investigates the prevalence of informal VKontakte communities and their role in digital marginalization. Using content and audience analysis, we found that most users simultaneously belong to multiple informal communities across various topics. However, a small subset (5 % of users) primarily participates in single, asocial communities, representing less than a quarter of all informal groups. These individuals are most vulnerable to digital marginalization. Contributing factors include individual vulnerabilities, manipulative actions by community owners and moderators, and social media algorithms. Developing algorithms that prevent information silos could become a crucial first step toward addressing this issue.

Keywords: social media, digital marginalization, social networks, informal communities, asocial communities, harmful content, VKontakte social network, social media algorithms, content analysis

Acknowledgements: This research was supported by the Russian Science Foundation (grant No. 24-28-00716, Digital Marginalization in Socio-Technical Convergence).

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время именно медиа обеспечивают «включенность в жизнь» и пробуждают чувство причастности к обществу. Благодаря процессу медиатизации человек начинает проживать в медиапространстве — сложной конфигурации массовых и социальных медиа, участвующих в производстве и потреблении информации в информационно-коммуникационной среде (Зотов и др., 2022, с. 20). Медиатизация оказывает глубокое влияние на все сферы нашей жизни, начиная от способов общения и заканчивая

восприятием мира. При этом она несет в себе как возможности, так и опасности. Поэтому важно критически осмыслить роль медиа в нашем обществе и принять меры для минимизации негативных последствий, одним из которых является цифровая маргинализация. Социальные медиа могут как порождать и усугублять, так и смягчать маргинализацию, поэтому важно проанализировать их функционирование.

Отметим, что процессы цифровой маргинализации населения как в обществе целом, так и в медиапространстве освещены недостаточно полно. Исследования взаимосвязи процесса маргинализации с развитием цифровых технологий в российском академическом сообществе фактически не проводились. В качестве исключения можно указать публикацию Н.А. Костриковой, Ф.Г. Майтакова, А.Я. Яфасова по итогам конференции (Кострикова и др., 2019), а среди зарубежных — выделить работу П. Демо (Demo, 2007). В то же время существуют статьи, где рассматривается влияние социальных сетей на процессы маргинализации социально уязвимых групп или групп риска (Galpin, 2022; Lubbers, 2022; Reyes, 2020).

Среди исследований, которые изучают дифференцирующие и дискриминирующие процессы, вызванные цифровизацией, наиболее близко к проблематике маргинальности находятся штудии по социальному неравенству. Здесь, в первую очередь, следует отметить фундаментальные работы Дж. Ван Дейка (Van Dijk, 2020) и П. Норрис (Norris, 2001), рассматривающие цифровое неравенство (цифровой разрыв) с акцентом на неравный доступ к информационно-телекоммуникационным технологиям и цифровым сервисам. Другие причины и проявления цифрового неравенства можно встретить у зарубежных ученых (Robinson et al., 2015; Ragnedda et al., 2013; Imran, 2023) и отечественных (Вартанова, 2018; Волченко, 2016; Воронина, 2021; Добринская, Мартыненко, 2019; Костина, Чижов, 2021).

За два последних десятилетия научная рефлексия цифрового неравенства сместилась от его анализа как неодинакового доступа к цифровым технологиям и телекоммуникационным сетям (цифровой разрыв) к изучению проблемы цифровых навыков пользователей и их использования цифровых технологий и медиа в повседневной жизни (Acharya, 2017), а затем к неравенству, связанному с разным уровнем цифрового капитала граждан, понимаемого как уровень применения ресурсов информационно-коммуникационной среды в решении проблем своей жизнедеятельности (Вартанова, Gladkova, 2021), цифровой инклюзии (Liotta, 2023) и концептуализации понятия «цифровое неравенство в эпоху алгоритмов» (Мартыненко, Добринская, 2021).

Следует отметить, что, несмотря на схожесть, концепция социального неравенства все же отличается от концепции маргинализации. Если первая

предполагает анализ социальных позиций, возникающих из неравенства доступа, навыков и возможностей, то вторая акцентирует внимание на состоянии перехода к жизни на границах социума, при котором возникает отчуждение. Здесь необходимо внести несколько уточнений. Во-первых, в научной литературе «маргинальность» характеризуют два связанных феномена: 1) нахождение индивида на периферии социума относительно общепринятых стандартов благополучия; 2) переход индивида через границу двух социокультурных сред, при котором он испытывает трудности с адаптацией к новому окружению. Эти феномены можно считать взаимосвязанными, поскольку трудности адаптации могут приводить индивида на периферию социума. Во-вторых, следует различать понятия «маргинальности» и «маргинализации»: первое обозначает состояние нахождения на границе, тогда как второе подразумевает процесс перехода через эту границу.

Цифровизация социально-сетевого пространства обеспечивает *«переход от традиционного феномена массы к феномену социально дифференцированных сетевых сообществ»* (Володенков, 2018, с. 8). Неформальное сообщество — это группа людей с общими интересами, которая формируется независимо от официальных структур, при этом с официальными структурами их модераторы также не аффилированы. Это могут быть молодежные и волонтерские движения, клубы по интересам, группы социальной инициативы и другие неформальные сообщества. В целом таковые представляют собой форму объединения людей без конкретной структуры и регистрации, что является полной противоположностью институционализированным организациям. Неформальные сообщества не имеют формализованных правил и не обладают устойчивыми связями, будучи объединены лишь общностью интересов. Подобные коллективы стоит рассматривать как социокультурные гомогенные среды, где участники одинаково воспринимают условия своей жизни, активно взаимодействуют друг с другом, а их поведение во многом определяется кругом общения внутри данного сообщества. Можно сказать, что членов сообщества объединяет сходство образа мыслей, порожденное гомогенностью его членов.

Неформальные сообщества часто возникают как реакция на существующие ограничения и правила, предоставляя пользователям свободу самовыражения и возможность общения вне формальных рамок. Такие сообщества могут быть **просоциальными**, когда их акторы объединены стремлением к улучшению условий своей жизни и общества в целом, **асоциальными**, где члены объединены возможностью несоблюдения общепринятых норм поведения, а также **нейтральными**, участники которых ориентированы на иные сферы — игру, развлечения, учебу, повседневность. Отметим, что

практикуемый в асоциальных сетевых группах образ жизни характеризуется нарастающим отчуждением человека от общественных целей, сужением социальных интересов, возрастающей криминализацией и социально-нравственной деградацией личности. В итоге асоциальные неформальные сообщества могут радикализироваться — от неодобряемых и порицаемых социальных практик до уровня деструктивных (или делинквентных). На такую возможность еще в начале века указал К. Р. Санстейн, который привел множество примеров, показывающих, что когда единомышленники собираются в группы, они, как правило, становятся более радикальными в своих взглядах, чем раньше (Sunstein, 2009). При этом степень радикализации можно отследить на основе контент-анализа враждебности языка по соответствующим лингвистическим маркерам. Для этого обычно используется шкала, различающая: 1) выражения (чаще саркастические), которые «троллят» людей соответствующей группы в качестве неполноценных и вредных для общества; 2) высказывания, носящие устрашающий/угрожающий характер с явным желанием задеть чувства определенных категорий людей; 3) выражение агрессии и призывы к насилию, направленному на определенную социальную группу или отдельного человека как ее представителя (Sharma et al., 2018, p. 107).

Согласно В.И. Красиковой и В.И. Кудашову, *«легко доступный онлайн-контент социальных сетей предоставляет людям, уязвленным собственными проблемами и окружающими обстоятельствами, альтернативные мировоззрения и активный поддерживающий контекст. Потому они и будут стремиться к присоединению к такой социальной среде, где практически нет порога для включения в сообщество, кроме как принятие новых взглядов»* (Красикова, Кудашов, 2023, с. 2212). Если подобные сообщества формируются не ситуативно, а имеют определенное ядро участников, обеспечивающих смысловую и хронологическую устойчивость всего объединения, то можно говорить о заключении членов таких групп в информационные капсулы (или эхо-камеры). Под таковыми понимаются информационно-коммуникационные структуры, в границах которых идеи, смыслы, символы, мнения и убеждения не меняются за счет обращения к альтернативным объяснительным моделям и критической оценки информации, а, напротив, поддерживаются, сохраняются, а также усиливаются посредством регулярного повторения, обсуждения и одобрения в среде единомышленников (Володенков, Артамонова, 2020). Практическим проявлением подобных капсул могут стать социально-сетевые сообщества, а особенно неформальные сообщества, сформированные вокруг конкретной проблематики/тематики.

Большинство пользователей социальных сетей одновременно состоят в нескольких сетевых сообществах, как связанных общей смысловой линией, так и не имеющих общих черт. Однако остается небольшое меньшинство, вступающее в одно или максимум пару-тройку неформальных сообществ асоциального типа, что ограничивает круг их общения. Представители данных групп могут стать маргиналами, поскольку образуют анклав внутри социально-медийного пространства. А как маргиналы они характеризуются переходом на социальные позиции, исключающими их участие в общественной и культурной жизни социума. Это способствует росту чувств отчуждения, одиночества, незначительности и безнадежности, характерных для маргинализованной личности. Маргинал по прошествии времени фактически оказывается внутри социально-медийного пространства, не будучи полноценным его членом, а в случае усиления маргинализирующих факторов он помещается на границы социума. Это позволяет отнести неформальные сообщества асоциального типа к группам риска, которые уязвимы или могут понести ущерб от последствий цифровизации сетевого пространства общества.

Сегодня медиаресурс «ВКонтакте», равно как и другие социальные медиа, перешел на персонализированные алгоритмические новостные ленты, заменив традиционные хронологические. В этом случае на основе различных критериев, таких как тип контента, интерес пользователя к теме и история взаимодействия с подписчиками, соцсети самостоятельно определяют, какой контент активно продвигать, а какой «пессимизировать» и исключать из выдачи. Поэтому любые предубеждения, существующие у разработчиков алгоритмов, проникают в организацию работы социальных медиа и, что еще хуже, они усиливаются из-за сложности таких социотехнических систем как Интернет (Ntoutsis et al., 2020). В том случае, если страница тематического сообщества прямо не нарушает правила соцсети, не имеет «страйков» (не было наказано администрацией соцсети) и имеет активное ядро пользователей, публикуемый на ней контент будет предлагаться в новостной ленте даже тем пользователям, которые не были на него подписаны.

Цель данного исследования — изучить распространенность неформальных сообществ в социально-медийном пространстве и их роль в цифровой маргинализации. Последняя относится к ситуации, когда некоторые группы или люди оказываются замкнутыми в определенные сетевые сообщества, несмотря на их погруженность в глобальное сетевое пространство. Для достижения поставленной цели предлагается решение следующих **задач**: 1) оценка общего количества асоциальных неформальных сообществ,

2) получение информации о публикационной их активности и востребованности контента, 3) определение доли их аудитории в контексте всех неформальных сетевых сообществ и социальной сети «ВКонтакте» в целом; 4) установление факторов, способствующих цифровой маргинализации членов асоциальных неформальных сообществ в социально-медийном пространстве.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Методом исследования стал формально-логический анализ, который позволил связать понимание цифровой маргинализации с процессом формирования асоциальных группировок в социально-медийной среде. Данный метод был применен при концептуализации понятия «цифровая маргинализация в социально-медийном пространстве» и при установлении факторов, способствующих маргинализации членов асоциальных неформальных сообществ. Для решения других исследовательских задач была проведена социальная диагностика Интернет-ресурсов в социальной сети «ВКонтакте» с последующим контент-анализом и разбором аудитории пользователей. Выбор именно данного социального медиа определяется следующей совокупностью факторов:

— высокий уровень проникновения ресурса среди населения регионов России (аудитория социальной сети «ВКонтакте» в 2024 году — 90 млн пользователей в месяц, что составляет 74,3% численности населения, и это один из 5 наиболее востребованных среди россиян сайтов)¹;

— наличие функционала, который обеспечивает возможность результативного поиска веб-страниц и медиаконтента;

— возможность хронологически отслеживать изменение ситуации, т. е. выбирать не только популярные сообщества, но и пользовательские группы, активность в настоящий момент не проявляющие;

— мультимедийность поддерживаемого контента.

¹ Mediascope. (б.д.). *Данные по аудитории СМИ (Интернет. Регион: Россия 0+; Год/Месяц: Сентябрь 2024 г.; Целевая аудитория: люди старше 12+)*. [https://mediascope.net/data/\(05.10.2024\)](https://mediascope.net/data/(05.10.2024)).

Mediascope. (n.d.). *Dannye po auditorii SMI (Internet. Region: Rossiya 0+; God/Mesyats: Sentyabr' 2024 g.; Tselevaya auditoriya: lyudi starshe 12+)* [Media audience data (Internet. Region: Russia 0+; Year/Month: September 2024; Target audience: People over 12+)]. Retrieved October 5, 2024, from <https://mediascope.net/data/>

Отдельно обратим внимание на вопрос целесообразности проведения социальной диагностики в мессенджерах, в частности, в Telegram. К сожалению, поиск страниц, удовлетворяющих поставленным исследовательским задачам, в рамках данного социального медиа значительно ограничен из-за особенностей работы настроек приватности. Отдельные типы страниц могут быть полностью скрыты для всех, за исключением участников, добавленных по персональным приглашениям.

Диагностическое исследование проводилось в информационном пространстве пяти субъектов Российской Федерации, отобранных на основе данных об использовании информационных технологий и информационно-телекоммуникационных сетей в домашних хозяйствах, а также социально-экономическом положении региона и численности населения (см. таблицу 1). При этом по первому показателю для сглаживания влияния фактора использования информационно-телекоммуникационных технологий мы старались отобрать регионы Российской Федерации, находящиеся во втором и третьем квартиле рейтинга, а по двум остальным показателям регионы находились во всех квартилях соответствующих рейтингов.

Таблица 1 / Table 1

**Показатели уровня информатизации, социально-экономического
и социально-демографического положения исследуемых субъектов РФ**
*Informization, Socio-Economic and Socio-Demographic Conditions
of the Studied Regions of the Russian Federation*

	Использование информационных технологий и информационно-телекоммуникационных сетей в домашних хозяйствах <i>Use of IT and Telecommunications in Households²</i>	Социально-экономическое положение региона <i>Socio-Economic Status of the Region³</i>		Демографические показатели <i>Demographic Profile⁴</i>		
	Доля домохозяйств, имеющих доступ в сеть Интернет <i>Percentage of Households with Internet Access</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>	Итоговое значение рейтингового балла ⁵ <i>Overall Rating Score</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>	Количество жителей <i>Population</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>
Свердловская область <i>Sverdlovsk Oblast</i>	86 %	47	68,506	7	4 230 928	5

² Федеральная служба государственной статистики. (2022, 2 января). *Выборочное федеральное статистическое наблюдение по вопросам использования населением информационных технологий и информационно-телекоммуникационных сетей*. <https://rosstat.gov.ru/statistics/infocommunity> (05.10.2024).

Federal State Statistics Service. (2022, January 2). *Vyborochnoe federal'noe statisticheskoe nablyudenie po voprosam ispol'zovaniya naseleniem informatsionnykh tekhnologiy i informatsionno-telekommunikatsionnykh setey* [Selective federal statistical survey on the use of information technology and information and telecommunication networks by the population]. Retrieved October 5, 2024, from <https://rosstat.gov.ru/statistics/infocommunity>

³ РИА Новости. (2023, 15 мая). Рейтинг социально-экономического положения регионов по итогам 2022 года. https://ria.ru/20230515/polozhenie_regiony-1870956129.html (05.10.2024).
RIA Novosti. (2023, May 15). *Reyting sotsial'no-ekonomicheskogo polozheniya regionov po itogam 2022 goda* [Year-end socio-economical rating of regions in 2022]. Retrieved October 5, 2024, from https://ria.ru/20230515/polozhenie_regiony-1870956129.html

⁴ Федеральная служба государственной статистики. (2024, 5 июля). *Численность населения Российской Федерации по полу и возрасту*. <https://rosstat.gov.ru/compendium/document/13284> (05.10.2024).

Federal State Statistics Service. (2024, July 5). *Chislennost' naseleniya Rossiyskoy Federatsii po polu i vozrastu* [Population of the Russian Federation by gender and age]. Retrieved October 5, 2024, from <https://rosstat.gov.ru/compendium/document/13284>

⁵ РИА Новости. (2023, 15 мая). Рейтинг социально-экономического положения регионов по итогам 2022 года. https://ria.ru/20230515/polozhenie_regiony-1870956129.html (05.10.2024).
RIA Novosti. (2023, May 15). *Reyting sotsial'no-ekonomicheskogo polozheniya regionov po itogam 2022 goda* [Year-end socio-economical rating of regions in 2022]. Retrieved October 5, 2024, from https://ria.ru/20230515/polozhenie_regiony-1870956129.html

	Использование информационных технологий и информационно-телекоммуникационных сетей в домашних хозяйствах <i>Use of IT and Telecommunications in Households²</i>		Социально-экономическое положение региона <i>Socio-Economic Status of the Region³</i>		Демографические показатели <i>Demographic Profile⁴</i>	
	Доля домохозяйств, имеющих доступ в сеть Интернет <i>Percentage of Households with Internet Access</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>	Итоговое значение рейтингового балла ⁵ <i>Overall Rating Score</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>	Количество жителей <i>Population</i>	Рейтинг <i>Rating*</i>
Воронежская область <i>Voronezh Oblast</i>	89 %	28	57,373	20	2 279 349	21
Волгоградская область <i>Volgograd Oblast</i>	91 %	20	47,559	29	2 461 978	18
Томская область <i>Tomsk Oblast</i>	85 %	52	38,595	50	1 047 746	48
Псковская область <i>Pskov Oblast</i>	86 %	49	27,098	74	584 467	67
Курская область <i>Kursk Oblast**</i>	85 %	53	44,796	35	1 063 963	47

Примечания:

* Рейтинг дан относительно всех субъектов РФ.

** Субъект РФ, выбранный в качестве контрольного региона.

Notes:

* Rating is relative to all regions of the Russian Federation.

** Region selected as the control group.

В качестве контрольного региона была выбрана Курская область, для которой есть возможность проанализировать деятельность неформальных сообществ, основываясь не только на данных поисковых систем «ВКонтакте», но и на собственном опыте работы в социально-сетевом пространстве в качестве специалиста SMM.

Отбор неформальных сообществ проводился по следующему алгоритму действий. На первом этапе осуществлялся поисковый запрос, состоящий из упоминания региона и отдельно регионального центра, который

выдавал перечень сообществ в размере 5–7 тыс. групп, из которого исключались сообщества с меткой «госорганизация» или аффилированные с государственными/муниципальными структурами. Медиаконтент оставшихся Интернет-ресурсов проверялся с помощью поискового запроса на употребление «неформальной терминологии», что позволяло выявить сетевые сообщества, в которых реализация конкретного общего интереса строилась на основе взаиморасположения и личностных симпатий. Данные сообщества далее просматривались вручную. Учитывались все неформальные тематические сообщества с общим количеством подписчиков более 100, в т. ч. и закрытые сообщества. Но следует признать, что провести полноценный контент-анализ на подобных страницах не представляется возможным. В исследовании не учитывались экстерриториальные сетевые сообщества, участники которого могут находиться в разных уголках мира, но общаться и сотрудничать благодаря современным информационно-телекоммуникационным технологиям. Мы исходили из того, что консолидирующий потенциал таких сообществ ниже, чем у сообществ, объединяющих граждан в пределах одного региона. А учитывая цель исследования, связанную с пониманием роли неформальных сетевых сообществ в процессах маргинализации, в пространство анализа были включены только просоциальные и асоциальные сообщества.

РЕЗУЛЬТАТЫ

В рамках исследования в социально-медийном пространстве было выявлено 156 неформальных сообществ, среди которых почти четверть (37) были идентифицированы как сообщества с асоциальной ориентацией. Подробное распределение представлено на рисунке 1.

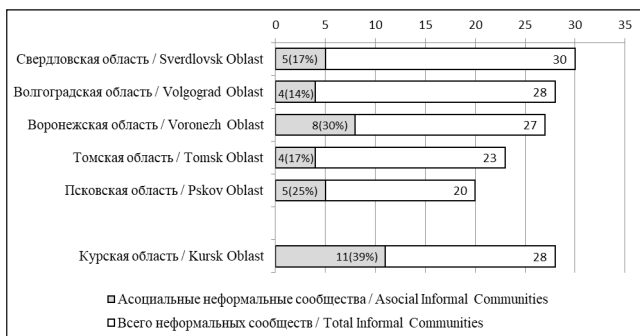


Рис. 1. Распределение общего количества неформальных сообществ в сопоставлении с количеством асоциальных по исследуемым регионам.

Fig. 1. Total Number of Informal Communities vs. Asocial Communities in the Studied Regions.

Наибольшее число сетевых сообществ с признаками неформальных объединений было зафиксировано в Свердловской области (30), наименьшее — в Псковской (20). Примечательно, что разница в количестве выявленных страниц в медианных по численности населения Волгоградской, Воронежской и Томской областях минимальна (не более 5): это указывает на схожесть ситуации в данных регионах. В более общем контексте данный факт может свидетельствовать о зависимости количества сетевых сообществ от численности населения. Тем более, что в контрольном регионе (Курская область, которая также является медианной по численности населения) в рамках анализа социальных сетей было выявлено 28 неформальных сообществ.

Лидирующую позицию по числу асоциальных объединений в социально-медийном пространстве заняла Воронежская область (8). Примечательно, что все остальные исследованные регионы демонстрируют почти сопоставимое число таких объединений. В ходе контрольного обследования Курской области было обнаружено 11 неформальных объединений асоциальной направленности. В четырех случаях идентификация данных групп была осуществлена посредством анализа косвенных признаков, таких как высказывания участников этих сообществ на иных публичных Интернет-платформах.

Отметим, что сложность выявления асоциальных неформальных сообществ связана с тем, что они не публикуют деструктивный контент открыто и прямолинейно. Подобный подход помогает избежать санкций со стороны администрации соцсетей за распространяемый контент, имеющий

разрушительное и пагубное влияние на человека. Тиражируемые материалы оформлены в соответствии со всеми стандартами продвижения в социальных сетях: яркие и цепляющие медиафайлы (фото или видео, аудиозаписи); небольшая текстовая подводка; затрагиваются острые социальные проблемы; используемые материалы имеют провокационный характер. Цель таких публикаций — не оставить пользователя равнодушным, задеть вопросы и проблемы, которые он разделяет и считает актуальными. В конечном итоге глубокий смысл контента — романтизация неформального образа жизни, желание показать сообщество в качестве круга единомышленников, объединения близких по духу друзей. Соответственно, заинтересовавшись яркой картинкой или вызывающим резонанс текстом, пользователь, с наибольшей долей вероятности, перейдет из новостной ленты в само сообщество и подробнее изучит его содержание.

В рамках контент-анализа было проведено изучение материалов, размещаемых администрацией открытых неформальных сообществ асоциального типа. Ресурсы, не имеющие централизованного управления и позволяющие размещать публикации любому случайному пользователю, не оценивались из-за высокой активности спама и отсутствия тематичности. Также не рассматривались закрытые страницы из-за отсутствия к ним доступа. Самыми деликветными неформальными сообществами оказались околोकриминальные (АУЕ, скинхеды — оба признаны экстремистскими, деятельность на территории Российской Федерации запрещена) и контркультурные (ЧВК «Редан» — потенциально может быть объявлено в России экстремистским) течения.

Для большей объективности мы также сравнили доли асоциальных сообществ в разных регионах. Результаты распределились по областям следующим образом: Воронежская — 30 %, Псковская — 25 %, Томская — 17 %, Свердловская — 16 %, Волгоградская — 14 %. Представленные данные свидетельствуют о том, что на распространение асоциальных неформальных движений большое влияние может оказывать географический фактор, в то время как социально-экономические и демографические показатели могут иметь вторичное значение.

В Курской области данный показатель составляет 39 %, что существенно превышает даже достаточно высокий показатель Воронежской области. Таким образом, можно констатировать факт существования латентных асоциальных неформальных сообществ, которые невозможно выявить без знания региональной специфики социально-сетевое пространство.

Отметим, что из 37 выявленных неформальных сообществ асоциальной направленности в настоящее время 27 не администрируются

и не наполняются тематическим контентом, т. е. относятся к так называемым «спящим» или «мертвым». Многие из них связаны с молодежными субкультурами и возникли более 10 лет назад, что позволяет предположить, что основная часть данного сообщества сформировалась вокруг тематик, предложенных в свое время неформальными субкультурными объединениями. Даже несмотря на отсутствие активности администраторов, на страницах таких сообществ периодически появляются публикации от сторонних пользователей, в т. ч. по основной идейно-тематической линии.

За исключением «мертвых» сообществ, в ходе диагностического исследования также были выявлены 3 закрытых, контент которых могут просматривать только пользователи, направившие заявки на вступление и прошедшие последующую модерацию (отбор) со стороны администрации группы. Существование подобных групп логично с точки зрения самой сути деструктивных течений. Более того, на практике подобные ресурсы являются гораздо более сплоченными и активными, чем те, которые имеют открытый статус. При этом закрытые объединения гораздо сложнее отслеживать представителям надзорных и правоохранительных структур, поскольку для изучения контента придется пройти проверку со стороны модераторов.

Общее количество пользователей, подписанных на все выявленные асоциальные неформальные сообщества, составило 23,8 тыс. человек. Из этого числа 15,3 тыс. пользователей являются участниками активных и закрытых сообществ. Отметим, что такой большой разрыв аудитории между действующими и «мертвыми» сообществами, несмотря на значительную разницу непосредственно в количестве самих сообществ, является обычной тенденцией для большинства социальных сетей. Аудитория может не только подписываться на определенные ресурсы, но и от них отписываться. Если страница не имеет регулярного администрирования или прекращается ее наполнение контентом, число подписчиков начинает сокращаться. Именно по этой причине на 27 «мертвых» сообществ приходится в среднем по 313 подписчиков, в то время как на 10 активных — более 1 534.

Исследование показывает, что эффективно действующие неформальные сообщества асоциального типа отличаются зрелищностью и смелостью контента радикальной направленности. Многие пользователи устают от привычного наполнения новостной ленты и стремятся найти нечто уникальное, необычное и редкое: яркие кадры, нестандартные истории, оригинальные мнения. Об этом свидетельствуют исследования таких авторов, как С. Сорока, П. Фурнье и Л. Нир. Они отмечают, что на фоне обычных новостей контент неформальных движений заметно выделяется благодаря острой социальной

провокации, на которую люди живо реагируют, особенно если речь идет о негативных событиях (Soroka, 2019). Даже если пользователь радикальные идеи не поддерживает, заинтересоваться другим содержимым сообщества все равно может.

Для асоциальных неформальных сообществ, проявляющих активность в публикации контента, была определена востребованность публикуемого контента через показатель вовлеченности (ER). Он измеряется в процентах от числа просмотров и учитывает такие маркеры: лайки, репосты, комментарии и просмотры. Средний показатель ER всех проанализированных групп — 1,5%. В SMM подобный уровень считается приемлемым для большинства сообществ, однако тематические ресурсы, как правило, имеют вовлеченность более 3,5%⁶. Отметим, что из отобранной подборки Интернет-ресурсов асоциального характера наибольшим показателем стал ER, равный 10,2%. На наш взгляд, в целом более низкий ER для асоциальных неформальных сообществ обусловлен тем, что его члены опасаются проявлять реакции на публикуемый контент из-за возможных административных или уголовных преследований.

Наибольшая аудитория асоциальных неформальных сообществ была зафиксирована в Волгоградской области, а также Воронежской и Свердловской. Подробное распределение аудитории по регионам представлено на рисунке 2.

⁶ Обучающая платформа VK Бизнес. (2024, 16 сентября). *Коэффициент вовлеченности аудитории (ER) — что это такое, как рассчитать*. <https://expert.vk.com/articles/koeffitsient-vovlechyonnosti-auditorii-er-chto-eto-takoe-kak-rasschitat/> (05.11.2024).

VK Business Training Platform. (2024, September 16). *Koeffitsient vovlechnosti auditorii (ER)—Chto eto takoe, kak rasschitat'* [Audience engagement rate (ER)—What is it, how to calculate it]. Retrieved November 5, 2024, from <https://expert.vk.com/articles/koeffitsient-vovlechyonnosti-auditorii-er-chto-eto-takoe-kak-rasschitat/>

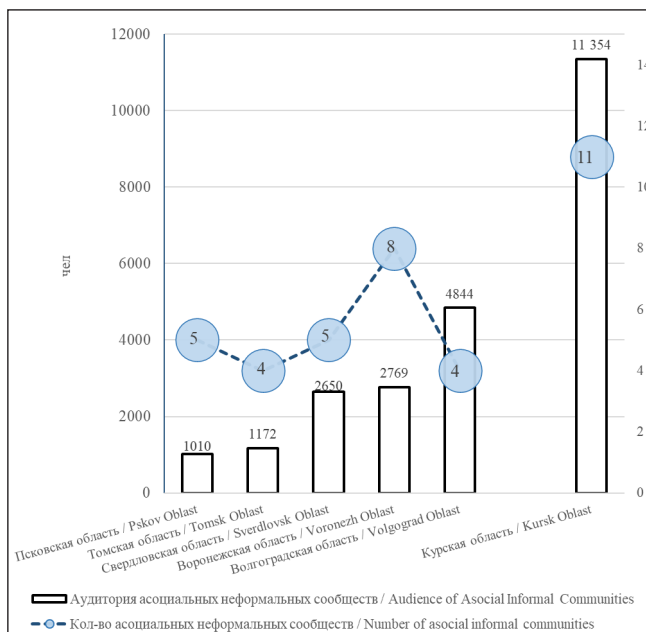


Рис. 2 Распределение аудитории асоциальных неформальных сообществ по исследуемым регионам.

Fig. 2. *Asocial Informal Community Audience Distribution in the Studied Regions.*

Проведенный анализ аудитории свидетельствует о том, что просоциальные неформальные сообщества демонстрируют значительное превосходство над асоциальными сообществами как в отношении общего показателя численности аудитории (457,8 тыс. против 23,8 тыс.), так и среднего числа подписчиков (2 934 против 643). Подробное распределение по регионам и соотношение количества подписчиков для неформальных сообществ в сопоставлении с аудиторией асоциальных неформальных сообществ дано на рисунке 3.

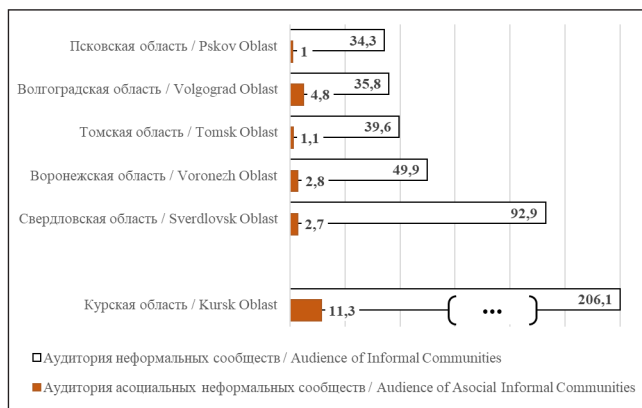


Рис. 3. Распределение аудитории неформальных сообществ в сопоставлении с аудиторией асоциальных неформальных сообществ по исследуемым регионам.

Fig. 3. Informal vs. Asocial Informal Community Audience Distribution in the Studied Regions.

Отметим, что на графике представлена численность аудитории всех выявленных в ходе диагностического исследования сообществ без учета повторения подписчиков, т. е. один пользователь может быть одновременно членом нескольких неформальных сообществ. Реальное число уникальных пользователей меньше заявленных номинальных значений.

Для изучения маргинализирующего влияния асоциальных неформальных сообществ целесообразно также сопоставить номинальную аудиторию выявленных страниц с общим количеством пользователей социальной сети «ВКонтакте» каждого отдельного исследуемого субъекта. Повторно отметим, что сравнение будет иметь наглядное, но условное значение, поскольку один конкретный пользователь может быть подписан одновременно на несколько сообществ. Анализ по состоянию на август-сентябрь 2024 года показал, что выявляемая доля лиц, которые состоят в неформальных сообществах асоциального типа в каждом из регионов, составляет не более 0,5 % от аудитории социальной сети «ВКонтакте» (на основе данных из рекламного кабинета «ВКонтакте»). Лидирующие позиции занимает Волгоградская область — 0,44 % и Псковская область — 0,39 %. Фактически в 2 раза меньше оказалось соотношение в Воронежской области — 0,22 % и Томской — 0,2 %. Наименьшая доля членов неформальных сообществ в общей численности сетевой аудиторию Свердловской области — 0,11 %. В выбранном для контроля субъекте

РФ (Курская область) доля тех, кто состоит в асоциальных неформальных сообществах, в общей доле пользователей социальной сети «ВКонтакте» составила 1,69 % пользователей.

ОБСУЖДЕНИЕ

Таким образом, проведенная социальная диагностика Интернет-ресурсов в социальной сети «ВКонтакте» с последующим контент-анализом и изучением аудитории пользователей позволяет утверждать о наличии в социально-медийном пространстве асоциальных неформальных сообществ. Вступление в такие сообщества, как правило, связано с человеческими уязвимостями в социальной своей жизни (Красикова, Кудашов, 2023, с. 2212). Эти уязвимости можно разделить на две категории: личные (тревога, депрессия, снижение удовлетворенности жизнью) и внешние (переживаемые индивидом несправедливость, дискриминация, социально-экономические кризисы и вызываемые ими потери статусных позиций, работы, карьерных и жизненных перспектив). Важно помнить, что эти категории могут пересекаться и взаимодействовать между собой (Trip et al., 2019). В таком состоянии индивид склонен слышать мнение другого, если оно согласуется с его позицией. Наличие уязвимостей у членов неформальных сообществ и их склонность к нарушению общепринятых норм дают владельцам и модераторам возможность «запустить» процесс маргинализации через дезинформацию и манипуляцию. Это может привести к проблемам с социальной адаптацией и взаимодействием в реальной жизни, а также спровоцировать проявление деструктивного поведения.

Участники таких групп подвергаются маргинализации через формирование самодостаточных анклавов в виртуальном социальном пространстве. В результате возникает риск изоляции людей в онлайн-сообществах, поскольку они оказываются в информационных капсулах, где циркулируют исключительно поддерживающие и усиливающие собственные взгляды мнения, а альтернативные точки зрения блокируются. Это порождает процесс радикализации сетевых сообществ (Кашпур и др., 2021).

В настоящее время центральную роль в борьбе с преступлениями экстремистского характера в сети Интернет играют оперативные подразделения по противодействию экстремизму Министерства внутренних дел Российской Федерации (МВД), а также оперативные подразделения уголовного

розыска, обладающие соответствующими полномочиями для выполнения этих задач (Репин, 2024). Однако они пресекают деятельность уже радикализовавшихся сетевых сообществ.

Администрации социальных сетей, сталкиваясь с давлением как со стороны критиков, так и исследователей в сфере Интернет-коммуникаций, вынуждены принимать меры по ограничению создания и распространения экстремистских «эхо-камер». В большинстве случаев админы могут влиять на текущее положение дел в этой сфере, опираясь на самих пользователей, независимо от того, являются ли таковые членами объединения. В случае наличия подтвержденных фактов нарушения действующего законодательства, а также правил использования социальной сети, любой пользователь может направить жалобу в соответствии с установленным порядком⁷. Но претензий только от одного участника для принятия действенных мер достаточно не будет. В том случае, если обращений наберется несколько, на сообщество накладываются ограничения — «страйки», которые могут привести к исключению публикаций из новостных лент пользователей, введению специальной ограничительной маркировки, а также к последующей блокировке⁸. Далее — регулярное удаление и аккаунтов агрессивных пользователей, и контента, который может способствовать разжиганию ненависти или насилия. Тем не менее мультиплатформенный характер Интернета гарантирует их выживание и продолжение существования.

Одним из наиболее существенных факторов поддержания и радикализации асоциальных неформальных сообществ являются, на наш взгляд, алгоритмы социальных сетей, поскольку они играют ключевую роль в доступе граждан к информации и ее производству (Красикова, Кудашов, 2023; Flensburg, Lomborg, 2023; Owsley, Greenwood, 2024), представляя собой адаптивные системы, которые развиваются совместно с пользователями сетевого сообщества. Алгоритмы не понимают содержания, смысла сообщений, т. е. не способны к их интерпретации. Их механизмы фильтрации основаны на данных каждого участника и направлены на предоставление медиаконтента таким образом, чтобы максимизировать его время нахождения

⁷ ВК Помощь. (б.д.). *Как пожаловаться на сообщество?* <https://vk.com/faq18397> (05.10.2024).

VK Support. (n.d.). *Kak pozhalovat'sya na soobshchestvo?* [How to complain about a community?]. Retrieved October 5, 2024, from <https://vk.com/faq18397>

⁸ Postium.ru. (2024, 25 марта). *Страйки в «ВКонтакте»: что такое, как проверить, за что можно получить.* <https://postium.ru/strajki-vkontakte/?ysclid=m0prhnz7it729038922> (05.10.2024).

Postium.ru. (2024, March 25). *Strayki v "Vkontakte": Chto takoe, kak proverit', za chto mozjno poluchit'* [Strikes in VKontakte: What are they, how to check, what can you get them for]. Retrieved October 5, 2024, from <https://postium.ru/strajki-vkontakte/?ysclid=m0prhnz7it729038922>

на Интернет-ресурсе. Из огромной массы пользователей они позволяют выбрать узкую целевую аудиторию, которая может состоять всего из нескольких сотен человек. И, несмотря на отсутствие ориентации деятельности большинства неформальных объединений на обретение массовой популярности, высокий уровень вовлеченности подписчиков может создать условия для усиления процесса маргинализации непосредственно за счет самих алгоритмов социальных сетей. Поэтому следует согласиться с мнением Санстайна, что Интернет-пространству нужна «социальная архитектура», которая позволяет людям «сталкиваться с теми, кто не похож на них самих» (Sunstein, 2009, p. 85).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования в научный оборот было введено понятие «цифровая маргинализация в социально-медийном пространстве», которое раскрывается как процесс формирования неформальных сетевых сообществ асоциальной направленности, принадлежность к которым, благодаря информационному капсулированию в социально-медийном пространстве, затрудняет социальную адаптацию и препятствует вовлечению в общественную жизнь.

Большинство пользователей социальных сетей одновременно участвуют в нескольких сетевых сообществах. Тем не менее существует небольшая категория пользователей, которая предпочитает вступать только в одно или, максимум, пару-тройку асоциальных неформальных сообществ, что круг общения ограничивает. Исследования показывают, что доля асоциальных сообществ среди общего количества неформальных сообществ составляет не более четверти, а их численность среди совокупности лиц, состоящих в неформальных сообществах, — около 5%. Однако именно представители этих групп могут быть отнесены к группе риска цифровой маргинализации в социально-медийном пространстве. Среди факторов, способствующих такого рода цифровой маргинализации членов неформальных сетевых сообществ асоциального типа, — человеческие уязвимости, манипулятивные действия владельцев и модераторов, а также алгоритмы, оптимизирующие работу социальных сетей.

На наш взгляд, проблема противодействия рассмотренному явлению носит комплексный характер, что требует в ее решении организации тесного взаимодействия между администрацией социальных сетей, государственным

регулятором и общественностью. Первым шагом на этом пути могло бы стать преодоление рамок традиционных алгоритмов, ориентированных на прогнозирование на основе цифровых следов, путем внедрения в их разработку этических принципов. Социальным медиа предстоит решить задачу информационного капсулирования неформальных сетевых сообществ за счет перенастройки механизмов продвижения контента в пользовательских лентах новостей.

Рассматривая недостаточно изученный, но все более масштабируемый феномен цифровой маргинализации, представленная статья вносит вклад в дискуссию о будущем социально-медийного пространства и его роли в жизни современного цифрового общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Володенков, С.В. (2018). Массовая коммуникация и общественное сознание в условиях современных технологических трансформаций. *Журнал политических исследований*, 2 (3), 1–8. <https://www.elibrary.ru/yljpx>
2. Володенков, С.В. & Артамонова, Ю.Д. (2020). Информационные капсулы как структурный компонент современной политической интернет-коммуникации. *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*, (53), 188–196. <https://doi.org/10.17223/1998863X/53/20>, <https://www.elibrary.ru/dilhmg>
3. Вартанова, Е.Л. (2018). Концептуализация цифрового неравенства: основные этапы. *Меди@льманах*, (5), 8–12. <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.5.2018.812>, <https://www.elibrary.ru/yrndil>
4. Вартанова, Е.Л. & Gladkova, A.A. (2021). Цифровое неравенство, цифровой капитал, цифровая включенность: динамика теоретических подходов и политических решений. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, (1), 3–29. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2021.329>, <https://elibrary.ru/lekeml>
5. Волченко, О.В. (2016). Динамика цифрового неравенства в России. *Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены*, (5), 163–182. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2016.5.10>, <https://elibrary.ru/yfosrv>
6. Воронина, Н.С. (2021). Цифровое неравенство интернет-пользователей в России и Европе: гендерный аспект. *Информационно-аналитический бюллетень Института социологии ФНИСЦ РАН*, (4), 28–51. <https://doi.org/10.19181/INAB.2021.4.3>, <https://elibrary.ru/vpdvbw>

7. Добринская, Д.Е. & Мартыненко, Т.С. (2019). Перспективы российского информационного общества: уровни цифрового разрыва. *Вестник Российской государственной академии дружбы народов. Серия: Социология*, 19 (1), 108–120. <https://doi.org/10.22363/2313-2272-2019-19-1-108-120>, <https://elibrary.ru/vuhagn>
8. Зотов, В.В., Васильева, И.Н. & Кривоухов, А.А. (2022). Социально-сетевое взаимодействие в сети Интернет: к определению феномена медиа. *Коммунология*, 10 (4), 13–22. <https://doi.org/10.21453/2311-3065-2022-10-4-13-22>, <https://elibrary.ru/igjglm>
9. Кашпур, В.В., Барышев, А.А. & Чудинов, С.И. (2021). Репрезентация радикальных сообществ в российских социальных медиа: специфика контента и индекс активности. *Вестник Томского государственного университета*, (467), 133–143. <https://doi.org/10.17223/15617793/467/17>, <https://elibrary.ru/glsylm>
10. Костина, Н.Б. & Чижов, А.А. (2021). Значение классических и современных социологических концепций для анализа факторов цифрового неравенства. *Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология*, (2), 260–269. <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2021-2-260-269>, <https://elibrary.ru/bdusnz>
11. Кострикова, Н.А., Майтаков, Ф.Г. & Яфасов, А.Я. (2019). Риски маргинализации общества при переходе к цифровой экономике. *Развитие теории и практики управления социальными и экономическими системами*: Материалы Восьмой международной научно-практической конференции. Ответственный за выпуск Н.Г. Ключкова. Петропавловск-Камчатский: Камчатский государственный технический университет, 190–194. <https://elibrary.ru/dgokpb>
12. Красиков, В.И. & Кудашов, В.И. (2023). Как алгоритмы социальных сетей и социально-психологические уязвимости формируют участников радикальных онлайн-сообществ. *Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки*, 16 (12), 2208–2215. <https://elibrary.ru/gyevew>
13. Мартыненко, Т.С. & Добринская, Д.Е. (2021). Социальное неравенство в эпоху искусственного интеллекта: от цифрового к алгоритмическому разрыву. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, (1), 171–192. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2021.1.1807>, <https://elibrary.ru/zmnkky>
14. Репин, И.С. (2024). Вопросы противодействия экстремистским проявлениям в сети Интернет. *Журнал правовых и экономических исследований*, (2), 133–139. <https://doi.org/10.26163/GIEF.2024.57.81.018>, <https://elibrary.ru/iwfnxe>
15. Acharya, B. (2017). Conceptual evolution of the digital divide: A systematic review of the literature over a period of five years (2010–2015). *World of Media. Journal of Russian Media and Journalism Studies*, (7), 41–74. <https://elibrary.ru/yrndod>
16. Demo, P. (2007). Marginalização Digital: Digital Divide. *Senac Journal of Education and Work*, 33 (2), 5–19.

17. Flensburg, S. & Lomborg, S. (2023). Datafication research: mapping the field for a future agenda. *New Media & Society*, 25 (6), 1451–1469. <https://doi.org/10.1177/14614448211046616>
18. Galpin, C. (2022). At the Digital Margins? A Theoretical Examination of Social Media Engagement Using Intersectional Feminism. *Politics and Governance*, 10 (1), 161–171. <https://doi.org/10.17645/pag.v10i1.4801>
19. Imran, A. (2023). Why addressing digital inequality should be a priority. *The Electronic Journal of Information Systems in Developing Countries*, 89 (3), e12255. <https://doi.org/10.1002/isd2.12255>
20. Liotta, L.A. (2023). Digitalization and Social Inclusion: Bridging the Digital Divide in Underprivileged Communities. *Global International Journal of Innovative Research*, 1 (1), 7–14. <https://doi.org/10.59613/global.v1i1.2>
21. Lubbers, M. (2022). Social networks and the resilience of marginalized communities. In E. Lazega, T. Snijders, & R. Wittek (Eds.), *A Research Agenda for Social Networks and Social Resilience*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 1–16. <https://doi.org/10.4337/9781803925783>
22. Norris, P. (2001). *Digital Divide: Civic Engagement, Information Poverty, and the Internet Worldwide*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
23. Ntoutsis, E., Fafalios, P. & Gadiraju, U. et al. (2020). Bias in data-driven artificial intelligence systems – An introductory survey. *Wiley Interdisciplinary Reviews Data Mining and Knowledge Discovery*, 10 (3), e1356. <https://doi.org/10.1002/widm.1356>
24. Owsley, C.S. & Greenwood, K. (2024). Awareness and perception of artificial intelligence operationalized integration in news media industry and society. *AI & Society*, 39, 417–431. <https://doi.org/10.1007/s00146-022-01386-2>
25. Ragnedda, M. & Muschert, G.W. (2013). *The Digital Divide: The Internet and Social Inequality in International Perspective*. New York, NY: Routledge.
26. Reyes, C. (2020). Negotiating digital marginalization: Immigrants, computers, and the adult learning classroom. *Atlantic journal of communication*, 30 (1), 1–12. <https://doi.org/10.1080/15456870.2020.1786385>
27. Robinson, L., Cotten, S. R. & Onoc, H., et al. (2015). Digital Inequalities and Why They Matter. *Information, Communication, & Society*, 18 (5), 569–582. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1012532>
28. Sharma, S., Agrawal, S. & Shrivastava, M. (2018). Degree based classification of harmful speech using twitter data. In R. Kumar, A.Kr. Ojha, M. Zampieri, & S. Malmasi (Eds.), *Proceedings of the First Workshop on Trolling, Aggression and Cyberbullying (TRAC-2018)*, (pp. 106–112). Santa Fe (New Mexico, USA): CoLing.
29. Soroka, S., Fournier, P. & Nir, L. (2019). Cross-national evidence of a negativity bias in psychophysiological reactions to news. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116 (38), 18888–18892. <https://doi.org/10.1073/pnas.1908369116>

30. Sunstein, C.R. (2009). *Going to Extremes: How Like Minds Unite and Divide*. Oxford: Oxford University Press.
31. Trip, S., Bora, C.H., Marian, M., Halmajan, A. & Drugas, M.I. (2019). Psychological Mechanisms Involved in Radicalization and Extremism. A Rational Emotive Behavioral Conceptualization. *Frontiers in Psychology*, 10 (437), 1664–1078. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00437>
32. van Dijk, J. (2020). *The Digital Divide*. Cambridge; Medford: Polity Press.

REFERENCES

1. Acharya, B. (2017). Conceptual evolution of the digital divide: A systematic review of the literature over a period of five years (2010–2015). *World of Media. Journal of Russian Media and Journalism Studies*, (7), 41–74. <https://elibrary.ru/yrndnod>
2. Demo, P. (2007). Marginalização digital: Digital divide. *Senac Journal of Education and Work*, 33 (2), 5–19.
3. Dobrinskaya, D.E., & Martynenko, T.S. (2019). Perspektivy rossiyskogo informatsionnogo obshchestva: Urovni tsifrovogo razryva [Perspectives of the Russian information society: Digital divide levels]. *RUDN Journal of Sociology*, 19 (1), 108–120. (In Russ.) <https://doi.org/10.22363/2313-2272-2019-19-1-108-120>, <https://elibrary.ru/vuhagn>
4. Flensburg, S., & Lomborg, S. (2023). Datafication research: Mapping the field for a future agenda. *New Media & Society*, 25 (6), 1451–1469. <https://doi.org/10.1177/14614448211046616>
5. Galpin, C. (2022). At the digital margins? A theoretical examination of social media engagement using intersectional feminism. *Politics and Governance*, 10 (1), 161–171. <https://doi.org/10.17645/pag.v10i1.4801>
6. Imran, A. (2023). Why addressing digital inequality should be a priority. *The Electronic Journal of Information Systems in Developing Countries*, 89 (3), e12255. <https://doi.org/10.1002/isd2.12255>
7. Kashpur, V.V., Baryshev, A.A., & Chudinov, S.I. (2021). Rezentatsiya radikal' nykh soobshchestv v rossiyskikh sotsial' nykh media: Spetsifika kontenta i indeks aktivnosti [Representation of radical communities in Russian social media: Content specifics and activity index]. *Tomsk State University Journal*, (467), 133–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/15617793/467/17>, <https://elibrary.ru/glyslm>
8. Kostina, N.B., & Chizhov, A.A. (2021). Znachenie klassicheskikh i sovremennykh sotsiologicheskikh kontseptsiy dlya analiza faktorov tsifrovogo neravenstva [The role of classic and modern concepts for the analysis of the digital divide factors].

Vestnik Permskogo Universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya, (2), 260–269. (In Russ.) <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2021-2-260-269>, <https://elibrary.ru/bdusnz>

9. Kostrikova, N.A., Maitakov, F.G., & Yafasov, A.Ya. (2019). Riski marginalizatsii obshchestva pri perekhode k tsifrovoy ekonomike [The risks of society marginalization in transition to a digital economy]. In N.G. Klochkova (Ed.), *Razvitie teorii i praktiki upravleniya sotsial' nymi i ekonomicheskimi sistemami* [The development of theory and practice of social and economic system management] (pp. 190–194). Petropavlovsk-Kamchatsky: Kamchatka State Technical University. (In Russ.) <https://elibrary.ru/dgokpb>
10. Krasikov, V.I., & Kudashov, V.I. (2023). Kak algoritmy sotsial' nykh setey i sotsial' no-psikhologicheskie uyazvimosti formiruyut uchastnikov radikal' nykh onlayn-soobshchestv [How social networking algorithms and psychosocial vulnerabilities shape participants in radical online communities]. *Journal of Siberian Federal University—Humanities and Social Sciences*, 16 (12), 2208–2215. (In Russ.) <https://elibrary.ru/gyevev>
11. Liotta, L.A. (2023). Digitalization and social inclusion: Bridging the digital divide in underprivileged communities. *Global International Journal of Innovative Research*, 1 (1), 7–14. <https://doi.org/10.59613/global.v1i1.2>
12. Lubbers, M. (2022). Social networks and the resilience of marginalized communities. In E. Lazega, T. Snijders, & R. Wittek (Eds.), *A research agenda for social networks and social resilience* (pp. 1–16). Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781803925783>
13. Martynenko, T.S., & Dobrinskaya, D.E. (2021). Sotsial' noe neravenstvo v epokhu iskusstvennogo intellekta: ot tsifrovogo k algoritmicheskomu razryvu [Social inequality in the age of algorithms: From digital to algorithmic divide]. *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya: Ekonomicheskie i Sotsial' nye Peremeny*, (1), 171–192. (In Russ.) <https://doi.org/10.14515/monitoring.2021.1.1807>, <https://elibrary.ru/zmnkky>
14. Norris, P. (2001). *Digital divide: Civic engagement, information poverty, and the Internet worldwide*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
15. Ntoutsis, E., Fafalios, P., Gadiraju, U., Iosifidis, V., Nejdil, W., Vidal, M.-E., Ruggieri, S., Turini, F., Papadopoulos, S., Krasanakis, E., Kompatsiaris, I., Kinder-Kurlanda, K., Wagner, C., Karimi, F., Fernandez, M., Alani, H., Berendt, B., Kruegel, T., Heinze, C., ... Staab, S. (2020). Bias in data-driven artificial intelligence systems—An introductory survey. *Wiley Interdisciplinary Reviews Data Mining and Knowledge Discovery*, 10 (3), e1356. <https://doi.org/10.1002/widm.1356>
16. Owsley, C.S., & Greenwood, K. (2024). Awareness and perception of artificial intelligence operationalized integration in news media industry and society. *AI & Society*, 39, 417–431. <https://doi.org/10.1007/s00146-022-01386-2>
17. Ragnedda, M., & Muschert, G.W. (2013). *The digital divide: The Internet and social inequality in international perspective*. New York, NY: Routledge.

18. Repin, I.S. (2024). Voprosy protivodeystviya ekstremistskim proyavleniyam v seti Internet [On combating extremist manifestations on Internet]. *Zhurnal Pravovykh i Ekonomicheskikh Issledovaniy*, (2), 133–139. (In Russ.) <https://doi.org/10.26163/GIEF.2024.57.81.018>, <https://elibrary.ru/iwfnxe>
19. Reyes, C. (2020). Negotiating digital marginalization: Immigrants, computers, and the adult learning classroom. *Atlantic journal of communication*, 30 (1), 1–12. <https://doi.org/10.1080/15456870.2020.1786385>
20. Robinson, L., Cotten, S.R., Ono, H., Quan-Haase, A., Mesch, G., Chen, W., Schulz, J., Hale, T.M., & Stern, M.J. (2015). Digital inequalities and why they matter. *Information, Communication, & Society*, 18 (5), 569–582. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1012532>
21. Sharma, S., Agrawal, S., & Shrivastava, M. (2018). Degree based classification of harmful speech using twitter data. In R. Kumar, A.Kr. Ojha, M. Zampieri, & S. Malmasi (Eds.), *Proceedings of the first workshop on trolling, aggression and cyberbullying (TRAC-2018)* (pp. 106–112). Santa Fe (New Mexico, USA): CoLing.
22. Soroka, S., Fournier, P., & Nir, L. (2019). Cross-national evidence of a negativity bias in psychophysiological reactions to news. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116 (38), 18888–18892. <https://doi.org/10.1073/pnas.1908369116>
23. Sunstein, C.R. (2009). *Going to extremes: How like minds unite and divide*. Oxford: Oxford University Press.
24. Trip, S., Bora, C.H., Marian, M., Halmajan, A., & Drugas, M.I. (2019). Psychological mechanisms involved in radicalization and extremism: A Rational emotive behavioral conceptualization. *Frontiers in Psychology*, 10 (437), 1664–1078. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00437>
25. van Dijk, J. (2020). *The digital divide*. Cambridge; Medford: Polity Press.
26. Vartanova, E.L. (2018). Kontseptualizatsiya tsifrovogo neravenstva: Osnovnye etapy [Conceptualization of digital divide: Major stages]. *Medi@lmanac*, (5), 8–12. (In Russ.) <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.5.2018.812>, <https://www.elibrary.ru/yrndil>
27. Vartanova, E.L., & Gladkova, A.A. (2021). Tsifrovoe neravenstvo, tsifrovoy kapital, tsifrovaya vklyuchennost': Dinamika teoreticheskikh podkhodov i politicheskikh resheniy [Digital divide, digital capital, digital inclusion: Dynamics of theoretical approaches and political decisions]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, (1), 3–29. (In Russ.) <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2021.329>, <https://elibrary.ru/lekeml>
28. Volchenko, O.V. (2016). Dinamika tsifrovogo neravenstva v Rossii [Dynamics of digital inequality in Russia]. *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya: Ekonomicheskie i Sotsial' nye Peremeny*, (5), 163–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.14515/monitoring.2016.5.10>, <https://elibrary.ru/yfosrv>
29. Volodenkov, S.V. (2018). Massovaya kommunikatsiya i obshchestvennoe soznanie v usloviyakh sovremennykh tekhnologicheskikh transformatsiy [Mass communication

and public consciousness in the conditions of contemporary technological transformations]. *Zhurnal Politicheskikh Issledovaniy*, 2 (3), 1–8. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/ylijpox>

30. Volodenkov, S.V., & Artamonova Yu.D. (2020). Informatsionnye kapsuly kak strukturnyy komponent sovremennoy politicheskoy internet-kommunikatsii [Information capsules as a structural component of contemporary political Internet communication]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta—Filosofiya—Sotsiologiya—Politologiya—Tomsk State University Journal of Philosophy Sociology and Political Science*, (53), 188–196. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/1998863X/53/20>, <https://www.elibrary.ru/dilhmg>
31. Voronina, N.S. (2021). Tsiifrovoye neravenstvo internet-pol' zovateley v Rossii i Evrope: Gendernyy aspekt [Digital inequality of Internet users in Russia and Europe: Gender aspect]. *Informatsionno-Analiticheskiy Byulleten' Instituta Sotsiologii FNISTS RAN*, (4), 28–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/INAB.2021.4.3>, <https://elibrary.ru/vpdvbw>
32. Zotov, V.V., Vasilyeva, I.N., & Krivoukhov, A.A. (2022). Sotsial' no-setevoe vzaimodeystvie v seti Internet: K opredeleniyu fenomena media [Social and network interaction on the Internet: To the definition of the media phenomenon]. *Kommunikologiya*, 10 (4), 13–22. (In Russ.) <https://doi.org/10.21453/2311-3065-2022-10-4-13-22>, <https://elibrary.ru/igjglm>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ЗОТОВ

доктор социологических наук, кандидат философских наук,
профессор, главный научный сотрудник
Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет)
141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГУБАНОВ

кандидат социологических наук,
старший научный сотрудник Учебно-научного
центра гуманитарных и социальных наук,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет)
141701, Россия, Московская область,

г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;
старший специалист по работе в социальных сетях
АНО по развитию цифровых проектов
в сфере общественных связей
и коммуникаций «ДИАЛОГ РЕГИОНЫ»
119021, Россия, Москва, ул. Тимура Фрунзе, д. 11, стр. 1

ResearcherID: LNP-8754-2024

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

КИРИЛЛ ЭДУАРДОВИЧ ГАВРИЛЬЧЕНКО

младший научный сотрудник Учебно-научного
центра гуманитарных и социальных наук,
Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет)
141701, Россия, Московская область,
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9;
аспирант кафедры социальных технологий
и государственной службы,
Белгородский государственный национальный
исследовательский университет
308015, Белгородская область, г. Белгород, ул. Победы, 85.

ResearcherID: HZI-2049-2023

ORCID: 0009-0003-4424-2423

e-mail: gavril4e@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

VITALY V. ZOTOV

Dr. Sci. (Sociology), Cand. Sci. (Philosophy),
Professor, Chief Research Fellow at the Humanities & Social
Sciences Center, MIPT University,
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;

ResearcherID: E-6506-2014

ORCID: 0000-0003-1083-1097

e-mail: om_zotova@mail.ru

ALEXANDER V. GUBANOV

Cand. Sci. (Sociology),
Senior Research Fellow at the Humanities & Social Sciences Center,
MIPT University,
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;
Senior Social Media Specialist,
Autonomous Non-Commercial Organization for the development of
digital projects in the field of public relations and communications
Dialog Regions,

11/1, Timura Frunze, Moscow 119021, Russia

ResearcherID: LNP-8754-2024

ORCID: 0000-0003-4810-6165

e-mail: aleksandrgubanov1@mail.ru

KIRILL E. GAVRILCHENKO

Junior Research Fellow at the Humanities & Social Sciences Center,
MIPT University,
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;
Postgraduate student in Social Technologies and Public Service,
Belgorod State University,
85, Pobedy, Belgorod 308015, Belgorod Oblast, Russia

ResearcherID: HZI-2049-2023

ORCID: 0009-0003-4424-2423

e-mail: gavrila4e@yandex.ru

АВТОРСКИЙ ВКЛАД

Зотов В.В. — теоретическая рамка, составление литературного обзора, выбор методологии и методов исследования, подготовка финальной рукописи.

Губанов А.В. — выбор методов исследования, проведение социальной диагностики Интернет-ресурсов в социальной сети «ВКонтакте» с последующим контент-анализом и разбором аудитории пользователей.

Гаврильченко К.Э. — обзор литературы по проблематике цифровой маргинализации.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

AUTHORS' CONTRIBUTIONS

Vitaly Zotov provided the theoretical framework, selected the methodology and research methods, and participated in the preparation of the final manuscript.

Alexander Gubanov carried out the selection of research methods, social diagnostics of Internet resources in VK social network, and conducted content analysis and user audience analysis.

Kirill Gavrilchenko reviewed publications on digital marginalization.

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

**ОБЗОРЫ
КОНФЕРЕНЦИЙ**

**CONFERENCE
REVIEWS**

УДК 371.122.1 + 659.145.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-219-236

EDN: DFQKQU

Статья получена 27.11.2024, отредактирована 21.12.2024, принята 27.12.2024

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА

Институт кино и телевидения (ГИТР),

125284, Россия, Москва,

Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

Для цитирования

Белозерова Ю.М. Всероссийская научно-практическая конференция «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики» // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 219–236. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-219-236. EDN: DFQKQU

Всероссийская научно-практическая конференция «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики»

Аннотация. Обзор посвящен Всероссийской научно-практической конференции «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики», состоявшейся 25 октября 2024 года в Московском государственном институте культуры. Проект был нацелен на формирование креативных компетенций (включая креативное мышление, коммуникативные навыки и развитие способностей к принятию нестандартных решений) у будущих специалистов в области культуры и искусства, а также развитие творческих подходов к обучению специалистов нетворческих профессий: инженеров, врачей, юристов, бухгалтеров и др.

© Наука
телевидения



Прозвучали доклады о формировании и управлении коммуникативной культурой, необходимой для эффективной командной работы в междисциплинарных проектах, роли экологического образования, устойчивом развитии и интеграции в образовательные программы креативных проектов, нацеленных на развитие социальной ответственности студентов. Были затронуты вопросы разработки обучающих игр и игрового дизайна, представлен каталог лучших практик реализации проектов в сфере культуры, творчества и креативных индустрий в системе высшего образования России.

Ключевой задачей конференции стало определение наиболее эффективных программ и подходов к подготовке преподавательского состава к работе в условиях, требующих стимулирования творческого потенциала обучающихся.

Ключевые слова: креативная экономика, подготовка специалистов, инновации в образовании, креативные компетенции, игровые технологии, междисциплинарные творческие проекты

UDK 371.122.1 + 659.145.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-219-236

EDN: DFQKQU

Received 27.11.2024, revised 21.12.2024, accepted 27.12.2024

YULIA M. BELOZEROVA

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

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

For citation

Belozeroва, Y.M. (2024). All-Russian scientific and practical conference on developing project-based training for the creative economy. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 219–236. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-219-236>, <https://elibrary.ru/DFQKQU>

All-Russian scientific and practical conference on developing project-based training for the creative economy

Abstract. This review covers the All-Russian scientific and practical conference, *Developing Project-Based Training for the Creative Economy*, held October 25, 2024, at the Moscow State Institute of Culture. The conference focused on cultivating creative competencies—including creative thinking, communication, and problem-solving—in future culture and arts professionals. It also explored fostering creative approaches in training for non-creative fields like engineering, medicine, law, and accounting.

Presentations addressed the formation and management of a communicative culture for effective interdisciplinary teamwork, the role of environmental education and sustainable development, and the integration of creative projects aimed at fostering social responsibility among students into educational programs. Discussions included educational game design and a showcase of best practices implemented in Russian higher education's creative industries. Conference participants shared experiences and practical recommendations for the implementation of innovative teaching methods.

A key task of the conference was to determine the most effective programs and approaches for training faculty to nurture students' creative potential.

Keywords: creative economy, specialist training, educational innovation, creative competencies, game technologies, interdisciplinary creative projects

Развитие креативных индустрий является существенной частью экономической стратегии страны (Дождиков, 2024), т. к. от успешного использования творческого потенциала зависит устойчивое будущее экономики. Этим обусловлена актуальность Всероссийской научно-практической конференции «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики», прошедшей 25 октября 2024 года в Московском государственном институте культуры.

Перечислим ряд ключевых факторов:

1. Быстрый рост креативного сегмента отрасли, что становится все более значимой частью мировой и российской экономики. Соответственно, за последние годы принят ряд профильных нормативных актов (Правительство Российской Федерации, 2021; Президент Российской Федерации, 2023; Российская Федерация, 2024).

2. Креативная экономика предъявляет новые требования к компетенциям специалистов: необходимы не только узкоспециальные знания, но и гибкость мышления, умение работать в команде, стремление к инновациям и др. Знания являются ключевым элементом, способствующим социально-экономическому росту и инновациям (Сазиков, 2023): в постиндустриальном обществе они рассматриваются как общественное благо, которое увеличивается при использовании. Концепция «экономики знаний» активно применяется в научных исследованиях и включает в себя креативную и инновационную экономики, которые взаимосвязаны и составляют основу новой экономики (Михайлова, 2023).

3. Проектный подход в образовании признан эффективным методом формирования практических навыков, развития креативного мышления и командной работы. Он позволяет студентам применять теоретические знания на практике, решать реальные задачи и развивать необходимые для креативной экономики компетенции¹.

4. Креативные индустрии являются междисциплинарными по своей природе (Михайлова, 2023). Проектный подход позволяет эффективно интегрировать знания из разных дисциплин, формируя у студентов целостное представление о профессиональной деятельности в креативной экономике (Ляпунцова, Белозерова, 2025).

5. Современные обучающиеся с самого раннего возраста знакомятся с медийными материалами, привыкли к их использованию (Веракса, Бухаленкова, Чичина, 2024), поэтому требуют использования медийного контента в обучении; при этом необходимо тщательно руководить процессом его применения и методического обеспечения.

6. Общественное сознание формируется преимущественно медийной повесткой, развлекательным и новостным контентом, это относится

¹ Ляпунцова, Е.В. & Белозерова, Ю.М. (2024). Креативный трек Межвузовского образовательного кластера. *Инновационные методы в образовании: кино, видеоконтент и медийные проекты: Сборник тезисов докладов участников Научно-практической конференции, Москва, 15 мая 2024 года*, (с. 63–69). Москва: «Русайнс». <https://elibrary.ru/owikij>; Ляпунцова, Е.В., Белозерова, Ю.М., Августа, Е.Н. & др. (2024). *Инновационные методы обучения в высшей школе*. Москва: «Издательство «КноРус». <https://elibrary.ru/ieqjbk>.

и к профессиональным представлениям будущих специалистов (Зотов, Консон, 2023; Проскурнова, 2023). Следовательно, необходимо прививать преподавателям навыки создания и распространения профессионально ориентированного контента, формирующего ответственное отношение к должностным обязанностям и коммуникации профессионального сообщества, что предполагает наличие креативных компетенций и технологических навыков².

7. Концепция «Новой экономики» России требует проявления творческого подхода от специалистов фактически любого уровня, т. к. это позволит облегчить процесс разработки и внедрения инноваций, реализации предпринимательских инициатив и наращивания производств с высокой долей добавленной стоимости (Горда, 2023; Рязанова, 2022).

Всероссийская научно-практическая конференция «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики» организована межрегиональной общественной организацией «Лига Преподавателей Высшей Школы», Московским государственным институтом культуры при поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, Президентского фонда культурных инициатив и при участии Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева и Луганской государственной академии культуры и искусства имени М.Л. Матусовского³.

Вопросы использования креативных подходов и проектов в обучении активно обсуждаются в международном академическом пространстве. В последние три года было реализовано несколько крупных проектов, посвященных данной тематике.

EDUCA (Education and Creativity Conference) — международная конференция, которая проводится ежегодно, объединяя исследователей, преподавателей и практиков. Здесь обсуждаются новые методики обучения, включая креативные проекты. Конференция предлагает профессионалам из разных стран, работающим в области образования, качественную программу на английском языке, которая освещает глобальные образовательные вызовы и подчеркивает особенности финской образовательной системы. Educa 2025 пройдет 24.01.2025–25.01.2025 в Хельсинки, Финляндия, в Messukeskus (Helsinki Exhibition and Convention Centre)⁴. Международная программа организована в сотрудничестве с Профсоюзом образования Финляндии

² МГИК. (2024). *Во МГИК состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики»*. <https://www.mgik.org/news/68416> (20.12.2024)

³ Там же.

⁴ EDUCA. (2024). <https://educa.messukeskus.com/en/> (12.12.2024)

(OAJ), Министерством образования и культуры Финляндии, Финским национальным агентством образования (EDUFI) и Хельсинкским выставочным и конференц-центром. Основное внимание на мероприятии будет уделено повседневной работе педагогов. Обширная выставка также продемонстрирует новейшие образовательные инструменты и решения.

Educa 2025 нацелена на охват актуальных тем, таких как повышение привлекательности профессии преподавателя, влияние технологий и искусственного интеллекта на образование, перспективы развития образовательной сферы, а также значимость грамотности в цифровую эпоху. Так, на 25.01.2025 запланирована Панельная дискуссия «Переосмысление грамотности: глобальные взгляды на медиаобразование для настоящего и будущего». В ходе мероприятия будут рассмотрены инновационные практики в области медиаобразования, с фокусом на развитии грамотности в Финляндии и Бразилии. Особое внимание будет уделено значению грамотности для ориентирования в сложной медийной среде современности и подготовки к будущему.

Среди спикеров — доц. Университета Тампере Кариита Киили, исполнительный директор Финского общества медиаобразования (Mediakasvatusseura) Криста Прусский, профессор Университета Тампере Кристиан Киили, активный участник медиаобразовательных инициатив Лааури Палса, профессор Университетского центра Бразилии (Uniceub/Brasília) Марина Домингос, модератор и старший эксперт в области демократических инноваций (Democracy Innovations) в Фонде «Ситра» (Sitra) Тиина Хяркёнен.

В целом событие станет значимой площадкой для обсуждения и обмена опытом в области медиаобразования.

Еще одной международной конференцией, на которой обсуждаются креативные проекты в обучении, является CIEE (Council on International Educational Exchange) — проект по международному образованию, где рассматриваются креативные аспекты обучения и культурного обмена. В последние годы акцент делался на адаптивных и инновационных методах обучения.

Совет по международному образовательному обмену (CIEE) — некоммерческая организация, занимающаяся продвижением международного образования и обмена. Она была основана в 1947 году и имеет штаб-квартиру в Портленде, штат Мэн, США. CIEE предлагает свыше 175 программ обучения за границей более чем в 40 странах, а также программы преподавания в Чили, Китае, Испании и Таиланде⁵. Последняя конференция состоялась 6–8 ноября 2024 года в Риме. Основная ее тема была посвящена взаимосвязи

⁵ CIEE. (2024). <https://globaleducationconference.ciee.org/> (16.12.2024)

глобального образования и изменения климата. На пленарном заседании конференции Макс Бойкофф, профессор Университета Колорадо в Боулдере⁶, заявил, что возможные решения включают в себя инновации в правилах, поведении, экономике, технологиях, социальных нормах и многом другом на уровне личности, общества, глобального мира. Наряду с задачами смягчения негативных воздействий на природу, объявлена цель развития образования как способов приращения знания, грамотности и компетенций, что в современных реалиях невозможно без креативного подхода.

ALT (Association for Learning Technology) Conference — конференция, на которой исследуются современные технологии в обучении, включая креативные подходы и проекты. В 2024 году Ассоциация провела специализированную конференцию OER24 — Digital Transformation in Open Education⁷, которая была реализована 27–28 марта 2024 года в г. Корк (Ирландия) в партнерстве с Мюнстерским технологическим университетом. Основное внимание уделялось креативному подходу к обучению, данная тема выделена отдельным треком и появляется в докладах участников почти всех треков конференции. В рамках обсуждения цифровой трансформации в открытом образовании участниками OER24 рассматривались различные аспекты, такие как потенциал открытого образования и его влияние на ирландский и общеевропейский контекст. Также акцентировалось внимание на роли открытых образовательных ресурсов (OER) в обеспечении равенства возможностей для всех участников образовательного процесса, будь то инвалиды или представители маргинализированных групп. Актуальными были темы, связанные с открытым исходным кодом и аналогичным научным взаимодействием, которые подчеркивают роль сотрудничества исследователей в области открытого образования и цифровой науки. Этические аспекты использования генеративного искусственного интеллекта для создания контента также обсуждались в контексте необходимости обеспечения доступности образовательных материалов.

Как наиболее значимая, однако, выделилась именно тема инновационных педагогических методик и креативного обучения. В связи с этим отметим примеры активного научного дискурса в сфере внедрения креатива в образование:

— ED-MEDIA — международная конференция по образовательным технологиям, где обсуждаются креативные методы и их влияние на обучение⁸;

⁶ *Opening Plenary. The Science of Climate Change and the Art of Transformative Action.* (2024). <https://globaleducationconference.ciee.org/session/opening-plenary-3/> (16.12.2024)

⁷ OER24. (2024). *Digital Transformation in Open Education.* <https://www.alt.ac.uk/civicrm/event/info?id=860> (16.12.2024)

⁸ *EdMedia.* (2024). <https://aace.org/conf/edmedia/overview/> (20.12.2024)

— SXSW EDU — ежегодная конференция, посвященная будущим трендам в образовании, включая креативные методы и подходы к обучению⁹. В 2025 году одним из треков конференции заявлена тема «Искусство и повествование», в рамках которого предполагается изучение педагогических практик, основанных на искусстве и креативных проектах, включая исполнительские и визуальные искусства, интеграцию искусств, создание медийных материалов, игр, инициативы в области развлечений, а также подходы к обучению через повествование и создание миров;

— конференция Learning Ideas (США) объединяет всех, кто интересуется использованием технологий для улучшения образования и обучения на рабочем месте. В 2008–2020 годах конференция была известна как Международная конференция по электронному обучению на рабочем месте или ICELW. Впервые конференция Learning Ideas состоялась в 2021-м. Каждый год здесь звучат доклады о креативных проектах, методах и подходах к обучению¹⁰.

Возвращаясь к конференции о развитии проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики, отметим, что она стала одной из самых крупных по данной тематике в России в 2024 году. Конференция охватила более 50 регионов России, в числе которых Донецкая и Луганская Народные Республики. Свыше 120 заинтересованных слушателей обсудили проблемы образования, обменявшись опытом разработки и реализации креативных проектов и познакомившись с инновационными методиками обучения в рассматриваемой сфере¹¹.

Пленарное заседание, состоявшееся в Московском государственном институте культуры, началось с открытой лекции-экскурсии, посвященной обновленным подходам к обучению специалистов креативных индустрий. Далее с приветственным словом к участникам конференции обратились представители Министерства науки и высшего образования России — заместитель министра О.В. Петрова и член Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации Л.Н. Скаковская. В приветствиях была подчеркнута важность мероприятия и темы развития креативных компетенций у современных студентов. Продолжила пленарное заседание Е.В. Ляпунцова, д-р тех. наук, проф. МГТУ им. Н.Э. Баумана, председатель Координационного совета МОО «Лига Преподавателей Высшей Школы». Она обратилась к собравшимся с приветным словом, посвященным

⁹ SXSW EDU. (2024). <https://www.sxswedu.com/program/> (20.12.2024)

¹⁰ Learning Ideas. (2024). <https://www.learningideasconf.org/programs/2024> (22.12.2024)

¹¹ Лига Преподавателей Высшей Школы. (2024). *Выездное обучение в рамках проекта «Креативный трек»*. <https://professorstoday.org/tpost/x0xpg665p1-viezdnoe-obuchenie-v-ramkah-proekta-krea> (19.12.2024)

проектам и мероприятиям представленной институции на 2024–2025 годы. В докладе был дан обзор инициатив, направленных на совершенствование образовательных процессов, повышение квалификации преподавателей и внедрение инновационных методик обучения в высших учебных заведениях.

Е.Л. Кудрина, доктор педагогических наук, профессор, ректор Московского государственного института культуры, осветила вопросы сотрудничества вузов культуры и искусства в контексте глобальных вызовов, предложив стратегию сотрудничества для повышения эффективности образовательного процесса. Ю.М. Белозерова, канд. экон. наук, доц., зав. кафедрой продюсерского мастерства Института кино и телевидения (ГИТР), заместитель председателя координационного совета Лиги преподавателей высшей школы, презентовала каталог лучших практик реализации проектов в сфере культуры, творчества и креативных индустрий в системе высшего образования России.

После пленарного заседания работа конференции продолжилась в формате секционных заседаний.

Секция 1 «Креативная экономика: тенденции, вызовы, перспективы для высшего образования» представляла собой платформу для обсуждения актуальных проблем и перспектив развития образовательных программ в этой динамично развивающейся сфере. Модераторами выступили отмеченная выше Е.В. Ляпунцова и Е.А. Окунькова (д-р экон. наук, канд. филол. наук, проф. РЭУ им. Г.В. Плеханова, ректор Нижегородского института развития образования), что обеспечило высокий уровень экспертизы дискуссии. Центральной темой заседания стало формирование у будущих специалистов креативных индустрий компетенций, выходящих за рамки традиционных академических знаний.

Представленные доклады фокусировались на ключевых аспектах подготовки специалистов для креативной экономики: развитию творческого мышления и формировании коммуникативных навыков.

Доклад канд. психол. наук М.А. Филатовой-Сафроновой и канд. психол. наук Н.В. Ванюхиной (Казанский инновационный университет имени В.Г. Тимирязова) был посвящен развитию креативного мышления у первокурсников. Авторы, опираясь на психологические исследования, представили методики, способствующие стимулированию креативности на начальном этапе обучения: акцент был сделан на необходимости раннего формирования таких качеств, как гибкость мышления, способность к нестандартным решениям, умение генерировать новые идеи и адаптироваться к изменяющимся условиям.

В докладе канд. пед. наук, доц. Курского государственного университета Л.В. Бочаровой получило освещение проблема формирования коммуникативной культуры у обучающихся в психолого-педагогических классах, включая специализированные тренинги, интерактивные технологии и др.

Выступление Н.В. Лазаревой, д-ра мед. наук, доц., зав. кафедрой землеустройства и экологии Самарского государственного экономического университета, было посвящено актуальности экологического образования и воспитания в подготовке специалистов, особенно в области медицины. Подчеркивалась важность различия между «экологическим образованием» и «экологической культурой», а также необходимость формирования у студентов экологического сознания.

Доклад Н.Б. Сафроновой, члена Гильдии маркетологов, доц. Института отраслевого менеджмента РАНХиГС, был посвящен разработке креативных проектов в рамках курса «Обучение служением». В нем рассматривались подходы к созданию проектов, направленных на развитие навыков служения и социальной ответственности у студентов. В процессе выступления выявилась значимость роли не только креативности, но и маркетинга в формировании успешных проектов, способствующих личностному и профессиональному росту студентов.

Основы разработки игр представила С.В. Бадмаева, охватив ключевые аспекты игрового дизайна, включая концепцию, механики и визуальные элементы.

В целом секция 1 продемонстрировала значимость интегративного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики, объединяющего развитие как креативного мышления, так и эффективных коммуникативных навыков.

Секция 2 «Компетентностная модель преподавателя для развития креативности студентов» сосредоточила внимание слушателей на ключевых аспектах подготовки преподавательского состава к работе в условиях, требующих стимулирования творческого потенциала обучающихся. Модераторами выступили Т.А. Наумова (канд. психол. наук, доц., Удмуртский государственный университет) и Е.А. Марков (д-р полит. наук, доц., Череповецкий государственный университет).

В первом докладе, представленном И.С. Глебовой (канд. полит. наук, доц., ГИТР), рассмотрен «творческий баттл» как метод текущего контроля знаний студентов. Вместо традиционных форм проверки знаний в докладе предлагается использовать интерактивную, соревновательную форму, стимулирующую креативное мышление и нестандартные подходы к решению

задач. Это предполагает разработку заданий, требующих не просто воспроизведения информации, а творческого ее применения, анализа и синтеза. В докладе были представлены конкретные здесь примеры, описаны методы организации «творческого баттла», а также проанализированы его преимущества и недостатки в сравнении с традиционными методами контроля.

Второй доклад, представленный Т. Резер (д-р пед. наук, проф. Уральского федерального университета), был посвящен технологическим неопределенностям педагогической практики в условиях цифровой трансформации образования. Докладчиком проанализированы вызовы, связанные с внедрением цифровых технологий в образовательный процесс, с учетом как положительных аспектов (доступность информации, новые методы обучения), так и рисков (цифровой разрыв, информационная перегрузка, необходимость постоянного профессионального развития преподавателей).

Доклад А.Г. Наймушиной, проф. кафедры медицинской профилактики и реабилитации Тюменского государственного медицинского университета, был сфокусирован на методах развития системного мышления, основное внимание уделив практическим методам, которые могут применяться в образовательном процессе и профессиональной деятельности.

Доклад О.А. Яковлевой, канд. юр. наук, доц. Волгоградского государственного университета, был посвящен практико-ориентированным аспектам обучения юристов, с фокусом на значимость определения направления в профессии и взаимодействия между правоприменительными и образовательными структурами, включая тематические встречи студентов с представителями правоохранительных органов.

Спикер отметил, что элементом образовательного процесса являются дискуссии со студентами о преимуществах и недостатках работы в судебной системе: это позволяет им осознать и плюсы профессии (высокий авторитет, возможность влиять на правосудие), и ее минусы (стресс, необходимость постоянного обучения). Также было подчеркнуто влияние новых технологий на работу судей, включая цифровизацию и автоматизацию процессов, что студенты замечают уже на начальных этапах своего обучения.

В целом секция 2 представила срез проблемы подготовки преподавателей для работы в условиях креативной экономики, подчеркивая важность как методических инноваций (творческий баттл), так и адаптации к быстрому развитию цифровых технологий. Сочетание этих двух аспектов является ключом к формированию компетентностной модели преподавателя, способного эффективно развивать креативность студентов.

Секция 3, посвященная проектному обучению как основе подготовки специалистов для креативной экономики, прошла под модераторством М.Г. Шишаева (д-р тех. наук, доц., проф. РАН, Мурманский арктический государственный университет) и Н.Б. Москалевой (д-р экон. наук, доц. РАНХиГС). На секции был осуществлен анализ различных аспектов внедрения проектного подхода в образовательный процесс с целью подготовки специалистов, востребованных в условиях современной креативной экономики. Прозвучали доклады как теоретической, так и практической направленности, что продемонстрировало многогранность и эффективность проектного обучения.

Темой первого доклада, представленного Л.А. Веретенниковой (канд. пед. наук, доц., Алтайский государственный педагогический университет), была проектная деятельность в системе дополнительного профессионального образования как ресурс ее развития. Рассматривалась роль проектного подхода в повышении квалификации и переподготовке специалистов, а также в адаптации образовательных программ ДПО к требованиям креативной экономики. Кроме того, в поле внимания спикера оказались вопросы использования проектной деятельности для обновления содержания преподавания и его методик в контексте развития ДПО.

Второй доклад, представленный Л.М. Болсуновской (канд. филол. наук, доц., Томский политехнический университет), был посвящен междисциплинарному проектному подходу к подготовке специалистов инженерных специальностей для креативной экономики. Автор указал на желательность межпредметной интеграции в подготовке инженеров для креативной экономики, учитывая растущую потребность в специалистах, способных применять свои знания в междисциплинарных проектах.

Выступление С.С. Миронцевой, канд. пед. наук, доц. Севастопольского государственного университета, было сфокусировано на основах проектной деятельности в контексте преподавания иностранного языка в образовательных учреждениях: это позволяет студентам не только усваивать языковые навыки, но и развивать критическое мышление, креативность и умение работать в команде.

В результате секция 3 продемонстрировала широкий спектр применения проектного обучения в подготовке специалистов для креативной экономики, подчеркнув его эффективность как в технических, так и в гуманитарных областях. Разнообразие представленных докладов позволило проанализировать проектный подход в разных контекстах, выделив ключевые его преимущества в развитии необходимых компетенций будущих специалистов.

Модератором 4-й секции «Инновационные методики и технологии обучения» выступила цитировавшаяся выше Ю.М. Белозерова. Доклады

представляли собой разноплановые исследования, объединенные общей целью — поиск новых эффективных подходов к обучению.

Е.Б. Николаев, канд. тех. наук, доц. Донецкого национального технического университета, представил опыт применения инновационных технологий в дистанционном обучении инженеров в условиях ДНР. Доклад содержал информацию о возможностях применения технологии виртуальной реальности для моделирования работы инженера шахты угледобычи, вызвав оживленную полемику; участники делились идеями о возможностях применения видеоконтента и виртуальной реальности в обучении. Все сошлись на мнении, что подобный образовательный контент крайне эффективен, способен заинтересовать и мотивировать студентов, но требует значительных финансовых и трудовых ресурсов.

А.Ю. Спиваковская, канд. мед. наук, доц. Саратовского государственного медицинского университета им. В.И. Разумовского, обобщила опыт вовлечения студентов медицинского вуза в социальные проекты как метод формирования профессиональных качеств будущих врачей. В докладе был представлен проект «Следуй за мечтой» и показана оценка его эффективности в формировании профессиональной этики при работе с юными пациентами с неизлечимыми заболеваниями.

Выступление А.В. Ярчук, канд. экон. наук, доц. Мелитопольского государственного университета, было посвящено интеграции принципов креативной экономики в развитие высшего образования в постконфликтных регионах с фокусом на таких проблемах, как разрушение инфраструктуры и нехватка квалифицированных кадров. В качестве решений были предложены пути взаимодействия высшего образования и креативной экономики, включая внедрение креативных дисциплин, создание междисциплинарных программ и развитие творческих кластеров.

Конференция продемонстрировала необходимость комплексного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики. Выводы указывают не только на важность понимания современных тенденций и вызовов этой быстроразвивающейся сферы, но и на необходимость соответствующей адаптации образовательного процесса. Она включает в себя пересмотр компетентностной модели преподавания для стимулирования креативности

студентов, широкое внедрение проектного обучения как наиболее эффективного метода подготовки специалистов, а также активное использование инновационных методик и технологий обучения¹². Для достижения результатов необходимо налаживать эффективное межвузовское и межрегиональное сотрудничество, обеспечивающее обмен опытом и ресурсами.

В целом по итогам реализации проекта стало понятно, что подготовка кадров для креативной экономики требует системных изменений в высшем образовании.

Среди перспективных направлений исследований в ракурсе темы конференции участники выделили:

— пути и методы развития креативных компетенций преподавателей высшего образования;

— создание институтов, позволяющих объединять ресурсы предприятий креативных индустрий, промышленности, организаций культуры и образования для внедрения максимально эффективных образовательных программ, в т. ч. сетевых;

— государственно-частное партнерство в привлечении финансирования работ по созданию мультимедийных учебных материалов;

— исследования в области авторского права на служебные произведения и просвещение преподавателей в данной области.

В результате обзора проекта возникает ряд вопросов. Как мотивировать преподавателей на внедрение творческих проектов в учебный процесс, если пока не существует показателей эффективности труда преподавателя, включающих оценку инновационности подходов, объективный учет затраченного личного времени на внеаудиторную работу? Каковы будут следующие шаги в развитии креативных компетенций преподавателей высшего образования? Какие новые методы и технологии могут быть внедрены для повышения эффективности проектного обучения? Как государство и бизнес смогут объединить усилия по финансированию создания высокотехнологичных мультимедийных учебных материалов, которые будут отвечать современным требованиям?

Ответы здесь могут стать предметом будущих обсуждений, перспективность чего обусловило принятие решения инициировать проведение секций о развитии компетенций преподавателей и об инновационных методах обучения в рамках Всероссийского форума преподавателей

¹² Лига Преподавателей Высшей Школы. (2024). *Выездное обучение в рамках проекта «Креативный трек»*. <https://professorstoday.org/tpost/x0xpg665p1-viezdnoe-obuchenie-v-ramkah-proekta-krea> (19.12.2024).

высшего образования «Академическое сообщество-2024», который состоялся 18–19 ноября 2024 г. Обзор развития данного проекта может быть проведен в будущих выпусках журнала «Наука телевидения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Веракса, А.Н., Бухаленкова, Д.А. & Чичинина, Е.А., Калимуллин А.М., Ощепкова Е.С., Шатская А.Н., Зинченко Ю.П. (2024). Цифровые устройства в жизни современных дошкольников. *Наука телевидения*, 20 (1), 171–215. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-171-215>, <https://elibrary.ru/wtquqi>
2. Горда, О.С. (2023). Креативная экономика: теоретические основы и особенности функционирования в условиях становления новой экономики. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Экономика и управление*, 9 (2), 24–37. <https://elibrary.ru/cghjsa>
3. Дождиков, А.В. (2024). Повышение эффективности государственной политики в сфере кинематографа с помощью машинного обучения. *Наука телевидения*, 20 (2) 55–84. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84>, <https://elibrary.ru/lxoadm>
4. Зотов, В.В., Консон, Г.Р., Володенков, С.В. & Губанов, А.В. (2023). Образ цифрового будущего: формирование в медиапространстве и репрезентация в общественном сознании. *Наука телевидения*, 19 (4), 63–115. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-63-115>, <https://elibrary.ru/zscmvm>
5. Ляпунцова, Е.В. & Белозерова, Ю.М. (ред.) (2025). *Стратегические ориентиры развития высшего образования: управление кадровым потенциалом. Сборник статей I Всероссийского форума преподавателей высшего образования «Академическое сообщество 2024»*. Москва: КНОРУС.
6. Михайлова, А.В. (2023). Исследование сущности категорий «креативная экономика», «креативный потенциал экономики», «творческие (креативные) индустрии». *Экономика и предпринимательство*, (10), 1350–1356. <https://doi.org/10.34925/EIP.2023.159.10.277>, <https://elibrary.ru/rfnmkv>
7. Правительство Российской Федерации. (2021, 20 сентября). *Распоряжение №2613-р «О Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года»*. <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVlxBCjAtAya8FAVDUfP.pdf> (19.12.2024).
8. Президент Российской Федерации. (2023, 15 августа). *Перечень поручений по итогам посещения выставки «Развитие креативной экономики в России»*. <http://www.kremlin.ru/acts/assignments/orders/72053> (19.12.2024).

9. Проскурнова, Е.Л., Чжу, В. & Волкова, И.И. (2023). Опыт размещения новостных материалов в формате коротких видео китайскими телеканалами на платформе Douyin. *Наука телевидения*, 19 (4), 233–269. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269>, <https://elibrary.ru/xkuqxs>
10. Российская Федерация. (2024, 8 августа). *Федеральный закон № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации»*. <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136> (19.12.2024).
11. Рязанова, О.Е. & Золотарева, В.П. (2022). Креативная экономика как драйвер модернизации национальных экономик и ее показатели. *Вопросы новой экономики*, (3), 22–34. https://doi.org/10.52170/1994-0556_2022_63_22, <https://elibrary.ru/tjmsjf>
12. Сазиков, А.В. & Эваллье, В.Д. (2023). Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования». *Наука телевидения*, 19 (1), 201–223. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-201-223>, <https://elibrary.ru/rcnhum>

REFERENCES

1. Dozhdikov, A.V. (2024). Povyshenie effektivnosti gosudarstvennoy politiki v sfere kinematografa s pomoshch'yu mashinnogo obucheniya [Enhancing state policy effectiveness in cinema through machine learning]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2) 55–84. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84>, <https://elibrary.ru/lxoadm>
2. Gorda, O.S. (2023). Kreativnaya ekonomika: Teoreticheskie osnovy i osobennosti funktsionirovaniya v usloviyakh stanovleniya novoy ekonomiki [Creative economy: Theoretical foundations and features of functioning in the conditions of formation of a new economy]. *Uchenye Zapiski Krymskogo Federal'nogo Universiteta Imeni V.I. Vernadskogo. Ekonomika i Upravlenie*, 9 (2), 24–37. (In Russ.) <https://elibrary.ru/cghjsa>
3. Government of the Russian Federation. (2021, September 20). *Rasporyazhenie №2613-r “O Kontseptsii razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industriy i mekhanizmov osushchestvleniya ikh gosudarstvennoy podderzhki v krupnykh i krupneyshikh gorodskikh aglomeratsiyakh do 2030 goda”* [Order No. 2613-r on approval of the Concept for the development of creative industries and mechanisms for the implementation of their state support in large and major urban agglomerations until 2030]. (In Russ.) Retrieved December 19, 2024, from <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVlxBCjAtAya8FAVDUfP.pdf>

4. Lyapuntsova, E.V. & Belozerova, Yu.M. (Eds.) (2025). *Strategicheskie orientiry razvitiya vysshego obrazovaniya: Upravlenie kadrovym potentsialom. Sbornik statey I Vserossiyskogo foruma prepodavateley vysshego obrazovaniya "Akademicheskoe soobshchestvo 2024"* [Strategic guidelines for the development of higher education: Human resources management. Collection of articles of the All-Russian Forum of Higher School Teachers "Academic Community" 2024]. Moscow: KNORUS. (In Russ.)
5. Mikhaylova, A.V. (2023). Issledovanie sushchnosti kategoriy "kreativnaya ekonomika," "kreativnyy potentsial ekonomiki," "tvorcheskie (kreativnye) industrii" [Study of the essence of the categories "creative economy," "creative potential of the economy," "creative (creative) industries"]. *Ekonomika i Predprinimatel'stvo*, (10), 1350–1356. (In Russ.) <https://doi.org/10.34925/EIP.2023.159.10.277>, <https://elibrary.ru/rfnmkv>
6. President of Russia. (2024, August 8). *Federal'nyy zakon № 330-FZ "O razvitiy kreativnykh (tvorcheskikh) industriy v Rossiyskoy Federatsii"* [Federal law No. 330-FZ on the development of creative industries in the Russian Federation]. (In Russ.) Retrieved December 19, 2024, from <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50912>
7. Proskurnova, E.L., Zhu, W., & Volkova, I.I. (2023). Opyt razmeshcheniya novostnykh materialov v formate korotkikh video kitayskimi telekanalami na platforme Douyin [Experience of Posting News in the Format of Short Videos by Chinese TV Channels on Douyin]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 233–269. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-233-269>, <https://elibrary.ru/xkuqxs>
8. Russian Federation. (2023, August 15). *Perechen' porucheniy Prezidenta RF po itogam poseshcheniya vystavki "Razvitie kreativnoy ekonomiki v Rossii"* [List of instructions following the visit to the exhibition "Development of the Creative Economy in Russia"]. (In Russ.) Retrieved December 19, 2024, from <http://www.kremlin.ru/acts/assignments/orders/72053>
9. Ryazanova, O.E. & Zolotareva, V.P. (2022). Kreativnaya ekonomika kak drayver modernizatsii natsional'nykh ekonomik i ee pokazateli [Creative economy as a driving force of national economies modernisation and its performance indicators]. *Voprosy Novoy Ekonomiki*, (3), 22–34. (In Russ.) https://doi.org/10.52170/1994-0556_2022_63_22, <https://elibrary.ru/tjmsjf>
10. Sazikov, A.V., & Evallyo, V.D. (2023). Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya "Mediaiskusstvo XXI vek. Genezis, khudozhestvennyye programmy, voprosy obrazovaniya" [Media Art—XXI Century: Genesis, Art Programs, Education Problems International Scientific Conference]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 201–223. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-201-223>, <https://elibrary.ru/rcnhum>
11. Veraksa, A.N., Bukhalenkova, D.A., Chichinina, E.A., Kalimullin, A.M., Oshchepkova, E.S., Shatskaya, A.N., & Zinchenko Yu.P. (2024). Tsfirovye ustroystva v zhizni sovremennykh doshkol'nikov [Digital devices in life of modern preschoolers]. *Nauka*

Televideniya—The Art and Science of Television, 20 (1), 171–215. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-171-215>, <https://elibrary.ru/wtquqi>

12. Zotov, V.V., Konson, G.R., Volodenkov, S.V., & Gubanov, A.V. (2023). Obraz tsifrovogo budushchego: Formirovanie v mediaprostranstve i reprezentatsiya v obshchestvennom soznanii [The image of the digital future: Formation in media space and representation in the public consciousness]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (4), 63–115. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-63-115>, <https://elibrary.ru/zscmvm>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА

кандидат экономических наук, доцент,
заведующая кафедрой продюсерского мастерства,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

YULIA M. BELOZEROVA

Cand. Sci. (Economics), Associate Professor,
Head of the Department of Producing,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20 (4), 2024. Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — Ф.Ф. Мехдиева

Компьютерная верстка — М.А. Казачкова

Подписано в печать 31.12.2024
Усл. печ. л. 13,7. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:
8 (495) 787-65-11
www.gitr.ru; mail@gitr.ru
125284, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 20 (4), 2024. Journal

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—Farida F. Mekhdieva

Desktop Publishing—M.A. Kazachkova

Signed to print on 31.12.2024
Cond. printed sheets 13,7. Circulation 200 copies

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787-65-11
www.gitr.ru; mail@gitr.ru
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia