



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



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 18(4)

The Art and Science of Television



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 18 (4), 2022

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-2022-18.4

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2022

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 18 (4), 2022

Journal

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

DOI: 10.30628/1994-2022-18.4

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

The journal has been published since 2004.

Our mission is

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

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation. Registration certificate ПИ № ФС 77-75975

© GITR Film and Television School, 2022

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

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

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- Елена Яковлевна Бурлина — д-р филос. наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия
- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мاستнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., профессор, Пекинский университет
- 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 Подосоковский — канд. филол. наук, старший научный сотрудник Высшей гуманитарной школы «Антоново», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» Института мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького Российской академии наук (РАН), Великий Новгород, Москва, Россия
- Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr.Phil.Habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Андрей Михайлович Шемякин — канд. филол. наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board

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

Editor-in-Chief

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

Editorial Board

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

Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—translator, Samara, Russia

Editorial Council Board

- Yelena Y. Burlina—Dr.Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Anton A. Denikin—Cand.Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Artem N. Zorin—Dr.Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University
- Ludmila B. Kluyeva—Dr.Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia

- Olga A. Lavrenova—Dr.Sci. (Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed.habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Ovcharenko—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—Cand.Sci. (Philology), Senior Research Fellow at the Higher Humanitarian School "Antonovo", Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, First Deputy Editor-in-chief, *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Andrei M. Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel "Rossiya-Kultura", Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr.Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroeva—Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—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
- Andrei M. Shemyakin—Cand.Sci. (Philology), Senior Lecturer, the Lomonosov Moscow State University, Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

Осмысляя «красный смех»:
англоязычные исследования
о советской кинокомедии.....13

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

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ

Исторический сад в кинематографе:
натура, трансформация, образ.....43

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ОКСАНА АВЕДИКОВНА НОР-АРЕВЯН

ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА МОСИЕНКО

АЛЕНА ИГОРЕВНА ЧЕРЕВКОВА

Образ медицины и медиков
в российской телевизионной
медиаповестке в период 2019–2021 гг.....105

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА ГОЛОВНЕВА

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

Научные поиски в советской
кинематографии 1920-х–1930-х годов.
(Метод «параллельной кинозасъемки»
Анатолия Терского).....151

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА

Цифровые и аналоговые пространства:
VIII Международная
научная конференция «География искусства».....173

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

DARIA A. ZHURKOVA

Reflecting on “Red Laughter”:
English-Language Studies of Soviet Comedy.....13

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

BORIS M. SOKOLOV

Historical Gardens in Cinema:
Location, Transformation, Image.....43

IMAGE OF A CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

OXANA A. NOR-AREVYAN

OLGA S. MOSIENKO

ALENA I. CHEREVKOVA

The Image of Healthcare and Healthcare
Professionals in the Russian
Television Media Agenda in 2019–2021.....105

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

ELENA V. GOLOVNEVA

IVAN A. GOLOVNEV

Scientific pursuits in Soviet Cinema
of the 1920s–1930s
and Anatoly Terskoy’s Parallel Filming.....151

CONFERENCE REVIEWS

OLGA A. LAVRENOVA

Digital and Analog Spaces:
the *Geography of Art*
VIII International Conference.....173

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: ABG-3983-2020

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

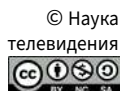
Для цитирования

Журкова Д.А. Осмысля «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 13–40. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-45-40>. EDN: KUZNVJ

Осмысля «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии

Аннотация. Статья посвящена зарубежным англоязычным работам о советской кинокомедии. Прослеживаются волны исследовательского интереса к советской кинокомедии, определяются наиболее популярные периоды в изучении жанра, называются имена самых востребованных у научного сообщества кинорежиссеров. Выясняется, что первый всплеск исследовательского интереса к советской кинокомедии пришелся на первую половину 1990-х и был во многом связан с падением железного занавеса. Предметом исследований в этот период становятся фильмы режиссеров-авангардистов 1920-х, музыкальные комедии 1930-х и кино перестроенного периода. Вторая волна интереса к советской кинокомедии пришлась на 2010-е и была связана с приходом в зарубежную науку большого количества ученых-эмигрантов, заставших Советский Союз лично. Они значительно расширяют спектр исследуемого материала за счет анализа кинокомедий 1960-х–1970-х.

Далее в статье обозначаются основные тематические направления и зоны проблематизации в изучении комедийного жанра, которые структурируются в соответствие с хронологией истории кинематографа. Советские кинокомедии 1920-х–1930-х интересуют зарубежных исследователей с точки зрения вопросов идеологического регулирования искусства, особенностей



формирования мифологии нового социалистического общества и проблем адаптации/отвержения западных стандартов. В комедиях 1960-х–1970-х ученые пытаются проанализировать разницу между декларируемым и непроговариваемым юмором, определяя особенности эзопова языка знаменитых советских комедиографов (прежде всего, Рязанова и Гайдая). Наконец, в позднесоветских фильмах исследователи фиксируют нарастание абсурдистских мотивов как признак полного и больше не скрываемого разочарования в коммунистических идеалах.

Ключевые слова: исследования советской культуры, советская кинокомедия, музыкальная комедия, сатира, Григорий Александров, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай

UDC 791.2 + 008

Received 16.11.2022, revised 17.12.2022, accepted 29.12.2022

DARIA A. ZHURKOVA

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

ResearcherID: ABG-3983-2020

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

For citation

Zhurkova, D.A. (2022). Reflecting on “Red Laughter”: English-Language Studies of Soviet Comedy. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 13–40. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-13-40>. EDN: KUZNVJ

Reflecting on “Red Laughter”: English-Language Studies of Soviet Comedy

Abstract. In this article, I address foreign English-language works on Soviet film comedy, tracing the waves of researchers’ interest to it, and identifying the time periods as well as film directors attracting scholars most often. The first surge of interest in Soviet film comedy came in the first half of the 1990s and was largely associated with the fall of the Iron Curtain. The major subject of research during those years were Soviet avant-garde cinema of the 1920s, musical comedies of the 1930s, and films of the Perestroika period. The second wave came in the 2010s with the emigration of a large number of Russian scholars who had personally witnessed the Soviet

Union. Thanks to them, the range of the studied material has significantly expanded through the analysis of film comedies of the 1960s and 1970s.

The main thematic directions and topics in the study of the comedy genre are structured in accordance with the history of film timeline. Soviet comedies of the 1920s–1930s are of specific interest to foreign researchers in terms of the ideological regulation of art, as well as in terms of how the mythology of the new socialist society was formed, and how Soviet filmmakers adapted or rejected Western standards. In the comedies of the 1960s and 1970s, scholars analyze the discordance between declared and unspoken humor and study the Aesopian language of famous comedy film directors (Ryazanov and Gaidai above all). Finally, in late-Soviet films, researchers note the growth of absurdist motifs as a sign of a complete and no longer hidden disillusionment with communist ideals.

Keywords: studies of Soviet culture, Soviet film comedy, musical comedy, satire, Grigori Alexandrov, Eldar Ryazanov, Leonid Gaidai

ВВЕДЕНИЕ

Изучать особенности жанра кинокомедии другой страны — это очень смелый шаг со стороны исследователя, ведь, как известно, любой юмор во многом обусловлен социальными и национальными особенностями определенной культуры. Однако, как показывает практика, кинокомедия советского времени была и остается крайне востребованным объектом исследования для ученых, живущих за рубежом.

Данная статья ставит своей **целью** проследить процесс осмысления советской кинокомедии в зарубежных англоязычных работах. Какие этапы в истории советского кинематографа вызывают наибольший киноведческий интерес на Западе, в чем видятся особенности авторского стиля выдающихся советских комедиографов, с каких исследовательских позиций анализируются советские кинокомедии — вот круг **задач**, которые автор стремится решить в данном тексте.

Видимо, ввиду кризиса комедийного жанра, который очевиден в российском кинематографе последних десятилетий, в современном отечественном киноведении проблемам кинокомедии уделяется относительно скромное внимание, особенно в сравнении с советским периодом. Из недавних исследований нельзя не упомянуть статьи Ильи Калинина (Калинин, 2013), Вадима Михайлина (Михайлин, 2019), Ирины Михайловой (Михайлова, 2013; Михайлова, 2014а; Михайлова, 2014b), которые в свете своевременной методологии переосмысливают знаменитые кинокомедии Александрова, Рязанова и Гайдая. Сергей Дединский и Наталья Рябчикова в

своих работах реконструируют историю создания знаменитых кинокомедий Эльдара Рязанова и Георгия Данелии (Дединский, Рябчикова, 2021; Дединский, Рябчикова, 2022; Дединский, 2022:). Внушительная коллективная монография, посвященная советской кинокомедии, готовится к выходу в Государственном институте искусствознания.

Однако далеко не во всех вышеперечисленных работах осмысливается опыт зарубежных коллег, чьи исследования о советской кинокомедии составляют массивный пласт и примечательны своеобразным взглядом на, казалось бы, хорошо известные и изученные фильмы. Лакуну взаимобмена опытом отчасти заполняют ежегодные конгрессы Ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований (ASEEES), где одним из постоянных объектов исследований является советский кинематограф, в частности, комедийный жанр (Ступницкая, Казюиц, 2022).

Отдельной темой, напрямую соприкасающейся с материалом данной статьи, могло бы стать сопоставление отечественных и зарубежных подходов к анализу знаменитых советских кинокомедий и режиссерских стилей. Однако первостепенные задачи этой работы связаны со систематизацией зарубежных источников, кратким описанием их основных положений и созданием библиографической базы для последующих исследований.

Помимо англоязычных исследований, существует, безусловно, внушительный корпус работ, посвященных советскому кинематографу (в частности, комедии) на других языках, прежде всего, французском и итальянском. Однако они остаются вне поля зрения автора, так как заслуживают отдельного обстоятельного изучения.

Теоретическая значимость данной работы заключается в прослеживании парадигмы взглядов англоязычных исследователей на советскую кинокомедию, а также в осмыслении кросс-культурного взаимодействия и между кинематографическими школами, и между их исследователями. С практической точки зрения данная статья помогает расширить библиографический и методологический тезаурус отечественных киноведов, создав задел для последующих штудий.

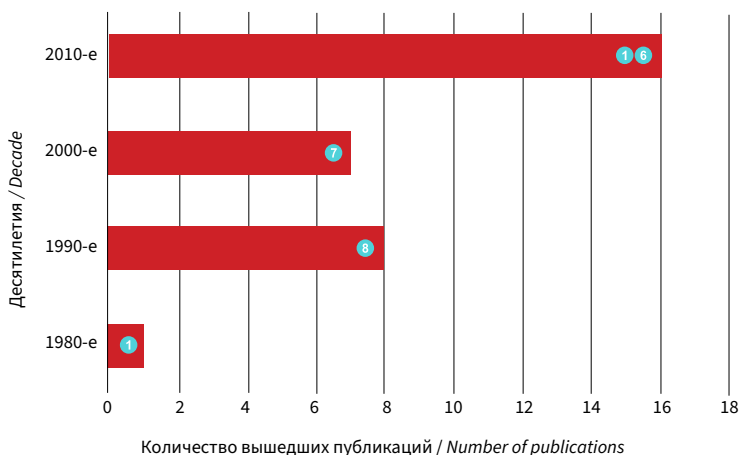
ЧТО ГОВОРИТ СТАТИСТИКА

Вначале проанализируем волны интереса к самому объекту изучения со стороны англоязычных ученых. Подсчет количества опубликованных работ по годам издания показал, что первый всплеск интереса к советской кинокомедии связан с наступлением 1990-х. Именно тогда по-

явились обстоятельные труды по массовой культуре СССР (Stites, 1990, Von Geldern, Stites, 1995), где затрагивались в том числе популярные советские кинокомедии, были опубликованы монографии, посвященные советскому кинематографу (Kenez, 1992, Horton & Brashinsky, 1992, Taylor & Christie, 1991b) и сатире в кино в частности (Horton, 1993c.) (Диаграмма 1).

Диаграмма 1. Количество публикаций по годам выхода

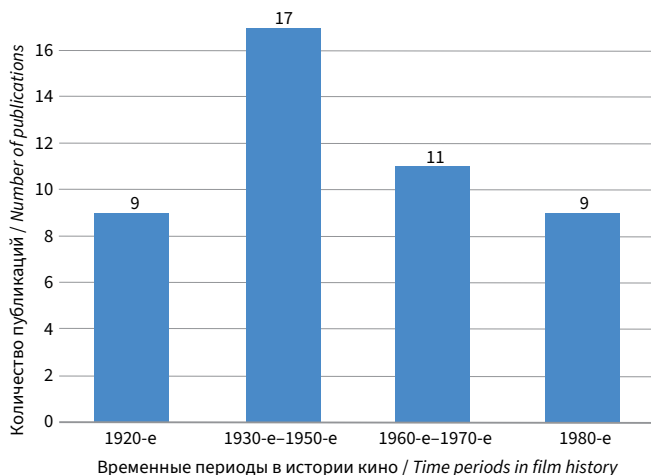
Diagram 1. Number of publications by year of publication



Вторая волна интереса к советской кинокомедии прилась на 2010-е. Увеличение исторической дистанции позволило более трезво и непредвзято посмотреть на предмет. Именно к этому времени отчетливее стали видны шедевры комедийного жанра позднесоветского периода; оказалось легче проследить определенные парадигмы как художественного, так и социального толка. Также немаловажным фактором была работа с архивными материалами, которые стали доступны в том числе для зарубежных исследователей.

Следующим пунктом, где уже можно выявить панораму ключевых идей с помощью цифр, является вопрос о наиболее притягательных для зарубежных исследователей исторических периодах. Другими словами, фильмы каких десятилетий вызывали и вызывают наибольший исследовательский интерес. Как показал контент-анализ зарубежных исследований, распределение по периодам примерно равнозначное, за исключением кинокомедий сталинского периода, которые изучаются наиболее интенсивно (Диаграмма 2).

Диаграмма 2. Количество публикаций по периодам в истории кино
Diagram 2. Number of publications by period in film history

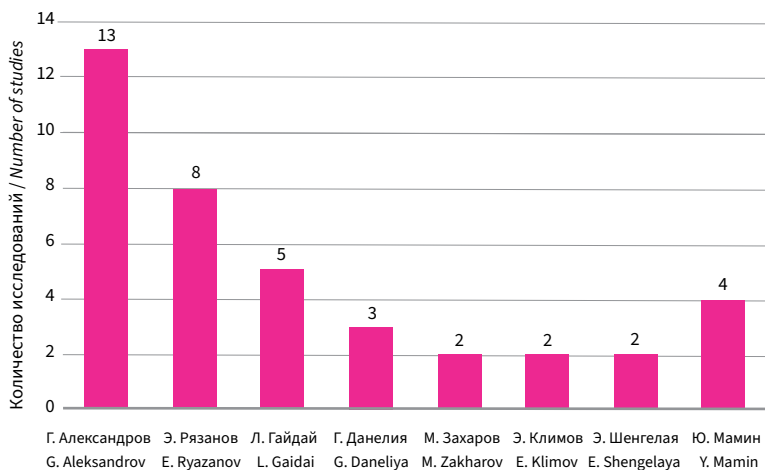


Если совместить вторую диаграмму с первой, то можно обнаружить любопытные закономерности. Например, интерес к кинокомедиям 1980-х особенно ярко проявился в начале 1990-х, что, в частности, вылилось в проведение в США международной конференции «Советская киносатира» в Университете Лойолы (штат Новый Орлеан) в октябре 1990 года. На конференции осмыслялось, прежде всего, кино двух временных периодов. Во-первых, исследователей интересовали авангардные искания кинематографа 1920-х, в том числе и через переосмысление опыта американской кинокомедии. Во-вторых, в ходе научной дискуссии массировано обсуждались проблемы сатиры и абсурдизма в позднесоветском кинематографе не обязательно комедийного жанра. По итогам конференции была опубликована коллективная монография «Внутри советской киносатиры. Смех с плетью» (Horton, 1993c).

Немаловажный аспект, который можно попробовать измерить с помощью цифр, связан с персоналиями режиссеров-комедиографов, которые притягивают наибольшее внимание исследователей. Необходимо предупредить, что здесь подсчет довольно условен. Учитывались не упоминания тех или иных фильмов, а примеры прицельного и достаточно детального анализа режиссерского почерка (Диаграмма 3).

Диаграмма 3. Самые востребованные исследователями режиссеры

Diagram 3. The most frequently studied film directors



Как показал подсчет имен и фильмов, рекордсменом являются фигура Григория Александрова (Кларк, 2002; Лахусен, 2002; Салис, 2012; Тейлор, 2002; Enzensberger, 2013; Holmgren, 2007; Ratchford, 1993; Salys, 2009; Salys, 2018; Taylor, 1996; Woll, 2008). На втором месте оказались фильмы Эльдара Рязанова (Brashinsky, 1993; Fedorova, 2014; Horton, Brashinsky, 1992; Leigh, 2017; Lipovetsky, 2011; MacFayden, 2003; Prokhorov, 2003; Slobin, 1993). Немного отстает Леонид Гайдай (Fedorova, 2014; Lipovetsky, 2011; Milic, 2004; Prokhorov, 2003; Prokhorova, 2016), скорее всего потому, что в западном киноведении, так же как и в отечественном, он очень долго считался режиссером массового, слишком жанрового кино. Только в последнее время пришло осознание нетривиальности его кинематографического языка, продуманности и многозначности его гэгов. Определенный интерес вызывали персонажи и фильмы Георгия Данелия (Fedorova, 2014; Horton, Brashinsky, 1992; Lipovetsky, 2011), но прицельного анализа его творческого метода среди зарубежных исследований найти не удалось.

Неоднократно также рассматривались фильмы «Тот самый Мюнхгаузен» Марка Захарова (Lipovetsky, 2011; Moss, 1993), «Похождения зубного врача» (Reizen, 1993) и «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (Fedorova, 2014; Reizen, 1993) Элема Климова. Среди востребованных режиссеров оказался также Эльдар Шенгелая (Christensen, 1993; Horton, Brashinsky, 1992), прежде всего, как представитель грузинской кинематографической школы. Юрий Мамин был приглашенным участником вышеназванной конфе-

ренции в Новом Орлеане в начале 1990-х, поэтому ему был посвящен отдельный блок статей (Horton, 1993; Horton, 1993 (2); Codrescu, 1993).

С позиций комедийного, точнее, сатирического начала разбирались отдельные эпизоды в фильмах режиссеров, традиционно воспринимаемых как далеких от комедийного жанра. Например, Андрея Тарковского (Johnson, 1993), Карена Шахназарова (Brashinsky, 1993; Reizen, 1993), Сергея Соловьева (Horton, Brashinsky, 1992). Совсем недавно вышла статья, посвященная неосуществленной эксцентрической комедии Сергея Эйзенштейна «МММ» (Condren, 2021).

В пределах обзорной статьи проблематично по-настоящему глубоко и подробно проследить закономерности многочисленных зарубежных исследований, посвященных советской кинокомедии. Поэтому обозначим лишь некоторые наиболее существенные и любопытные лейтмотивы. Для структурирования материала предлагаю обратиться к хронологической шкале истории кинематографа, выделив основные исследовательские направления в отношении фильмов различных десятилетий.

КОМЕДИИ И ДИСКУССИИ О КОМИЧЕСКОМ: 1920-е ГОДЫ

1920-е вызывают исследовательский интерес с двух позиций. Во-первых, с точки зрения противопоставления авангардных поисков первых советских режиссеров и необходимости угодать массовым вкусам. Как известно, в эти поиски новой приемлемой формы советской кинокомедии активно вмешивалась власть. Поэтому, во-вторых, зарубежные исследователи подробно изучают вопрос того, как в 1920-е не только в кинематографе, но и в публичных прениях формировался канон советской кинокомедии.

Пионерами и вместе с тем самыми авторитетными западными специалистами по советскому кино 1920-х–1930-х являются Ричард Тэйлор и Денис Янгблад. Ричард Тэйлор ещё в 1983 опубликовал статью, посвященную перелому 1920-х–1930-х, когда советская киноиндустрия была перерождена от жизнерадостного народного смеха и экспериментальных форм на политическую задачу перевоспитания народных масс (Taylor, 1983). В 1991 Ричард Тэйлор совместно с Яном Кристи выступают в качестве авторов и редакторов обстоятельной коллективной монографии о ранне-советском кино, которая открыла для западных исследователей имена Фридриха Эмлера, Якова Протазанова, Льва Кулешова и Бориса Барнета (Taylor & Christie, 1991b). Свою статью в рамках этой работы Ричард Тэйлор

посвящает фигуре Бориса Шумяцкого и проблеме развлекательного кино в СССР. Автор показывает, как харизматичный начальник Главного управления кинематографии стремился сделать советское кино не только классовым, но и кассовым, предложив в качестве ведущих жанров драму, комедию и сказку (Taylor, 1991a). Впоследствии Ричард Тэйлор сместит центр своих исследовательских интересов на кино сталинского периода, подробно проанализировав «Цирк» Григория Александрова (Taylor, 1996), «колхозные мюзиклы» Ивана Пырьева (Taylor, 1999) и топографические закономерности сталинских музыкальных комедий (Тейлор, 2002).

Денис Янгблад заявила о себе как о крупном специалисте по ранне-советскому кино еще в 1991, выпустив свою первую монографию, посвященную советскому немому кино (Youngblood, 1991). Однако с точки зрения изучения кинокомедии, наибольший интерес представляет ее вторая книга (Youngblood, 1992). В ней на материале рецензий, афиш, дискуссий в прессе, мемуаров и статистических данных Янгблад прослеживает развитие советского кинематографа в 1920-е, делая упор именно на массовых, по-настоящему популярных кинокартинах. Анализируя прокат зарубежных фильмов и жанры советского кино этого периода, автор приходит к выводу, что нэпмановский зритель был буржуазен в своих пристрастиях. С одной стороны, в 1920-е начинается массированная дискуссия вокруг природы собственно советского кинематографа, а с другой, — советский зритель, подобно западному, ждет от кино развлечения, хочет уйти от проблем действительности.

Янгблад приводит многочисленные сводные таблицы о выпуске и прокате фильмов различных жанров. В частности, она показывает, что в 1922–1923 комедии составляли 14% от общего числа выпускаемых советских фильмов; в 1924–1925 — 19%; в 1926–1927 — 15%; в 1928–1929 — 13%. А в последующие 5 лет количество выпускаемых комедий упало до 9% (Youngblood, 1992, p. 33). В финале своего исследования Янгблад делает смелый вывод о том, что в сталинский период комедии стало снимать легче, потому что режиссерам больше не нужно было быть правдивыми по отношению к реальной жизни — они могли быть жизнерадостными и политически угодными, «воплощая общественные мифы, а не критикуя общественные проблемы» (Youngblood, 1992, p. 175).

Впоследствии Янгблад посвятит советской кинокомедии 1920-х специальную статью, которая войдет в уже упоминавшуюся коллективную монографию о советской сатире (Youngblood, 1993). В ней она проследит разнообразие сюжетов и героев кинокомедий нэпмановского периода, которое выльется в начале 1930-х в становление канона кинокомедий — добротных с точки зрения компромисса между просвещением и развлечением, но малоинтересных с точки зрения жанрового новаторства.

Формирование канона сталинской кинокомедии прослеживает в своей статье Сергей Ушакин (Oushakine, 2012). На материале публицистических и теоретических статей 1920-х–1930-х автор показывает, как на смену жарким спорам вокруг комических жанров приходят программные инструкции и утверждения о дидактической функции смеха¹.

В этих дискуссиях ведущую роль играли чиновники от культуры, которые выполняли роль посредников между художниками-кинематографистами и властью. Неслучайно им уделяется столько внимания на страницах зарубежных исследований. Наряду с Борисом Шумяцким ключевой фигурой в определении траектории развития советского кинематографа был Анатолий Луначарский. На его программные работы и высказывания опирается Анни Жерен, пытаясь очертить векторы развития раннесоветской сатиры, балансирующей между просвещением и развлечением.

Прослеживая в своей книге взаимоотношения сатиры, власти и культуры в СССР 1920-х–1930-х, Жерен наряду с теоретическими установками тех лет исследует агитационно-печатную продукцию (в том числе материалы журнала «Крокодил»), театральные постановки и, конечно же, кинокомедию. Эта работа вызывает интерес именно комплексностью анализируемого материала, так как автор исследует формирование и проявление идеологических нарративов в различных видах искусства. В частности, Жерен приводит целый ряд высказываний, прозвучавших в 1920-х как из уст художников, так и видных большевиков-чиновников о том, что «горькую пилюлю пропаганды можно подсластить небольшим количеством драмы или смеха» (Gérin, 2018, p. 103). Созвучно с большинством своих коллег Жерен заключает, что в 1930-е произошла кардинальная перегруппировка мнений, вызванная «внедрением звука в кинематограф, институциональными изменениями и утверждением доктрины социалистического реализма. И комедия с примесью сатиры резко сменилась комедией оптимистической» (Gérin, 2018, p. 104).

КАНОН МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЙ 1930-х ГОДОВ

Центральным объектом в изучении советской кинокомедии 1930-х, являются, безусловно, музыкальные фильмы Григория Александрова. Именно в его творчестве воплотился тот самый канон советской кинокомедии, поиск

¹ Переработанная и значительно расширенная версия этой статьи вышла на русском языке в журнале «Новое литературное обозрение» (Ушакин, 2013).

которого шел в 1920-е. Колоссальный интерес к фильмам Александрова среди зарубежных исследователей вызван не только реализацией соцреалистического канона, но и апроприацией канонов голливудского мюзикла.

Так, например, Питер Купфер в статье, посвященной анализу «Веселых ребят», разбирает влияние американской культуры (голливудских комедий и джаза) (Kupfer, 2016). Автор, ссылаясь на исследования Рика Алтмана про голливудский мюзикл (Altman, 1987), подробно прослеживает определяющую роль музыки в драматургии кинокартины. В финале своего исследования Купфер настаивает, что фильм, с одной стороны, удачно адаптировал формы американской культуры на советской почве, а с другой стороны — вызвал борьбу (struggle) «за право определять направление советской культурной политики в сфере развлекательного кино и, соответственно, музыки» (Kupfer, 2016, p. 221).

Не менее глубокое и интригующее исследование о трех самых популярных фильмах Григория Александрова: «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга», провела Римгайла Салис. Ее монография переведена на русский язык и выпущена в издательстве НЛО (Салис, 2012). В ней, наряду с анализом документально-архивных источников, Салис подробно разбирает художественную форму фильмов и, в частности, указывает на мультипликационную природу гэгов в комедиях Александрова, говорит о значительном влиянии на стиль советского режиссера мультфильмов Уолта Диснея.

Иван Пырьев, как и Александров, тоже во многом опирался на принципы голливудского кино при создании своих «колхозных мюзиклов», как их определяет Ричард Тэйлор. В уже упоминавшейся статье зарубежный исследователь подробно разбирает драматургическую схему пырьевских музыкальных комедий, которая включает в себя: «любовный треугольник, беспечное состязание добра с поправимым злом или, по крайней мере, с заблуждением, заторможенное недоразумением развитие сюжета и, конечно, обилие музыки, тесно связанной с действием» (Taylor R., 1999, p. 150). Причем, отмечает Тэйлор, если для комедий Александрова Исаак Дунаевский писал музыку с опорой на джаз и военные марши, то в фильмах Пырьева этот же композитор делает акцент на интонациях народной музыки (Taylor R., 1999, p. 150). Также исследователь отмечает элементы самопародии в фильме «Кубанские казаки», персонажи которого «двигаются медленнее и осмысленнее, чем в довоенных фильмах; они, конечно, старше, и более величественны, возможно, даже грандиозны» (Taylor R., 1999, p. 158). А в финале своей статьи Тэйлор полемизирует с известной претензией Никиты Хрущева о «лакировке действительности», утверждая, что «колхозный мюзикл был актом веры, актом, в котором современная [фильму] аудитория готова была участвовать: благодаря сочетанию развлечения и идеологии иллюзия, ко-

торой было кино, на деле могла диктовать свои законы самой жизни» (Taylor R., 1999, p. 159).

Успех музыкальных кинокомедий 1930-х во многом определялся приходом звука в кино. Его революционной роли в советском кинематографе посвящена книга Лили Кагановской (Kaganovsky, 2018). Исследовательница рассматривает подходы к звуку выдающихся режиссеров-авангардистов — Григория Козинцева и Леонида Трауберга («Одна»), Дзиги Вертова («Энтузиасты», «Три песни о Ленине»), Эсфири Шуб («К.Ш.Э.»), Александра Довженко («Иван», «Аэроград»). Этот ряд фильмов продолжает подробнейший разбор первой советской музыкальной комедии — «Гармони» (1934) Игоря Савченко — с точки зрения ключевого влияния музыки на драматургию фильма. Автор прослеживает разветвленные взаимосвязи между женским хором и одиноким мужским голосом, экстраполируя их на противопоставление коллективности и индивидуализма с «определением правильно организованного (мужского) советского субъекта» (Kaganovsky, 2018, p. 118). Другое противопоставление складывается из чередования пения и реплик, которое приводит к превосходству музыкального начала над словесным, к доминированию звуковой среды (особенно музыки и ритма) над визуальным началом (Kaganovsky, 2018, p. 118).

Статья Анны Тороповой прослеживает причины кризиса жанра кинокомедии в предвоенный период (Тогорова, 2014). Во-первых, отмечает автор, на смену эксцентрике («Веселые ребята») приходит лирический реализм («Девушка с характером», «Музыкальная история»). Во-вторых, сужается пространство для смеха: резко сокращается предмет осмеяния как среди типажей героев («Сердца четырех»), так и под угрозой осмеяния достижений советской действительности («Старый наездник»). В-третьих, советская комедия стремится отмежеваться от западной, в которой комическое возникает из противоречий между героем и окружающим миром, в то время как советской комедии необходимо утвердить идею благожелательной, правильной реальности. «На протяжении всего довоенного периода, — суммирует Торопова, — советские кинематографисты стремились поставить комедию на службу просвещения зрителей, воспитанию в них таких нормативных эмоциональных установок как жизнерадостность и уверенность в себе. Перед режиссерами советской комедии стояла нелегкая задача взрастить новый вид смеха и новый тип комедии, не выдвигающий на первый план внутренний антагонизм, хрупкость и случайность социальных законов. Чтобы смягчить идеологические риски комической игры смыслами, советская комедия была призвана превратить амбивалентную аффективную реакцию смеха в жизнеутверждающую «юмористическую установку» или в сатирическое осуждение социальных изъянов. Однако, как все чаще убеждались ки-

нематографисты, искоренение способности комедии свидетельствовать о “бессмыслице” в социальных нормах и знаковых практиках было равносильно искоренению ее потенциала вызывать смех» (Тогорова, 2014, р. 349).

НОВЫЙ ВИТОК В РАЗВИТИИ ЖАНРА: 1960-е–1970-е ГОДЫ

Новым этапом в развитии советской комедии стал период оттепели, когда комическое начало пусть и не избавилось от гнета цензуры, но получило несоизмеримо большую свободу выражения, нежели прежде. От этого сопоставления комедий сталинского периода с комедиями середины 1950-х–1970-х часто отталкиваются исследователи, прослеживая закономерности в послевоенном развитии жанра.

Если большинство авторов склонно противопоставлять комедийные фильмы сталинского и оттепельного периодов, то Евгений Добренко прослеживает преемственность между «Волгой-Волгой» Александрова и «Карнавальная ночь» Рязанова. На примере этих двух фильмов, вышедших с разницей в двадцать лет, он рассматривает трансформацию сатирического канона в отношении власти. Добренко привлекает концепцию карнавала М. Бахтина, чтобы показать, как через форму театрализованного карнавала советская власть низвергала и вновь воскрешала бюрократию. «Используя принцип карнавала, расставаясь с прошлым, она [власть] умирает и рождается в новой форме. Советская сатирическая комедия есть форма узаконивания процессов пересоздания и воскрешения власти. Таким образом, смех приобретет функцию очистительного механизма», — суммирует свои наблюдения Добренко (Dobrenko, 1995, р. 52).

Сет Грэм сосредотачивает свое внимание на советских комедийных фильмах эпохи оттепели с точки зрения их созвучия, с одной стороны, идеологической повестке, а с другой стороны, общественным умонастроениям. В центре внимания оказывается смена парадигмы от консервативного, парадного сталинского героя к человеческим и непосредственным героям оттепельного кино. Автор проводит параллели между развитием кинокомедий в 1920-е и в 1960-е, в том числе с точки зрения влияния иностранного кино: голливудской (американской) комедии в 1920-е и французской новой волны и итальянского неореализма в 1960-е. Грэм справедливо отмечает, что одна из стратегий комедийных режиссеров оттепельного времени заключалась в том, чтобы «облекать сатирическое содержание в более официально при-

емлемые жанровые традиции, такие как эксцентрическая² комедия и романтическая комедия» (Graham, 2016, p. 170).

Бесспорным мастером эксцентрической, трюковой комедии был Леонид Гайдай. Александр Прохоров в статье, построенной на сопоставлении режиссерских стратегий Гайдая и Рязанова, выдвигает и убедительно аргументирует гипотезу о том, что Гайдай снискал себе невероятную популярность в 1960-х, в период оттепели, благодаря превосходству телесно-визуального юмора над связным и последовательным сюжетом. А к Рязанову настоящему большой зрительский успех пришел в 1970-е, в период застоя и усиления идеологического нарратива. «Гайдай отдавал предпочтение ключевым элементам эксцентрической комедии, таким как примат визуального юмора над вербальным, эксгибиционистское расширение человеческого тела как комического аттракциона, переход от неподвижного изображения к движущемуся как визуальный аттракцион. Наиболее важно, что у Гайдая последовательность слабо связанных визуальных гэгов (которые стали его фирменным стилем) брала верх над последовательным и связным сюжетом. Сатира Рязанова, напротив, имела тенденцию высмеивать социальные пороки и поэтому в значительной степени опиралась на целеустремленный идеологический нарратив» (Prokhorov, 2003, p. 456).

Елена Прохорова концептуально продолжает исследование Александра Прохорова, прицельно рассматривая творчество Гайдая с точки зрения подрыва устоев советской идеологии и открытия архаического пласта в сознании советского человека. В своей статье Прохорова отвечает на вопрос, почему, несмотря на популярность и доходность комедий Гайдая, советские кино-администраторы были сдержаны в их чествовании. Среди выявленных исследовательницей причин оказываются: иронизирование над образом положительного героя, приоритет эксцентрики над связным нарративом, отказ от осуждения отрицательных героев и завуалированные отсылки к сталинскому террору (опыту ГУЛАГа). В фильмах Гайдая, суммирует Прохорова, запечатлены два социальных перелома: постепенный демонтаж сталинского общества в 1960-е и крах социалистической культуры в конце 1980-х. Под напором комедийной эксцентричности сама советская, да и в целом российская, норма растекалась, попутно обнажая свои абсурдные и неблагоприятные стороны (Prokhorova, 2016, p. 523).

Гению Рязанова в зарубежной литературе посвящено несколько специальных работ. Среди них книга Дэвида МакФэйдена, которая в обзорном

² В англоязычной литературе в отношении эксцентрической комедии утвердился термин *slapstick comedy*, что в дословном переводе звучит как «телесная комедия». Во всех подобных случаях я перевожу этот термин как эксцентрическая комедия, ориентируясь на отечественную терминологическую традицию.

ключе знакомит зарубежного читателя с миром знаменитого советского кинорежиссера. В своем взгляде на творчество Рязанова МакФэйден стремится сделать акцент не на взаимоотношениях художника с властью, а на восприятии фильмов аудиторией. МакФэйден видит суть фильмов Рязанова в отходе от государственной идеологии в сторону актуализации самости, в «тернистом пути к субъективности, к частному “я” в чрезвычайно публичном и печальном обществе» (MacFayden, 2003, p. 43).

Интересный взгляд на творчество Рязанова представляет статья Мишель Лей, осмысляющая четыре комедии Рязанова («Девушка без адреса», «Дайте жалобную книгу», «Ирония судьбы)...», «Служебный роман») через призму гендерной теории. По мнению автора, Рязанов оказался созвучен двум западным тенденциям. С позиции социокультурной проекции он откликнулся на вторую волну феминизма и показывал в своих фильмах не только маскулинизацию героинь-женщин, но и феминизацию героев-мужчин. С точки зрения эстетики, его более поздние фильмы («Ирония судьбы», «Служебный роман»), по мнению Лей, имеют много общего с жанром американской бурлескной комедии (screwball comedy)³. Лей приходит к выводу, что «взяв за основу американскую романтическую комедию, Рязанов нападает на советские представления о государстве, личности и гендерном равенстве. Его одинокие, независимые женщины пытаются найти свой путь в мире, где мужчин мало, процент разводов высок, а идеологический ландшафт постоянно меняется. Порыв к любви и романтике в фильмах Рязанова выглядит нелогичным, иррациональным и крайне абсурдным. И, наконец, в то время как Малви [Mulvey, 2004] призывала к разрушению визуального удовольствия в кино как радикального пути к феминистскому кинематографу, Рязанов использовал те самые кинематографические приемы, которые осуждала Малви, чтобы противостоять бремени гендерного равенства, чтобы дать своим женским персонажам силу и власть через повторное наделение их женственностью и, в конечном счете, отличительностью» (Leigh, 2017, p. 134).

Как можно видеть на примере работы Мишель Лей, советские комедии 1960-х–1970-х понимаются зарубежными исследователями как богатый материал для прослеживания социокультурных трансформаций, происходивших в советском обществе. С этой точки зрения примечательна статья Людмилы

³ Исследовательница в категоризации особенностей бурлескной комедии ссылается на киноведа Уэса Д. Геринга, который выделяет в этом поджанре пять характерных черт персонажей: обилие свободного времени, детская натура, городской образ жизни, аполитичный взгляд на жизнь и базовая неудовлетворенность, когда дело доходит до романтических отношений (Gehring, 1986, p. 37). Как поясняет Лей, «хотя обилие свободного времени и аполитичный взгляд на жизнь могут показаться не слишком применимыми к советскому кино, все эти черты Геринга можно найти в “Иронии судьбы” и, позднее, в “Служебном романе”» (Leigh, 2017, p. 120).

(Милы) Федоровой, посвященная проблеме жалобы и фигуре жалобщика в фильмах Рязанова, Гайдая, Данелии и Элема Климова. Подобно другим зарубежным коллегам, обращавшимся к советской кинокомедии, Федорова выстраивает концепцию своей работы на сопоставлении сталинского и послевоенного кинематографа. Исследовательница показывает, как комические герои и ситуации становятся более приближенными к жизни, как меняется роль коллектива, который теряет свою непогрешимость и может оказаться неправым, как сатира «приобретает новое измерение, прибегая к лирическому юмору и сочетая юмор с сатирой» (Fedorova, 2014, p. 84). Суммируя свои наблюдения, автор указывает на амбивалентную роль комедии в 1960-е–1970-е, когда она «продолжала оставаться инструментом власти для воспитания граждан в духе дозволенного и желаемого, но также стала функционировать как средство передачи социального недовольства» (Fedorova, 2014, p. 90).

Амбивалентную роль героев кинокомедий в позднесоветском обществе фиксирует и Марк Липовецкий в одной из глав своей монографии, посвященной трансформации фигуры трикстера в советской и постсоветской культуре (Lipovetsky, 2011). Среди героев-трикстеров советских кинокомедий Липовецкий рассматривает образы гайдаевского Шурика, рязановского Деточкина, Бузыкина, главного героя «Осеннего марафона» Данелии, и того самого Мюнхгаузена Марка Захарова и Григория Горина. «Все эти фильмы, — пишет Липовецкий, — выявляли у трикстера черты, которые гарантировали бы интеллектуалу жизнеспособное символическое превосходство над обществом циников. И если в фильмах Гайдая и Рязанова подвох понимается как способ, а точнее, как прием осуществления интеллигентских романтических идеалов (на самом деле скорее советских), то в фильме Данелии метод и цель находятся в противоречии, лишая героя свободы. Горин и Захаров возвращаются к ценностям свободы и внеобщности, характерных для трикстерского тропа, но превращают эти ценности в театральную и утонченную условность, таким образом совсем обходя вопрос о выживании персонажа [в окружающем его обществе]» (Lipovetsky, 2011, p. 206).

АБСУРДИЗМ И САТИРА В ФИЛЬМАХ 1980-Х ГОДОВ

Надо признать, что советские фильмы 1980-х крайне редко попадают в исследовательский объектив зарубежных ученых, и еще меньше из них принадлежит, собственно, к жанру комедии. Так, например, востребованным и подробно рассматриваемым фильмом этого периода оказывается «Гараж»

Эльдара Рязанова⁴. Но он выбирается как пример острой сатиры в жанре трагикомедии. Среди других часто упоминаемых картин — «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Кин-дза-дза» Георгия Данелии, «Маленькая Вера» Сергея Пичула, «Фонтан» Юрия Мамина. Большинство из этих фильмов обсуждаются на страницах уже упоминавшейся книги «Внутри советской сатиры. Смех с плетью» под редакцией Эндрю Хортон и в одной из глав его совместной книги с Майклом Бражинским, посвященной перестроечному кино (Horton, Brashinsky, 1992). Эти исследователи фиксируют нарастание абсурдистских мотивов в позднесоветских комедиях как признак полного и больше не скрываемого разочарования в коммунистических идеалах. Осмысляя позднесоветский кинематограф в начале 1990-х, исследователи искренне верят в силу новой эпохи гласности, называют ее «нулевым часом» постсоветской культуры.

Так, сравнивая советскую сатиру 1980-х с американской сатирой этого же периода, Эндрю Хортон отдает явное предпочтение первой. «Большая часть американских комедий, — фиксирует исследователь, — неуклонно теряет “демократический” или популистский оттенок, который характеризовал ее в прошлом, в пользу “рейгановского” циничного неоконсерватизма, который игнорирует многие современные проблемы, такие как расовый конфликт, наркотики, права женщин и СПИД. Такая комедия в конечном счете поддерживает статус-кво, а не предлагает реальную критику режима. (...) Напротив, большая часть советской сатиры в литературе, кино и музыке в последние годы стала важным голосом в критической переоценке советских ценностей. В этом смысле, хотя многие советские комедии превратились из беззубого смеха в прошлом в обвинительное клеймо, этот тон можно считать более оптимистичным, чем самодовольный цинизм многих современных американских комедий; ибо в критике есть надежда на осознание и, следовательно, на изменение» (Horton, 1993, p. 9).

Увы, как показала история, с распадом СССР комедийный жанр в отечественном кино оказался на задворках реальных социальных процессов. А из сегодняшнего дня незапланированно пророчески звучит другое высказывание Эндрю Хортон, посвященное двойственной роли сатиры в тоталитарном государстве. «Сатирический порыв, проявляющийся в шутках, иронических комментариях и т.д., является необходимым компонентом повседневной жизни граждан тоталитарного или авторитарного государства, если они хотят сохранить чувство собственной значимости, индивидуальности и самоуважения. Таким образом, сатира в контексте тоталитаризма является одновременно и нападением — атакой на систему, и защитой — выживанием как

⁴ Об этом фильме пишет, в частности, Майкл Бражинский в своих статьях (Brashinsky, 1993), как и в совместной публикации с Эндрю Хортоном (Horton, Brashinsky, 1992).

таковым, психологическим, духовным и даже физическим» (Horton, 1993, p. 6). Только примеры, подтверждающие правоту этой мысли, мы сегодня находим уже не в кинематографе, а в анонимном творчестве на просторах Интернета.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на всю обширность и разнообразие фильмов, попавших в исследовательский объектив западных ученых, многие разновидности комедийных фильмов остались вне поля их зрения. Например, нам не удалось найти работ, посвященных особенностям советской новогодней комедии, традиции которой можно было бы сравнить с жанровыми закономерностями рождественской комедии. Другое пересечение киножанров, лежащее на поверхности, но так и не получившее своего анализа, связано с комическими элементами в советском истерне и американском вестерне. Видимо, эти темы пока что только ждут своих авторов.

Нельзя обойти вниманием тот факт, что исследованием советской кинокомедии занимались и занимаются ученые с самым разным социокультурным бэкграундом. Очень условно их можно разделить на две группы: те, кто полностью укоренен в зарубежной культуре, и те, кто, эмигрировав за рубеж, имеет двойной научный и жизненный опыт, в том числе непосредственно в Советском Союзе и России. Безусловно, это сказывается как на подходах авторов к анализируемому материалу, так и на отборе самого материала исследования.

Зарубежные исследователи отдают предпочтение раннему советскому кино: авангардному кинематографу 1920-х и музыкальным комедиям сталинского периода. Краеугольными темами становятся вопросы идеологического регулирования искусства, особенности формирования мифологии нового социалистического общества, проблемы адаптации/отвержения западных стандартов.

Эмигрировавшие ученые чаще, нежели западные, анализируют кинокомедии периода оттепели и застоя, так как нередко на правах современников, людей, живших в советское время, тонко чувствуют разницу между декларируемым и непроговариваемым юмором, расшифровка которого невозможна без знания контекста повседневности. В своем обращении к кинокомедиям этого периода ученые-эмигранты пытаются охарактеризовать не столько власть (идеологический дискурс), сколько обыкновенных людей (социальные процессы) и их восприятие советской действительности.

Тем не менее все ученые, вне зависимости от своего бэкграунда, пытаются проследить взаимосвязь советской кинокомедии с развитием этого жанра на Западе. Параллели могут оказаться как очевидными (приоритет эксцентрики и телесного юмора в фильмах 1920-х, каноны голливудского мюзикла в музыкальных комедиях Александрова и Пырьева), так и неожиданными (слагаемые американской бурлескной комедии в лирических комедиях Рязанова).

Многие исследователи определяют характер доминирующей формы юмора во взаимосвязи с усилением/ослаблением дискурса власти. В моменты чрезмерного давления цензуры (середина и конец 1930-х, 1970-е) в комедиях начинает превалировать лирическое начало, юмор прячется и растворяется в романтической тематике. А в периоды относительной свободы (1920-е – начало 1930-х, конец 1950-х – 1960-е) тон в комедийном жанре задает эксцентрика, верх берет телесно-фарсовое начало.

Таким образом, советская кинокомедия не только не сходит с отечественного телеэкрана, во многом объединяя разные поколения российского общества, но и аккумулирует интенсивную рефлексию о многогранности советской культуры в среде зарубежных исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дединский, С., Рябчикова, Н. (ред.-сост.) (2021). *Берегись автомобиля: Расследование*. Санкт-Петербург: Подписные издания; Москва: Искусство кино.
2. Дединский, С., Рябчикова, Н. (ред.-сост.) (2022). *Я шагаю по Москве. Возвращение в утопию*. Санкт-Петербург: Подписные издания; Москва: Искусство кино.
3. Дединский, С.Н. (2022). «Карнавальная ночь» как новый тип послесталинской комедии. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, (1), 109–130. URL: <https://elibrary.ru/AXZVII>, URL: <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-1-109-130>
4. Калинин, И. (2013). «Нам смех и строить и жить помогает»: Политэкономия смеха и советская музыкальная комедия (1930-е годы). *Русская литература*, 74 (1–2), 119–140. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.006>
5. Кларк, К. (2002). «Чтобы так пять двадцать лет учиться нужно...»: Случай «Волги-Волги». М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературы и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 371–390). Санкт-Петербург: Академический проект.
6. Лахусен, Т. (2002). От несинхронизированного смеха к пост-синхронизированной комедии или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд. М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературы и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 243–257). Санкт-Петербург: Академический проект.
7. Михайлин, В.Ю. (2019). Единство личных и общественных интересов: этика и эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова. В.Ю. Михайлин

(сост., ред.), *Маски приватности, маски публичности* (Интерпретация культурных кодов, с. 18–49). Саратов: Наука. URL: <https://elibrary.ru/YUGVMD>

8. Михайлова, И.Б. (2013). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая в прессе. *Новейшая история России*, (3), 201–218. URL: <https://elibrary.ru/RORFSD>

9. Михайлова, И.Б. (2014а). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Пьеса М.А. Булгакова – литературный первоисточник. *Новейшая история России*, (1), 248–264. URL: <https://elibrary.ru/SAYFNJ>

10. Михайлова, И.Б. (2014б). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая: «Смешно, но не только...». *Новейшая история России*, (2), 143–156. URL: <https://elibrary.ru/SKAKVF>

11. Салис, Р. (2012). *«Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова*. Москва: Новое литературное обозрение.

12. Спутницкая, Н.Ю., Казюциц, М.Ф. (2022). Современные подходы к исследованию советской и постсоветской экранной культуры: на материале 53-го конгресса ASEES, США. *Художественная культура*, (2), 106–137. URL: <https://elibrary.ru/SLDJKB>. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137>

13. Тейлор, Р. (2002). К топографии утопии в сталинском мюзикле. М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературе и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 358–370). Санкт-Петербург: Академический проект.

14. Ушакин, С.А. (2013). «Смехом поужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. *Новое литературное обозрение*, (3), 130–162. URL: <https://elibrary.ru/ROXRHB>

15. Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

16. Boym, S. (1993). Perestroika of kitsch: Sergei Soloviev's Black Rose Red Rose. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 125–137). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.016>

17. Brashinsky, M. (1993). Closely watched drains: Notes by a dilettante on the Soviet absurdist film. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 58–62). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.008>

18. Christensen, J. (1993). The films of Eldar Shengelaya: From subtle humor to biting satire. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 105–114). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.014>

19. Codrescu, A. (1993). Quick takes on Yuri Mamin's Fountain from the perspective of a Romanian. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 149–153). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.018>

20. Condren, D. (2021). Notes toward an untimely Soviet comedy: Eisenstein's MMM. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 15 (1), 2–22. URL: <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1870284>

21. Dobrenko, E. (1995). Soviet Comedy Film; or The Carnival of Authority. *Discourse*, 17 (3), 49–57.

22. Enzensberger, M. (1993). 'We were born to turn a fairy tale into reality': Grigori Alexandrov's *The Radiant Path*. In Spring, D., & Taylor, R. (Eds.), *Stalinism and Soviet Cinema* (1st ed., pp. 97–108). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315003078>
23. Fedorova, M. (2014). 'Give Me the Book of Complaints': Complaint in Post-Stalin Comedy. *Laboratorium: журнал социальных исследований*, (3), 80–92. EDN: UIIDSR.
24. Gehring, W.D. (1986). *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. Greenwood Press.
25. Gérin, A. (2018). *Devastation and Laughter: Satire Power and Culture in the Early Soviet State 1920s–1930s*. University of Toronto Press.
26. Graham, S. (2016). Soviet Film Comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and Restoration. In B. Beumers (Ed.), *A Companion to Russian Cinema* (1st ed., pp.158–177). John Wiley & Sons. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch7>
27. Holmgren, B. (2007). The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov's *Circus*. *The Russian Review*, 66 (1), 5–22. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9434.2006.00427.x>
28. Horton, A. & Brashinsky, M. (1992a). From Accusatory to Joyful Laughter: Restructuring the Soviet Comic-Satiric Muse. In *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition* (pp. 187–216). Princeton: Princeton University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9780691227863-008>
29. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992b). *The Zero Hour Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton: Princeton University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9780691227863>
30. Horton, A. (1993a). Carnivals bright, dark, and grotesque in the glasnost satires of Mamin, Mustafayev, and Shakhnazarov. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 138–148). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.017
31. Horton, A. (1993b). "One should begin with zero": A discussion with satiric filmmaker Yuri Mamin. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 154–156). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.019
32. Horton, A. (Ed.). (1993c). *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135>
33. Introduction: Carnival versus lashing laughter in Soviet cinema. (1993). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.003>
34. Johnson, V. (1993). Laughter beyond the mirror: Humor and satire in the cinema of Andrei Tarkovsky. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 98–104). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.013>
35. Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology Soviet Cinemas Transition to Sound 1928–1935*. Indiana University Press. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215vm>
36. Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society 1917–1953*. Cambridge University Press.
37. Kupfer, P. (2013). Volga-Volga: "The Story of a Song": Vernacular Modernism and the Realization of Soviet Music. *The Journal of Musicology Fall*, 30 (4), 530–576.

38. Kupfer, P. (2016). 'Our Soviet Americanism': Jolly Fellows, Music, and Early Soviet Cultural Ideology. *Twentieth-Century Music*, 13 (2), 201–232. URL: <https://doi.org/10.1017/S1478572216000049>
39. Leigh, M. (2017). A laughing matter: El'dar Riazanov and the subversion of Soviet gender in Russian comedy. In M. Rojavin, T. Harte (Eds.), *Women in Soviet Film* (1st ed., pp. 112–134). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315409856>
40. Lipovetsky, M. (2011). Tricksters In Disguise: The Trickster's Transformations In The Soviet Film Of The 1960s–70s. In *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture* (pp. 195–229). Boston: Academic Studies Press.
41. MacFayden, D. (2003). *The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker*. McGill-Queen's University Press.
42. Milic, S. (2004, October). Sight Gags and Satire in the Soviet Thaw: Operation Y and Other Shurik's Adventures. *Senses of Cinema*, (33). Retrieved August 08, 2022, from http://sensesofcinema.com/2004/33/operation_y/
43. Moss, K. (1993). A Russian Munchausen: Aesopian translation. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 20–35). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.005>
44. Mulvey, L. (2004). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In A. Easthope & K. McGowan (Eds.), *A Critical and Cultural Theory Reader* (pp. 168–176). University of Toronto Press.
45. Oushakine, S.A. (2012). Red Laughter: On Refined Weapons of Soviet Jesters. *Social Research: An International Quarterly*, 79 (1), 189–216. URL: <https://doi.org/10.1353/sor.2012.0038>
46. Prokhorov, A. (2003). Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review Autumn*, 62 (3), 455–472. URL: <https://doi.org/10.2307/3185801>
47. Prokhorova, E. (2016). The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy. In B. Beumers (Ed.), *A Companion to Russian Cinema* (1st ed., pp. 519–542). John Wiley & Sons.
48. Ratchford, M. (1993). Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 83–93). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.011>
49. Reizen, O. (1993). Black humor in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 94–97). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.012>
50. Salys, R. (2009). *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters* (pp. 121–200). Chicago: Intellect.
51. Salys, R. (2018). Grigorii Aleksandrov's Spring: the last musical hurrah. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (2), 114–135. URL: <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1447342>
52. Slobin, G. (1993). A forgotten flute and remembered popular tradition. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 117–124). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.015>

53. Stites, R. (1990). *Russian Popular Culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
54. Taylor, R. (1983). A “Cinema for the Millions”: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*, 18 (3), 439–461. URL: <https://doi.org/10.1177/002200948301800305>
55. Taylor, R. (1991a). Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (pp. 193–216). London: Routledge.
56. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.) (1991b). *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge.
57. Taylor, R. (1996). The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov’s The Circus. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
58. Taylor, R. (1999). Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr’ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema. *Slavic Review*, 58 (1), 143–159. URL: <https://doi.org/10.2307/2672993>
59. Toropova, A. (2014). ‘If we cannot laugh like that then how can we laugh?’: The ‘problem’ of Stalinist film comedy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 5 (3), 335–351. URL: https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335_1
60. Von Geldern, J., Stites, R. (1995). *Mass culture in Soviet Russia: Tales, poems, songs, movies, plays, and folklore, 1917–1953*. Indiana University Press.
61. Woll, J. (2008). Under the Big Top: America Goes to the Circus. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 68–80). Bloomington: Indiana University Press 2008. P. 68–80.
62. Youngblood, D.J. (1991). *Soviet Cinema in the Silent Era 1918–1935*. University of Texas Press.
63. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.
64. Youngblood, D.J. (1993). “We don’t know what to laugh at”: Comedy and satire in Soviet cinema (from The Miracle Worker to St. Jorgen’s Feast Day). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 36–47). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.006

REFERENCES

1. Altman, R. (1987). *The American film musical*. Bloomington: Indiana University Press.
2. Boym, S. (1993). Perestroika of kitsch: Sergei Soloviev’s Black Rose, Red Rose. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 125–137). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.016>
3. Brashinsky, M. (1993). Closely watched drains: Notes by a dilettante on the Soviet absurdist film. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 58–62). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.008>

4. Christensen, J. (1993). The films of Eldar Shengelaya: From subtle humor to biting satire. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 105–114). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.014>
5. Clark, K. (2002). “Chtoby tak pet’ dvadtsat’ let uchi’t’sya nuzhno...”: Sluchay “Volgi-Volgi” [“To sing like that, you need to study for twenty years ...”: A case of “Volga-Volga”]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat’i o kul’ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 371–390). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
6. Codrescu, A. (1993). Quick takes on Yuri Mamin’s Fountain from the perspective of a Romanian. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 149–153). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.018>
7. Condren, D. (2021). Notes toward an untimely Soviet comedy: Eisenstein’s MMM. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 15 (1), 2–22. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1870284>
8. Dedinskiy, S., & Ryabchikova, N. (Eds.). (2021). *Beregis’ avtomobilya: Rassledovanie* [Watch out for the automobile: Investigation]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya; Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
9. Dedinskiy, S., & Ryabchikova, N. (Eds.). (2022). *Ya shagayu po Moskve: Vozvrashchenie v utopiyu* [Walking the streets of Moscow: Return to utopia]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya; Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
10. Dedinskiy, S.N. (2022). “Karnaval’naya noch’” kak novyy tip poslestalinskoy komedii [“Carnival Night” as a new type of post-Stalin comedy]. *Teatr, Zhivopis’, Kino, Muzyka*, (1), 109–130. (In Russ.) <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-1-109-130>, <https://elibrary.ru/axzvii>
11. Dobrenko, E. (1995). Soviet comedy film: or, The carnival of authority. *Discourse*, 17 (3), 49–57.
12. Enzensberger, M. (1993). ‘We were born to turn a fairy tale into reality’: Grigori Alexandrov’s The Radiant Path. In D. Spring, & R. Taylor (Eds.), *Stalinism and Soviet cinema* (1st ed., pp. 97–108). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315003078>
13. Fedorova, M. (2014). ‘Give me the book of complaints’: Complaint in post-Stalin comedy. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, (3), 80–92. <https://elibrary.ru/uiidsr>
14. Gehring, W.D. (1986). *Screwball comedy: A genre of madcap romance*. Greenwood Press.
15. Gérin, A. (2018). *Devastation and laughter: Satire, power, and culture in the early Soviet state (1920s–1930s)*. University of Toronto Press.
16. Graham, S. (2016). Soviet film comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and restoration. In B. Beumers (Ed.), *A companion to Russian cinema* (1st ed., pp.158–177). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch7>
17. Holmgren, B. (2007). The Blue Angel and Blackface: Redeeming entertainment in Aleksandrov’s Circus. *The Russian Review*, 66 (1), 5–22. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9434.2006.00427.x>

18. Horton, A. (1993). Introduction: Carnival versus lashing laughter in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.003>
19. Horton, A. (1993a). Carnivals bright, dark, and grotesque in the glasnost satires of Mamin, Mustafayev, and Shakhnazarov. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 138–148). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.017>
20. Horton, A. (1993b). “One should begin with zero”: A discussion with satiric filmmaker Yuri Mamin. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 154–156). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.019>
21. Horton, A. (Ed.). (1993c). *Inside Soviet film satire*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135>
22. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992a). From accusatory to joyful laughter: Restructuring the Soviet comic-satiric muse. In A. Horton, & M. Brashinsky, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet cinema in transition* (pp. 187–216). Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691227863-008>
23. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992b). *The Zero Hour: Glasnost and Soviet cinema in transition*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691227863>
24. Johnson, V. (1993). Laughter beyond the mirror: Humor and satire in the cinema of Andrei Tarkovsky. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 98–104). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.013>
25. Kaganovsky, L. (2018). *The voice of technology: Soviet cinemas transition to sound, 1928–1935*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215vm>
26. Kalinin, I. (2013). “Nam smekh i stroit’ i zhit’ pomogaet”: Politekonomiya smekha i sovetskaya muzykal’naya komediya (1930-e gody) [“Laughter helps us to build and live”: The political economy of laughter and the Soviet musical comedy of the 1930s]. *Russian Literature*, 74 (1–2), 119–140. (In Russ.) <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.006>
27. Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet society, 1917–1953*. Cambridge University Press.
28. Kupfer, P. (2016). ‘Our Soviet Americanism’: Jolly Fellows, music, and early Soviet cultural ideology. *Twentieth-Century Music*, 13 (2), 201–232. <https://doi.org/10.1017/S1478572216000049>
29. Kupfer, P. (2013). Volga-Volga: “The story of a song”: Vernacular modernism and the realization of Soviet music. *The Journal of Musicology* Fall, 30 (4), 530–576.
30. Lahusen, T. (2002). Ot nesinkhronizirovannogo smekha k post-sinkhronizirovannoy komedii ili Kak stalinskiy myuzikl dognal i peregnal Gollivud [From laughter “out of sync” to post-synchronized comedy, or, How the Stalinist film musical caught up with Hollywood and overtook it]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat’i o kul’ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 243–257). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
31. Leigh, M. (2017). A laughing matter: El’dar Riazanov and the subversion of Soviet gender in Russian comedy. In M. Rojavin, & T. Harte (Eds.), *Women in Soviet film* (1st ed., pp. 112–134). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315409856>

32. Lipovetsky, M. (2011). Tricksters in disguise: The trickster's transformations in the Soviet film of the 1960s–70s. In M. Lipovetsky, *Charms of the cynical reason: Tricksters in Soviet and post-Soviet culture* (pp. 195–229). Boston: Academic Studies Press.
33. MacFayden, D. (2003). *The sad comedy of El'dar Riazanov: An introduction to Russia's most popular filmmaker*. McGill-Queen's University Press.
34. Mikhailin, V.Yu. (2019). Edinstvo lichnykh i obshchestvennykh interesov: etika i estetika podglyadyvaniya v "Sluzhebnoy romane" El'dara Ryzanova [The unity of personal and public interests: Ethics and aesthetics of peeping in Eldar Ryzanov's "Office Romance"]. In V.Yu. Mikhailin (Ed.), *Maski privatnosti, maski publichnosti: Interpretatsiya kul'turnykh kodov* [Masks of privacy, masks of publicity: Interpretation of cultural codes] (pp. 18–49). Saratov: Nauka. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yugvmd>
35. Mikhailova, I.B. (2013). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! Kinokomediya L. I. Gaydaya v presse [Happy birthday "Ivan Vasilievich!" L. I. Gaidai's cinematic comedy in the press]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (3), 201–218. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rorfsd>
36. Mikhailova, I.B. (2014a). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! P'esa M.A. Bulgakova—literaturnyy pervoistochnik [Happy anniversary, 'Ivan vasilievich!' M. A. Bulgakov's play as a literary inspiration for L. I. Gaidai's film]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (1), 248–264. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sayfnj>
37. Mikhailova, I.B. (2014b). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! Kinokomediya L. I. Gaydaya: "Smeshno, no ne tol'ko..." [Happy anniversary, "Ivan Vasilievich"! L. I. Gaidai's comedy-film "It's funny, but not only..."]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (2), 143–156. (In Russ.) <https://elibrary.ru/skakvf>
38. Milić, S. (2004, October). Sight gags and satire in the Soviet Thaw: Operation Y and Other Shurik's Adventures. *Senses of Cinema*, (33). Retrieved August 08, 2022, from http://sensesofcinema.com/2004/33/operation_y/
39. Moss, K. (1993). A Russian Munchausen: Aesopian translation. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 20–35). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.005>
40. Mulvey, L. (2004). Visual pleasure and narrative cinema. In A. Easthope & K. McGowan (Eds.), *A critical and cultural theory reader* (pp. 168–176). University of Toronto Press.
41. Oushakine, S.A. (2012). Red laughter: On refined weapons of Soviet jesters. *Social Research: An International Quarterly*, 79 (1), 189–216. <https://doi.org/10.1353/sor.2012.0038>
42. Oushakine, S.A. (2013). "Smekhom po uzhasu": o tonkom oruzhii shutov proletariata ["Beat terror with laughter": On refined weapons of the proletariat's jesters]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 130–162. (In Russ.) <https://elibrary.ru/roxrhb>
43. Prokhorov, A. (2003). Cinema of attractions versus narrative cinema: Leonid Gaidai's comedies and El'dar Riazanov's satires of the 1960s. *Slavic Review Autumn*, 62 (3), 455–472. <https://doi.org/10.2307/3185801>
44. Prokhorova, E. (2016). The man who made them laugh: Leonid Gaidai, the king of Soviet comedy. In B. Beumers (Ed.), *A companion to Russian cinema* (1st ed., pp. 519–542). John Wiley & Sons.

45. Ratchford, M. (1993). Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 83–93). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.011>
46. Reizen, O. (1993). Black humor in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 94–97). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.012>
47. Salys, R. (2009). *The musical comedy films of Grigorii Aleksandrov: Laughing matters* (pp. 121–200). Chicago: Intellect.
48. Salys, R. (2012). “*Nam uzhe ne do smekha*”: *Muzykal'nye kinokomedii Grigoriya Aleksandrova* [“We are no longer laughing”: Musical cinema comedies by Grigory Alexandrov]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
49. Salys, R. (2018). Grigorii Aleksandrov's Spring: The last musical hurrah. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (2), 114–135. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1447342>
50. Slobin, G. (1993). A forgotten flute and remembered popular tradition. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 117–124). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.015>
51. Sputnitskaya, N.Yu., & Kazyuchits, M.F. (2022). Sovremennye podkhody k issledovaniyu sovetskoy i postsovetskoy ekrannoy kul'tury: na materiale 53-go kongressa ASEEEES, SShA [Contemporary approaches to the study of Soviet and post-Soviet screen culture: Based on the material of 53rd ASEEEES Congress, USA]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (2), 106–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137>, <https://elibrary.ru/sldjkb>
52. Stites, R. (1990). *Russian popular culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
53. Taylor, R. (1983). A “cinema for the millions”: Soviet socialist realism and the problem of film comedy. *Journal of Contemporary History*, 18 (3), 439–461. <https://doi.org/10.1177/002200948301800305>
54. Taylor, R. (1991a). Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s. In R. Taylor, & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (pp. 193–216). London: Routledge.
55. Taylor, R. (1996). The Illusion of happiness and the happiness of illusion: Grigorii Aleksandrov's The Circus. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
56. Taylor, R. (1999). Singing on the steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the kolkhoz musical in Soviet cinema. *Slavic Review*, 58 (1), 143–159. <https://doi.org/10.2307/2672993>
57. Taylor, R. (2002). K topografii utopii v stalinskom myuzikle [Towards a topography of utopia in the Stalinist musical]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 358–370). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
58. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.) (1991b). *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.

59. Toropova, A. (2014). 'If we cannot laugh like that then how can we laugh?': The 'problem' of Stalinist film comedy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 5 (3), 335–351. https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335_1

60. Von Geldern, J., & Stites, R. (1995). *Mass culture in Soviet Russia: Tales, poems, songs, movies, plays, and folklore, 1917–1953*. Indiana University Press.

61. Woll, J. (2008). Under the Big Top: America goes to the Circus. In S.M. Norris, & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 68–80). Bloomington: Indiana University Press 2008.

62. Youngblood, D.J. (1991). *Soviet cinema in the silent era, 1918–1935*. University of Texas Press.

63. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

64. Youngblood, D.J. (1993). "We don't know what to laugh at": Comedy and satire in Soviet cinema (from The Miracle Worker to St. Jorgen's Feast Day). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 36–47). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.006>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

кандидат культурологии,
старший научный сотрудник сектора художественных
проблем массмедиа,

Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: ABG-3983-2020

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

DARIA A. ZHURKOVA

Cand.Sci. (Culture Studies),
Senior Research Fellow at the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: ABG-3983-2020

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

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

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

BORIS M. SOKOLOVRussian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia**ResearcherID: HNI-7860-2023****ORCID: 0000-0003-4542-503X****e-mail: gardenhistory@gmail.com***For citation*

Sokolov, B.M. (2022). Historical Gardens in Cinema: Location, Transformation, Image. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 43–102. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-43-102>, EDN: KRAXOW

Historical Gardens in Cinema: Location, Transformation, Image*

Abstract. The article explores the roles of historical gardens in Western cinema. A garden can make a historical location (Versailles), mimic another historical garden (Vaux-le-Vicomte as Chantilly in *Vatel*), embody a national way of life (gardens of the National Trust in the 1995 TV series *Pride and Prejudice*), or be an abstract, to a greater or lesser extent, setting. In *Atonement*, the historical garden becomes a symbol, and in films about space (*Silent Running*) and the inner world metaphysics (*The Fountain*), the garden is reduced to a cultural archetype—a patch of turf, a spring, an old tree. One of the ways of utilizing the garden theme is its ironic presentation: the historical garden is shown as a ridiculous formal extravagance (*The Draughtsman's Contract*) or as a costly project destroying the natural environment and the very life of the customer (*The Serpent's Kiss*). The most intricate work with the theme of historical gardens was performed by Alain Resnais in *Last Year at Marienbad*. The nature for it was filmed in two Munich parks, and the formal interiors of Schleissheim Palace, with its countless mirrors, and the Rococo floral decor of the Amalienburg pavilion are continued in the views of the formal garden, which the director called “carved in stone.” A sculptural group, which the characters encounter in different parts of the park, represents their emotional states and existence on the border between reality and sleep. The conclusion is drawn that the theme of gardens in cinematography opens up a number of unique artistic

* Translated by Anna P. Evstropova.

means. Among them are different levels of mediating documentary reality, utilization of cultural archetypes, and using the garden as a symbolic space.

Keywords: garden in cinema, garden art, gardens of Britain, gardens of France, gardens of Germany, British cinema, Peter Greenaway, Alain Resnais

УДК 712.01 + 791.3

Статья получена 21.01.2022, отредактирована 07.07.22, принята 29.12.2022

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ

Российский государственный гуманитарный университет,
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: HNI-7860-2023

ORCID: 0000-0003-4542-503X

e-mail: gardenhistory@gmail.com

Для цитирования

Соколов Б.М. Исторический сад в кинематографе: натура, трансформация, образ // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 43–102. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-45-102>. EDN: KRAXOW

Исторический сад в кинематографе: натура, трансформация, образ

Аннотация. Статья посвящена роли исторических садов в зарубежном художественном кинематографе и вариантам их использования. Сад может быть исторической натурой (Версаль), играть роль другого исторического сада (Во-ле-Виконт в роли Шантийи в фильме «Ватель»), представлять национальный образ жизни (сады Национального Попечительского совета Англии в сериале «Гордость и предубеждение»), а также абстрагироваться в большей либо меньшей степени. Исторический сад, становящийся символом, использован в фильме «Искупление», а в фильмах о космосе («Молчаливое бегство») и метафизике внутреннего мира («Источник») сад сокращается до культурного архетипа — участок дерна, источник, старое дерево. Одним из вариантов освоения садовой темы становится ее ироническая подача: исторический сад показан как нелепая формальная затея («Контракт рисовальщика») либо как дорогостоящий замысел, разрушающий естественную природу и саму жизнь заказчика («Поцелуй змеи»). Наиболее сложная работа с темой исторического сада проведена в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Здесь натура снята в двух мюнхенских парковых резиденциях, причем формальный характер

дворца с бесчисленными зеркалами и павильона Амалиенбург, украшенного флоральным декором рококо, продолжается в видах регулярного сада, который режиссер называет «выточенным из камня». Скульптурная группа, встречающаяся героям в разных частях парка, олицетворяет их эмоциональные состояния и существование на грани реальности и сна. В заключение сделан вывод о том, что тема исторического сада в кинематографе дает ему ряд уникальных художественных средств. Среди них — разные уровни опосредования документальной реальности, работа с культурными архетипами, использование сада в качестве символического пространства.

Ключевые слова. Сад в кинематографе, садовое искусство, сады Британии, сады Франции, сады Германии, британский кинематограф, Питер Гринуэй, Ален Рене

1. INTRODUCTION

The use of historical gardens and parks in cinematography has a long tradition that deserves the attention of art and cultural historians. Fiction cinematography is a tool for the study of reality, and the garden as a work of art in itself provides opportunities for complex mediation and figurative interpretation of the image. Besides, it allows to culturally conceptualize garden art. This makes a subject study of the role played by the historical garden in construction of the cinematic image seem relevant.

First of all, however, let us determine the target under study—a garden, a park, its historical affiliation. In the tradition, established by the 1980s, of studying gardens and parks as works of art, the boundary between these two concepts of landscape art was acknowledged to have little significance. Starting from the 16th century, the forms of a garden—a cultivated area adjacent to the dwelling, and a park—an area some distance away from the dwelling serving for recreation, began to interact and merge. In relation to many large Renaissance and Mannerist manor ensembles (Villa d'Este in Tivoli) and to most Baroque and Classicist ensembles (Villa Borghese in Rome, Versailles of Louis XIV), the terms “garden,” “park,” “villa,” and “estate” were applied at the time of their creation and are applied now equally. The principles of landscape park design, developed in the 18th century, suggest a single space with dedicated and beautifully designed zones that include a garden, a promenade park, and agricultural land (Mosser & Teyssot, 2000, pp. 11–21). In the international scientific literature, the term “garden art” was established, and with the development of environmental thinking and culture of environmental design, “landscape art” has also been used (Jellicoe & Jellicoe, 1995, pp. 248–251).

There are many national traditions in landscape art, but only a few recognizable artistic systems have been called “garden styles.” Having originated in a particular country and historical environment, they have become universal and are used in different situations. In European art, these were four revolving systems: the Italian terraced garden of the 15th–18th centuries, the French parterre garden of the 16th–18th centuries, the Dutch hedged garden of the 17th century with extensive botanical plantings, the English landscape park of the 18th–19th centuries. These types mixed and varied in different countries and in different eras, forming the basis for the creation of original ensembles. Some of the garden cultures of the East have also gained international fame. Among them are the Chinese system, with its likening of the small garden to a large natural landscape; the Japanese system, which turned the small landscape into a philosophically significant object; and the Muslim tradition, known mainly from the gardens of the Mughal Empire of the 17th–18th centuries, with their cruciform plan and complex water system (Jellicoe et al., 1986, pp. 211–212).

In the middle of the 19th century, the aesthetics of historicism and bourgeois tastes gave rise to an eclectic mix of elements of various historical styles, shaping an ahistorical type of formal garden, which exists to this day. There is no significant difference in layout, color scheme and plant choice between the garden of the British Queen Victoria in Osborne and the garden of the Turkish sultan Dolmabahçe in Istanbul. Such gardens, serving as a sign of luxurious life, have repeatedly appeared in cinematography (Salzburg Mirabell Gardens in *Sound of Music*, 1965; a typical Japanese garden in the first *Kill Bill*, 2003).

A historical garden or park featured in a film is of much greater interest for researchers. This group includes recognizable works of landscape art created within the specified historical systems and thus able to mark the era and the environment in which the story is set. Most often, directors choose gardens of the era to which the story refers. However, this is not the only option, as will be demonstrated below.

The **research issue** are the strategies of using the image of a historical garden in the creation of a new, cinematic image. The selection of material for this article raised the question of the degree of historicism demonstrated in films featuring historical gardens. Since garden art is very little known to the public, one garden can be passed off as another (Vaux-le-Vicomte as Chantilly, *Vatel*), or it can help create an era-appropriate image (*Pride and Prejudice* BBC series), or a particular landscape can be turned into a symbolic space (*Last Year at Marienbad*). Using a little-known garden as a recurring feature in a television series can give it enormous popularity (tickets to Highclere Castle estate in England, the main set of *Downton Abbey*, are in great demand). Since the historical garden itself is a work of art, a complex combination of images, the filmmakers inevitably engage in a dialogue with these images. Viewers see either a blend or confrontation of the two artworks

(Kashchenko, 2019, pp. 366–374). It is the dialogue between the images of the actual garden and of the garden in the film, as well as the transformation of the image of a historical garden which is the subject of this article.

Tim Burton, who gravitates toward images of popular culture, has given gardens a substantial place in two of his films. In *Edward Scissorhands* (1990), the protagonist is trimming townspeople's hedges into outlandish animals. It was not a film set but the actual topiary—the Green Animals Topiary Garden in Portsmouth, Rhode Island; the figures were created by two generations of owners in 1905–1945. And in *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), the characters find themselves in a candy garden with sugar grass and a chocolate river. This landscape has no historical allusions.

Most often historical gardens appear in biopics, acting in their own role or as conventional surroundings appropriate for the era. A more complex and artistically promising way to use the historical garden is to turn it into a symbol and interpret this symbol. Unfortunately, there are very few examples of artistic use of historical gardens in Russian cinema, whereas in Western cinematography, several types of dialogue with the garden can be distinguished:

- 1) Familiar garden: Versailles, *The Taking of Power by Louis XIV*;
- 2) Typical garden: English gardens, *The Serpent's Kiss*, *Barry Lyndon*;
- 3) National garden style: *Pride and Prejudice*;
- 4) Garden environment: *The Secret Garden* (1993), *Blowup*;
- 5) Garden as another garden: Vaux-le-Vicomte as Chantilly, *Vatel*;
- 6) Garden in ironic interpretation: formal garden of Groombridge Place, *The Draughtsman's Contract*;
- 7) Garden in symbolic interpretation: Munich-Nymphenburg, *Last Year at Marienbad*;
- 8) Garden as an absent symbol: *The Cement Garden*, *The Garden of Allah*, *Red Desert*;
- 9) Garden as an abstraction: *Metropolis*, *Silent Running*, Darren Aronofsky's *The Fountain*.

These options shall be considered in terms of creative opportunities and new artistic means which they give directors. The **hypothesis** of the study is that variants from 6 to 9, allowing for the highest level of mediation of nature and the most subtle figurative means, will bear the richest and most interesting results.

2. GARDEN AS PART OF THE NATIONAL LIFESTYLE

The garden in the role of itself illustrates a historical scene. Such are the numerous appearances of Versailles in French cinema, especially after the reconstruction of the main garden and Trianon park after the 1999 hurricane: *The King is Dancing* (*Le Roi danse*, Gérard Corbiau, 2000), *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006), *Versailles: The Dream of a King* (*Versailles, le rêve d'un roi*, Thierry Binisti, 2008), *A Little Chaos* (Alan Rickman, 2014). Of interest, including for the history of garden art, is the period drama *Royal Affairs in Versailles* (*Si Versailles m'était conté*, 1953) by Sacha Guitry. It depicts, in semi-serious form, the major eras of Versailles life, from being built as a hunting lodge to the French Revolution, and records the state of the ensemble and its vegetation as of 1952 (Fig. 1, 2). In the final scene, characters from different eras descend the Hundred Steps staircase, reproducing the composition from the cover of 1922 graphic album "Versailles" by Alexandre Benois. Roberto Rossellini's authentic biopic *The Taking of Power by Louis XIV* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966) depicts the stages of the construction of the ensemble and explains its significance.



Fig. 1. Still from *Royal Affairs in Versailles* (*Si Versailles m'était conté*), 1953¹

¹ See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/22185/foto/i2/> (06.02.2022).



Fig. 2. Alexandre Benois. Cover for the lithographic album “Versailles”, 1922²

A typical garden, symbolizing the specific era, can play a very important role in the film. The generalized image of an English landscape park is an integral part of the famous television drama *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995). The filmmakers have thoroughly studied the historical and geographical background of Austen’s 1813 novel. Jane Austen spent most of her life in the city of Bath, and many of the gardens and townscapes of the film are set in the Southwest of England (Conklin & Birtwistle, 2003, pp. 22–27).

The town near which the Bennetts lived was shot in the village of Lacock near Bath. The feelings between Elizabeth Bennet and Fitzwilliam Darcy flare up mostly on the lake and in the pavilions of Stourhead, a remarkable landscape park also located not far from Bath. Finding a fairly palatial estate suitable for Mr. Darcy was more challenging, but eventually Lyme Hall was chosen for the role. Although it is located in the North, near Manchester, its imposing facade reflecting off the pond and its rolling parklands fit the Pemberley Manor described in Austen’s novel (Fig. 3). The magnificent home belonging to Darcy’s arrogant aunt, Lady Catherine de Bourgh, matched the large forms of Belton House. Tellingly, in creating the high-culture environment of the novel, the crew worked closely with the National Trust

² See the image source: <https://antikvaria.ru/product/benua-antikvarnyy-albom-versal-1922-god/#pid=1> (06.02.2022).

of England (Sokolov, 2018, pp. 592–603), a commercial charity that provided 24 of its properties for filming. Unlike the 1940 Hollywood *Pride and Prejudice*, directed by Robert Leonard, where the events unfold against the high society background and the garden appears only as a conventional setting, the 1995 film has become a monument to English culture, including garden art.



Fig. 3. Still from *Pride and Prejudice*, 1995. Scene was shot at Lyme Hall estate³.

A more common cinematic way of creating a garden environment is shown in Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* (1975). The story of a young Irishman who becomes an officer and a roue begins in summer lakescapes. Barry's unimaginable wealth after his marriage is demonstrated through the grandiose views of the house and park at Castle Howard (Sokolov, 2020, pp. 120–128). History buffs are aware of the story of Charles Howard, Earl of Carlisle, whose descendants still own the estate, but the film was not intended for English connoisseurs. As a recognizable and exceptional ensemble, Castle Howard was the setting for many different films. Among them are two adaptations of Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited* (1981, 2008) and even the comedy *The Spy with a Cold Nose* (Daniel Petrie, 1966), in which the house imitated the Kremlin.

Sometimes a garden location is chosen because of the history of its owners. The characters of Ian McEwan's novel *Atonement*, who later end up in World War II, meet in 1935 at an old and neglected estate. The film crew found a suitable manor house in the photo archive of magazine. Just by that time, the heiress to Stokesay Court had restoration work on the house completed. Its Victorian appearance was

³ See the image source: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b009016x> (07.02.2021).

enhanced by set decorators; the fountain bowl was furnished with a replica of Triton by the Baroque sculptor Gian Lorenzo Bernini, mentioned in the novel. The combination of the two images created the nostalgic appearance of the summer garden and park, which became the symbolic dominant of the entire movie *Atonement* (Joe Wright, 2006) (Fig. 4).



Fig. 4. Still from *Atonement*, 2006. Fountain at Stokesay Court with the sculpture added⁴

The Serpent's Kiss (Philippe Rousselot, 1997), a little-noticed film about a garden with the plot close to that of *The Draughtsman's Contract*, is an intriguing dive into a long era of garden design in Britain. A wealthy and thrifty entrepreneur decides to impress his wife with a newfangled Dutch-style garden. Therefore, the setting can be identified as the middle of the 17th century, when Dutch formal flower gardens were a novelty. When a suspiciously young Dutch gardener arrives and gets down to work with enthusiasm, the garden starts to emerge by the minute. However, this upsets the owners' daughter, who enjoyed the natural thickets of the estate. A mystical hurricane destroys the parterres and greenhouses, and the Dutchman confesses that he is only an assistant to the actual famous garden master, and flees the manor together with the girl. The film does not depict an authentic Dutch garden (especially since there are hardly any left in Britain), but rather its typical appearance. In the film, this convincing-looking garden is being built, destroyed, and rebuilt, and its flowerbed in the form of a serpent biting its own tail serves as the mainspring for the detective part of the plot (Fig. 5).

⁴ See the image source: <https://stokesaycourt.com/about/house/atonement/> (07.02.2022).



Fig. 5. Still from *The Serpent's Kiss*, 1997⁵

A spoiled girl, after the death of her parents, finds herself in her uncle's gloomy manor, but manages to create for herself and others a little paradise in a neglected garden—this is the plot of the 1911 children's story *The Secret Garden* by Frances Burnett. The American writer was well-acquainted with the English homestead life. The title of the story refers to the long tradition of arranging a fenced garden near the house, in which fruits and vegetables ripen faster due to less wind. These gardens were often called “secret” after the private gardens of Italian villas (“giardino segreto”). Mary, the heroine of the story, finds such a garden locked up and abandoned because of her uncle's grief for his deceased wife, who had spent much time in it.

Among several feature and animated films based on the novel, Agnieszka Holland's *The Secret Garden* (1993) stands out. The setting for a typical English manor was found at Allerton Castle in Yorkshire, which combines a pseudo-Gothic palace, a formal Victorian parterre, and a hilly landscape park. The film emphasizes the contrast between the dark rooms of the castle and the wide natural panoramas. The overgrown walls of the secret garden are dusky, but inside it is full of light

⁵ See the image source: http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&aid=70&rid=1730&tpl=filmography_dets&only=1&force=1 (08.02.2022).

and—once Mary and her friends start taking care of it—of flowering plants. A miracle happens here: the owner's son Colin, supposedly terminally ill, starts walking again and begins the life of an ordinary child. In the final scene, the heroes are joyfully dancing on a wide meadow seen through a passage in the green hedge. The image of the garden is generalized here, but the English flavor is pronounced.

3. GARDEN AS ANOTHER GARDEN: FROM IMAGE TO SYMBOL

On the example of *The Serpent's Kiss*, we can see the shift from a specific garden exterior to its mediation and interpretation. This is when the garden begins to be used as a symbolic image. However, deviations from historical accurateness are possible not only for the sake of symbolic generalization. Using one garden in the role of another one is usually a forced situation in which the differences between them have to be disguised rather than emphasized. The semi-fictional screenplay of *Vatel* (Roland Joffé, 2000) tells the story of François Vatel, cook and Master of Festivities of Louis de Bourbon, known as the Great Condé. Willing to amend for his part in the rebellion against Louis XIV, the commander throws a lavish feast in honor of the king. The plot of the film demanded a showing of Chantilly, Condé's estate. However, the real Château de Chantilly has since been altered, destroyed during the French Revolution, and rebuilt in conventional medieval forms only in the 1880s. The only part of the original formal park designed by André Le Nôtre, which was recreated in outline, is the parterre near the canal.

In the credits, the filmmakers show a distant view of the castle, while during the on-location scenes we see the parterres of Vaux-le-Vicomte: on the one hand, it perfectly represents Le Nôtre's style, but, on the other hand, is well known to thousands of visitors to this ensemble. The cameraman aimed at fragmenting the landscape and obscuring it with festive decorations. However, the climactic scene—the seafood feast—required a totally impressive location. The grotto on the far side of the canal at Vaux-le-Vicomte became such a setting. Thus, instead of the historical forms of one famous park, the film shows fragments of another, giving the viewer a very approximate impression of the French style of the Sun King era (Fig. 6, 7).



Fig. 6. Still from *Vatel*, 2000. The cook's figure blocks the view of Château de Vaux-le-Vicomte since the scene is assumed to take place at Chantilly⁶.



Fig 7. Vaux-le-Vicomte, view from the canal. Photo by Boris Sokolov, 2014. Archive of the author

Peter Greenaway's cinematography is based on irony in relation to culture and on the deconstruction of established values. *The Belly of an Architect* (1987) is a story of a professor arranging an exhibition of Étienne-Louis Boullée's projects in Rome, who is obsessed by his own illness and his wife's infidelity. The same countercultural concept is at the heart of the widely acclaimed, visually spectacular detective story

⁶ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0190861/> (08.02.2022).

The Draughtsman's Contract (1982). As in *The Serpent's Kiss*, the action takes place in the time when Dutch formal gardens were considered a fashionable novelty. The year is explicitly marked—1694, just before the Age of Enlightenment and the “landscape revolution.” The suitable garden was found in the southeastern county of England, Kent. Groombridge Place has a long history and has retained the basic forms of a formal trellis garden. Arthur Conan Doyle loved its eerie appearance and made it the setting for his story *The Valley of Fear* and the ghost series *The Edge of the Unknown*.

Like most large English estates, the formal garden of Groombridge Place is surrounded by an open landscape park. According to the plot, the mistress of the house, Mrs. Herbert, persuades a famous artist Mr. Neville to make drawings of the estate, which she needs for reconciliation with her long-absent husband. Mr. Neville sketches six views of the garden and the house with unexpected details like drying laundry or a ladder leaning against the wall. (The drawings were actually made by Greenaway himself, a professional artist) It then turns out that the missing husband was murdered and thrown into a moat in front of a horse statue with a living huge wild man with bronze-painted skin sitting on it. The horse itself is reminiscent of Ludovico Sforza's monument in Milan, never finished by Leonardo da Vinci.

Everyone begins, either seriously or feignedly, to suspect each other of murder. The landlord's daughter makes another deal with the draughtsman: in order to retain her estate, she needs to conceive an heir. The second series of yet another six drawings hints at the murder even more explicitly and at the same time ambiguously. The artist leaves only to soon return under a strange pretext of making a thirteenth drawing mentioned in the contract as the extra sketch for rejection. He wishes to draw a view of the fateful pool and the equestrian statue. The three pomegranates, which he has brought as a gift from a gardener he knows, also turn out to be a fateful symbol. The mistress's daughter sardonically explains to him that pomegranate seeds are an attribute of Proserpine and the afterlife, and its juice signifies blood.

After that, long lectures and dialogues give way to swift action. In disregard of his plan to sketch the moat during the day, Mr. Neville does it at night, by torchlight. Here, he is surrounded by enraged masked men, family members and friends, who carry out a symbolic execution on him. They read out to him the “third contract”—he is to be blinded, have his clothes torn, and be killed and thrown into the same moat. The scene is reminiscent of the pursuit of Mozart's Don Juan by the vigilantes; but in this film, it is they, not some hypothetical demons, who murder the hero. The dead artist's drawings are writhing in flames. After the company leaves, the wild man dismounts from his horse and reaches for a pineapple—a rare fruit—grown in a greenhouse. He bites into it but immediately spits it out in disgust. This is the last frame of the film.

Film historians have noted that Greenaway likes to come up with supposedly reasonable lists and classifications only to later reveal their falsity (Kashchenko, 2019, pp. 373–374). Here, the numerical series is quite transparent: six drawings for the mother, which only slightly reveal the intent; six drawings for the daughter with more explicit hints, dangerous for many of the characters; and a suicidal drawing of the crime scene. In the second series, distant views and open landscapes appear, but the last drawing depicts a very cramped scene—a wall, a statue, and a pool.

Greenaway emphasizes the theatrical nature of the formal garden, its perspective views and green backdrops. In one of the drawings, a line of three obelisks stretches into the distance. As the mistress's daughter prepares a location for the second-contract drawing, she passes behind the trellis walls, appearing here and there and gradually approaching Neville's easel. The double frame of his drawing device looks like a gun pointer. Neville "catches" the living landscape with the thin threads of his frame like with a spider's web. When the other characters look through this aligner, it looks as if they are trying on the role of the master of the stage (Fig. 8).



Fig. 8. Still from *The Draughtsman's Contract*, 1982.
Scene was shot at Groombridge Place⁷

The director accentuates the whimsicality of costumes, wigs, and poses, bringing them almost to the point of grotesque. The same impression is evoked by the complex, artsy shapes of trees and bushes. In a drawing, the artist's foe, Talmann, looks like a crooked tree with his tall wig resembling a curly crown.

⁷ See the image source: <https://web.archive.org/web/20100701184838/http://petergreenaway.org.uk/draughtsman.htm> (08.02.2022).

Greenaway has no interest in the dialogue between the two parks, the formal and the landscape. He contraposes the cultivated garden, which looks bizarre and ostentatious, and the wild, brutal nature. It is represented by the animal passions of men, brutal murders against a backdrop of exquisite dialogues, a naked statue man resembling a mythical monster in a labyrinth. The image of Caliban from the 1991 film *Prospero's Books*, based on Shakespeare's *The Tempest*, is very close to the "wild man" from *The Draughtsman's Contract*, and the boy Ariel represents the soft but equally wild side of the elements.

4. GARDEN AS A SYMBOLIC IMAGE

There are two ways to create the symbolic image of a garden in cinematography. One method is to show the garden as an abstract image, a visual idea. The second way is more complicated: it implies symbolization of a particular garden, including a historical one, its artistic transformation. For this purpose, the creative team of a film must be proficient in the means of garden art and take into consideration its cultural aura.

Let us start with films in which the image of the garden is simplified and abstracted. One of the first films, in which a garden represents paradise and the industrial environment—hell, is 1927 *Metropolis* by the German director Fritz Lang. It is a fusion of utopia, dystopia, science fiction and disaster film. In the autonomous futuristic city, the rich live in towers and the workers live in damp basements near machines. The beginning of the film looks idyllic: the son of the master of Metropolis wiles away with the girls in an interior garden. The garden is endowed with the poster features of an earthly paradise—trees, flowers, a fountain, and white peacocks (Figure 9). The young man then enters the lower tiers of the city and is horrified by what is happening there. The factory area resembles hell, and the blazing furnace in the hero's imagination takes the form of Moloch who demands human sacrifices.



Fig 9. Still from *Metropolis*, 1927⁸

Another science fiction film in which the garden plays a symbolic role is *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972). In the future, Earth has suffered some unexplained ecological disaster. A huge starship is flying slowly away from the Sun with its precious cargo—glass domes with artificial gardens. They must be saved for the future. The hero cherishes his plants, rabbits and birds, when all of a sudden, an order comes from his command to jettison the garden oases and change course. Unable to obey, the young astronaut kills the other crewmen and directs the last dome on an endless space journey. After the hero's death, the garden is watered and cultivated by a touching robot. Interestingly, the green oases under glass are not a figment of the imagination. As a model, the director took the Climatron dome of the Missouri Botanical Garden greenhouse in St. Louis. Interestingly, the gardens were originally intended to be filmed in another botanical microcosm, the Mitchell Park Domes in Milwaukee (Fig. 10–12).

⁸ See the image source: <https://documents.uow.edu.au/~morgan/metroa.htm> (08.02.2022).



Fig. 10. Still from *Silent Running*, 1972⁹

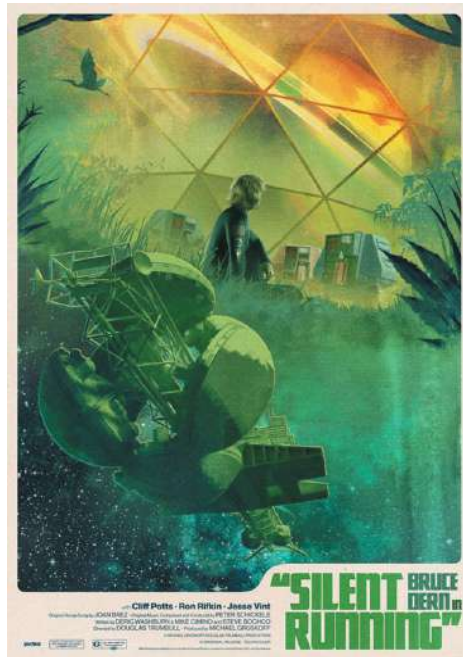


Fig. 11. *Silent Running* poster, 1972¹⁰

⁹ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0067756/> (08.02.2022).

¹⁰ See the image source: <https://www.pinterest.ru/pin/568860996689295416/> (08.02.2022).



Fig. 12. Biosphere in Genoa. Photo by Boris Sokolov, 2012. Archive of the author

The plot of Darren Aronofsky's drama *The Fountain* centers on the doctor searching for a cure for his dying wife. Reality here intertwines with two other worlds. One is a novel about the Spanish queen and the search for the Tree of Life in America, which the doctor's wife leaves him unfinished. The other one is the mystical path of transcendence on which he seeks to embark. In the novel, the hero, in the guise of a Spanish conquistador, tries time after time to break through the jungle to the Tree of Life. When he finally succeeds, he opens the bark and greedily drinks the milky sap. But the elixir does not simply heal the wounds—it completely transforms the conquistador's body into a mass of green sprouts. In the mental world, the hero is shown as an Oriental monk flying in space in a transparent sphere. There is an old dying withered tree and a barely visible stream of water. The moment the hero reaches enlightenment, the tree crown comes back to life. The ending brings events into the real world: the doctor drops a dried fruit on his wife's snow-covered grave and leaves. Enlightenment gave him a new attitude: he stops holding on to physical immortality and turns to spirituality.



Fig. 13. Still from *The Fountain*, 2006¹¹



Fig. 14. Still from *The Fountain*, 2006¹²

¹¹ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

¹² See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).



Fig. 15. Still from *The Fountain*, 2006¹³

The Fountain is full of biblical symbols. The tree in the light of dawn, to which the hero aspires, corresponds to the Tree of Life in Eden. The Indian chief who stands in his way reminds of the angel with the flaming sword at the gates of Eden. Endeavoring to wrest immortality from the Tree, the man himself is devoured and transformed into flowers. In their experiments to obtain a cure, doctors use gums from tropical trees—the very ones that were used to make Egyptian balms and Christian incense. The shape of the tree and the prickly fruit in the final scene point to liquidambar, or sweetgum, known for its fragrant and healing gum. Its fruit, planted at the grave, apparently hints that the hero finally reconciles with the impossibility of eternal life; instead, there is hope for a seed, for “if it dies, it produces many seeds” (John 12:24).

Garden as a symbolic image—as well as the image of its absence—occupies an essential place in Michelangelo Antonioni’s cinematography. In his *Red Desert* (*Il Deserto Rosso*, 1964), the heroine slowly goes mad against the backdrop of a monstrous industrial landscape. Pipes, smoke, barrels, chemical emissions, and a landscape without a single tree is her “desert.” In *Blowup* (1964), a young and pretentious photographer Thomas (it was probably his image that was later reflected in the character of Mr. Neville in *The Draughtsman’s Contract*) is absolutely in his element among the city streets, dusky rooms, companies, and temptations. On his way to an antique shop on the outskirts of London, he haphazardly enters a public park in search for new plots among its rustling trees. Seeing a strange couple, Thomas takes several photos of them, which makes the woman angry and disturbed. After a skirmish with her, he returns to his lab. There, under high

¹³ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

magnification, the photographer discovers unusual details: the body of the man he was taking photos of, and a barrel of a pistol among the greenery. The pictures are then stolen by the woman from the park, and the corpse is gone by morning. The symbolic disappearance of reality is reinforced by the final scene: a group of mimes playing an imaginary ball in the park and prompt the photographer to join in the game.

The murder scenes were filmed in Maryon Park, Greenwich, a typical promenade area on the far outskirts of London. Antonioni was looking not for a recognizable image, but rather an environment dissimilar to the character's cramped urban world. He enters the park through a line of large trees resembling propylaea. Walking quickly through the thicket, he emerges to the sound of leaves onto a large, flat bowling green—a sunk parterre, where a tennis court is also located. Then, standing on a wide lawn with only individual trees, as is typical in a landscape park, he takes a few shots of a couple hiding from prying eyes. The lawn ends with a small fence, and behind it there are office buildings with illuminated advertising. This makes the scene look equivocal: though standing in a vast green world, the lovers are still at the edge of urban civilization, and the houses seem to be spying on them. The advertisement board will be shown glowing later, at nighttime, when the photographer revisits the park. The intimacy is only illusory: the couple is watched by the killer, the photographer, and the city blocks. The mowed lawn, which reappears in the final scene, gives the impression of a “green desert,” serving as a backdrop for the title (Figures 16–17).



Fig. 16. Stills from *Blowup*, 1964. Scene was shot at Maryon Park, Greenwich¹⁴

¹⁴ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).



Fig. 17. Stills from *Blowup*, 1964. Scene was shot at Maryon Park, Greenwich¹⁵

Zabriskie Point (1970), released four years later, explores the theme of “desertification” of the modern human world. A student riot, which resulted in a killing of a policeman, leads a young couple to the desert, which has a distinctly symbolic character. The California landmark, the Zabriskie Point mountainous desert, part of Death Valley, served as the setting. During the love scene, a sea of hands rises above the sands, and we see many such half-naked couples. After the young man’s death, the girl arrives at her boss’s villa and blows it up with a long, hateful look. A desolate setting dominates the world of the characters: the luxurious modern villa is located in desert cliffs, where there is not a flower; and the only garden shown in the film is the university rose garden, where the shootout with the police takes place. Likewise, desert and stone dominate in *The Passenger* (*Professione: Reporter*, 1975), which begins in the Sahara and ends in a sun-scorched Spanish village. One could say that in Antonioni’s world, it is not the garden but the blatant absence of one that plays a major role.

5. LAST YEAR AT MARIENBAD: DISSOLVING THE PLOT IN A GARDEN ENVIRONMENT

Last Year at Marienbad (*L’année dernière à Marienbad*, 1961) is of particular interest in terms of its source and artistic content. It was based on a ciné-novel

¹⁵ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).

by Alain Robbe-Grillet and directed by Alain Resnais, who had found that they were on the same wavelength. The authors seek to atomize the plot, to make it senseless, to bring the viewer's experience to associative recollections and symbolic generalizations. In 1961, the screenwriter and director gave a long interview to the *Cahiers du Cinéma* magazine, but it is as vague and plotless as the film itself.

The story is based on the three characters encountering at a cumbersome Baroque hotel with a garden. According to the script, the names of the characters are X, A, and M. The man with an Italian accent constantly hints at his former relationship with the woman and begs her to reconcile. They are shadowed by another man, "who may be your husband," while the rest of the hotel guests are nearly motionless. Everything looks like a dream or an endless chain of memories. In addition, in the script, the setting is referred to times long past: "It must have been in 1928 or 1929. — Really... It's unbelievable." As the creators point out, the repeating scenes exacerbate the emotional state of the characters, and the encounter in the past, which the woman denies at first, gradually consumes both their souls and their surrounding:

In *Marienbad* at first we think that there is no last year, then we realize that last year dominates everything: that we are definitely caught up in it. At first we think that Marienbad did not exist, only to realize that we have been there from the beginning. The event which the girl repudiates has, by the end of the film, contaminated everything.¹⁶

In the multilayered fabric of the film, the garden plays a huge role. Its description in the script is very specific: "The grounds of that mansion were rather in the French style... without trees, flowers, or any plants at all." The only place in the park that draws the attention of the characters is the sculptural group, to which they give different explanations. Mr. X says: "They have come to the top of a cliff. He stops her going too near the edge... while she points to the sea stretching to the horizon." Mr. M coldly clarifies: "It represents Charles III and his wife... but it isn't contemporary, of course. It is the oath before the Diet, at the treason trial." Each man projects his desires and fears onto the sculpture.

The complex semantic and visual composition required a very precise choice of location, which was eventually found in Munich. The main views of the parterre were shot at Nymphenburg, the residence of the former rulers of Bavaria. Another detail, which Robbe-Grillet paid special attention to, was the similarity of

¹⁶ Here and elsewhere the interview (*Cahiers du Cinéma*, September 1961) is quoted from its translation into English on *Neugraphic*: <http://www.neugraphic.com/marienbad/marienbad-text14.html> (first published in English in *Films and Filming*, February 1962, pp. 39–41; translated by Raymond Durnat from *Cahiers du Cinéma*).

the old artificial vines of Baroque stucco and the artificial life of the garden and the characters: they walk along “this elaborate frieze beneath the cornice... with its branches and garlands... like dead leaves...” Most of the scenes were shot in the opulent interiors of Schleissheim Palace. “Antique foliage” is also present in the Amalienburg hunting lodge (Nymphenburg Palace Park) designed by the Rococo architect François de Cuvilliés. Its mirrors, branches, and hunting trophies on its plafonds are the core motif of the action.

A thorough study of the shots proves that the director did not make do with the Nymphenburg parterre. Views of the garden with black boxwood pyramids (most likely, these are decorations—there have been no living trees there for a long time) are shown from a high staircase of the palace. But the views of the palace itself are shot in a different place. Apparently, Alain Resnais found Nymphenburg, with its tall and brisk profile and Dutch-style elements, unfitting for the role of a dusky hotel. Instead, he picked a wide and squat facade of Schleissheim Palace, a less known and less well-kept residence in a suburb of Munich. The Schleissheim parterre was not suitable for the film for several reasons. It is almost bare, and its topography and trimmed plants are long lost. Besides, the Schleissheim parterre ends with a small palace surrounded by a canal, while the low cascade at Nymphenburg does not interfere with the endless perspective of the garden. The geometry of the garden, composed of two real gardens, is so elaborate that a modern architect was able to draw up a plan of this non-existent ensemble (Fig. 18–21).¹⁷



Fig. 18. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961. Scene was shot at the parterre of Nymphenburg¹⁸

¹⁷ Sgolacchia, R. (2017, October 6). Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). *Archined*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (08.02.2022).

¹⁸ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).



Fig. 19. Nymphenburg Parterre and Palace. Photo by Boris Sokolov, 2012.
Archive of the author



Fig. 20. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961.
Scene was shot at the Schlessheim parterre¹⁹

¹⁹ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

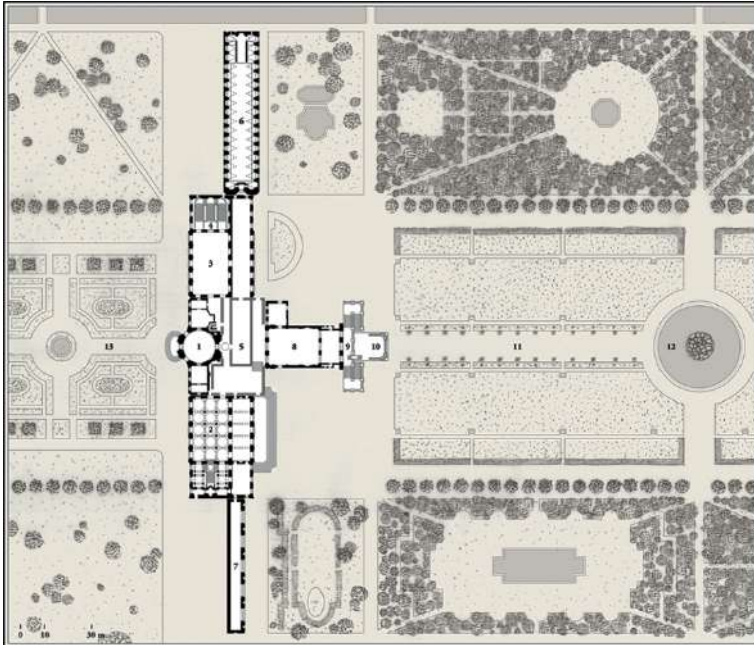


Fig. 21. *Last Year at Marienbad*. Plan of the imaginary garden composed of parts of Nymphenburg and Schleissheim parks²⁰

The image of a dead garden, which comes from the symbolist poetry, is complemented by the motionless figures of the hotel guests. In the interview, Resnais points to the idea that the reality in the film is multi-layered: “If you study *Marienbad* closely, you see that certain images are ambiguous, that their degree of reality is equivocal. But some images are far more clearly false, and there are images of lying whose falsity is, I feel, quite evident.” One such scene is the parterre panorama, where people cast long shadows, while trees do not (Fig. 18).

The sculpture of a man with a woman and a dog, about which the characters talk so much, was custom-made for the film (Fig. 22). It drifts through the Nymphenburg park, first towering over the parterre, then standing at the top of the stairs and later on the balustrade near the cascade; sometimes facing the palace and sometimes—the garden. What is more, the dog, the meaning of which the heroes argue about, is now there, now it is not. This technique is reminiscent of the

²⁰ Sgolacchia, R. (2017, October 6). Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). *Archined*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>

wandering of the statue man in *The Draughtsman's Contract*. In fact, for Greenaway, Resnais' film is the gold standard. In his interview to the *Sobaka* magazine, Saint Petersburg, he said, "Sometimes I think that when I make films, I try to reproduce *Last Year at Marienbad*."²¹

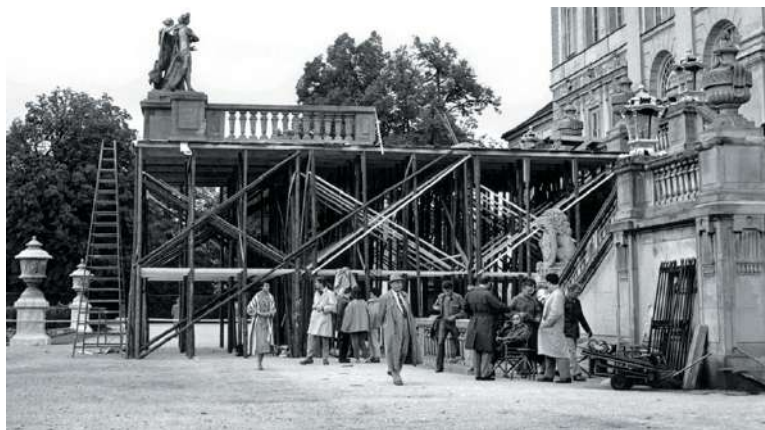


Fig. 22. *Last Year at Marienbad*, film set. The platform with the sculpture was built on to the staircase of Nymphenburg Palace²²

Apart from the actual garden, there are four pictured images of the hotel in the film. One is an engraving of the archaic garden, possibly Nymphenburg at its earlier phase. The second is a Baroque setting in a theater hall, in which actors resembling X and A meet. There is a parterre surrounded by transverse trellises, two statues, and a small palace in the distance. This space reflects the mysterious aspect of the garden, in which one can still get lost. The third image is an illuminated axonometric model of the garden. Its arrangement is close to the combined garden shown in the film: the facade of the palace, the same as Schleissheim; the central paired lines of lawn surrounded by sheared pyramids; and the open parterre. Only instead of the statues, like the ones in Nymphenburg, there are vases on pedestals. A night sky and sand are black, and against their background the park, the palace, and lawns seem to be glowing. This negative of the garden is similar to the dark landscape in the last scene of the film, in which X and A walk away into nowhere. But even these are not all the nuances of the deceptive garden reality. In another scene, M looks

²¹ Ludevig, I., & Poggenpol, A. (2012, July 6). Interv'yu s Piterom Grinueem [Interview with Peter Greenaway]. *Sobaka.ru*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/12365>

²² See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

at a drawing that schematically depicts the same palace and the same garden. However, the foreground shows the meeting place of X and A—a bench on the left and a sculptural group on the right—facing the palace (Fig. 23).

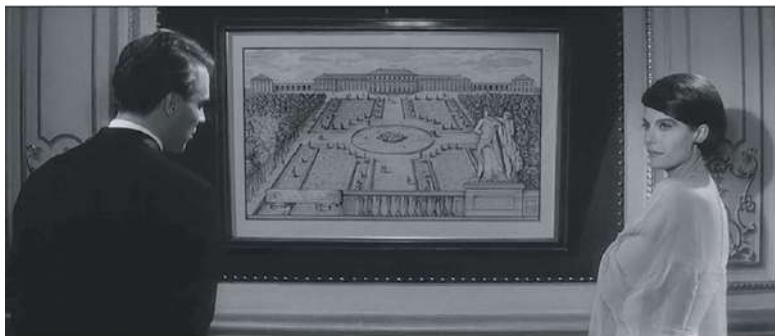


Fig. 23. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961.
The engraving features the Schleissheim parterre with sculptures added²³

This endless circle of different realities embodied in the various guises of the garden is the climax of complex cinematic constructions devoted to this theme. Here, as later in *The Draughtsman's Contract*, a number of artistic means of garden art are used. Among them are theatrical composition, perspective and its closure, open and chamber parts of the garden, creating very different moods.

6. CONCLUSION.

THE HISTORICAL GARDEN AS A POWERFUL TOOL FOR CINEMATOGRAPHY

As suggested at the beginning of this study, the most interesting results in the creation of the cinematic image come from the indirect, symbolic use of garden scenery. As in *The Draughtsman's Contract* and *Last Year at Marienbad*, gardens can bring not one but several historical and cultural contexts into the narrative at once, adding to the complexity of the heroes' characters and the audience's associations. In *Marienbad*, the historical garden environment is nearly impersonal, but the hints of a recognizable garden and era create an intrigue that teases the viewer's perception. This work may be compared to Wassily Kandinsky's "absolute" painting, in which associative allusions to a recognizable object and subject are preserved.

²³ See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

By the way, in his Bauhaus period, Kandinsky was considering making an animated film based on his synthetic play *The Yellow Sound*.

A rich material for filmmaking is the garden in its formation and/or decline, the process of garden making demonstrating the elements and figurative means of this art. Examples of such films are *The Serpent's Kiss* and *The Secret Garden*. One of the ways to show a garden in terms of its volume and movement is a moving shot while passing through a hedge maze. The story told in *Orlando* (Sally Potter, 1992), which is based on Virginia Woolf's novel of the same name, begins in the Elizabethan times. In one of the scenes, the protagonist runs through a labyrinth, changing appearance, gender, and era along the way. In *The Shining* (S. Kubrick, 1980), the snow-covered maze near the hotel helps the boy hide from his mad father. In mass film culture, there is the computer-generated maze in *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Mike Newell, 2005).

The above examples allow us to draw some conclusions about how the two very complex cultural phenomena interact. On the one hand, there is a historical garden—a combination of an earthly paradise, a “good place,” as ancient authors called it, and the historical environment, imbued with associations. On the other hand, the cinema, representing the world as images ranging from documentary to fantasy, and colliding and combining them. We have traced how historical gardens are used in cinematography on the way from documented realness to complex images, in which different planes of reality combine and encourage the viewer's imagination, and enable associative and multiple interpretations.

Sometimes, the viewer's associative work is organized through defamiliarization: the old formal garden in *The Draughtsman's Contract* and the front garden in *Last Year at Marienbad* are pictured calm and motionless, in a sequence of states. In other cases, the garden is a changeable object: in *The Serpent's Kiss*, it is created, destroyed by a storm, restored, and the last scenes take place amidst a picturesque thicket. The park in *Blowup* is first shown afternoon as a peaceful place; then at night, the focus is on its bustling trees and dusky forms; and finally, the bright morning light makes the events of the previous day appear illusory. Apparently, the two options, a series of static pictures of the garden or the dynamics of its life, are the most popular and fruitful strategies for using the garden, park and cultural landscape in cinema.

Another expressive means offered by the garden theme to cinema is the utilization of cultural archetypes associated with it. The image of Paradise in Aronofsky's *The Fountain* stems from the biblical story of audacity and the fall of man. This is why the hero's attempts to find the source of immortality in spiritual reality (and the cure for an incurable disease in physical reality) end either in his death or in his transformation into springwood. Another plane of the film, the travel in a transparent sphere with a tree and a stream, evokes associations with a

greenhouse, an alchemical flask, and prelife. In *Last Year at Marienbad*, the mirrored hallways and still servants in the hotel continue the motionless and austere garden with its bosquets and statues that resemble each other like reflections in a mirror.

An important feature of the historical garden as an object for cinematic interpretation is its spatial extent. It is a volumetric work of art with the means of expression that are inherent in theater. Characters can walk through the garden, stand out or be lost in its background, thus emphasizing how deep or confined the space is. *The Secret Garden* and *The Draughtsman's Contract* highlight the contrast between the characters' free self-perception and plasticity of movements when they are in open park landscapes and their cramped, ceremonious behavior in the formal parts of the manor. The makers of *Last Year at Marienbad* repeatedly juxtapose living people with statues, leading the flow of associations to liken the trio of characters to the sculptural group. Among these images, saturated with associations, are a theater scene and paintings of the garden in various versions, from a scheme to a toy theater with lights in the windows.

The theme of the historical garden offers cinematography a number of valuable artistic means. Among them are: different levels of mediation of documentary reality; work with cultural archetypes and historical environment; theatricalization of topiary; the use of the garden image as a source of associations and symbolic space. All of these means open up vast opportunities to filmmakers.

* * *

1. ВВЕДЕНИЕ

Использование исторических садов и парков в кинематографе — давняя традиция, заслуживающая внимания историков искусства и культуры. Игровой кинематограф является инструментом исследования действительности, а сад как самостоятельное произведение искусства дает возможности сложного опосредования, образной интерпретации образа. Кроме того, здесь создается ситуация культурного осмысления садового искусства. Поэтому предметное изучение роли, которую исторический сад играет в создании кинематографического образа, представляется актуальным.

Однако прежде всего нуждается в определении сам исследуемый объект — сад, парк, его историческая принадлежность. В сложившейся к 1980-м годам традиции изучения сада и парка в качестве художественного произведения граница между этими двумя аспектами ландшафтного искусства признана мало значимой. Начиная с XVI столетия формы сада, то есть культивированного участка при жилище, и парка, то есть территории, отдаленной от жилища и служащей для рекреации, начинают взаимодействовать и сли-

ваться. Ко многим крупным усадебным ансамблям эпохи Возрождения и маньеризма (вилла д'Эсте в Тиволи), к большинству ансамблей барокко и классицизма (вилла Боргезе в Риме, Версаль Людовика XIV) определения «сад», «парк», «вилла» и «усадеб» применялись в момент создания и применяются сейчас равнозначно. Принципы создания пейзажного парка, выработанные в XVIII столетии, предполагают единое пространство с выделенными и красиво оформленными зонами, включающими сад, прогулочный парк и сельскохозяйственные угодья (Mosser & Teyssot, 2000, pp. 11–21). В международной научной литературе устоялось определение «садовое искусство» (garden art) и, с развитием экологического мышления и культуры оформления среды, стал употребляться также термин «ландшафтное искусство» (landscape art) (Jellicoe & Jellicoe, 1995, pp. 248–251).

В мировом ландшафтном искусстве существует множество национальных традиций, но всего несколько узнаваемых художественных систем, которые получили название «садовых стилей». Возникнув в конкретной стране и исторической среде, они стали универсальными и используются в разных ситуациях. В европейском искусстве это сменявшие друг друга четыре системы: итальянский террасный сад XV–XVIII веков, французский партерный сад XVI–XVIII веков, голландский огороженный сад XVII столетия с обширными ботаническими посадками, английский пейзажный парк XVIII–XIX веков. Эти типы смешивались и варьировались в разных странах и в разные эпохи, образуя основу для создания оригинальных ансамблей. Среди садовых культур Востока международную известность получили китайская система с ее уподоблением малого сада большому природному пейзажу, японская, превратившая малый пейзаж в философски значимый объект, и мусульманская традиция, известная преимущественно по садам империи Моголов XVII–XVIII веков с их крестообразным планом и сложной водной системой (Jellicoe et al., 1986, pp. 211–212).

В середине XIX века эстетика историзма и буржуазные вкусы привели к эклектическому смешению элементов исторических стилей. Формируется внеисторический тип парадного сада, который существует до настоящего времени. Между садом британской королевы Виктории в Осборне и садом турецкого султана Долмабахче в Стамбуле нет существенной разницы в планировке, цветовом решении и растительном наполнении. Подобные сады, служащие признаком роскошной жизни, неоднократно появлялись в кинематографе (зальцбургский сад Мирабель в мюзикле «Звуки музыки», 1965; типичный сад японского стиля в первой серии фильма «Убить Билла», 2003).

Однако гораздо больший интерес для исследования представляет использование в фильме исторического сада и парка. В эту группу входят произведения ландшафтного искусства, созданные в рамках указанных историче-

ских систем и обладающие узнаваемостью, а значит, способные маркировать эпоху и среду, в которой происходит действие. Чаще всего в качестве природы выбирают сады той эпохи, к которой относится сюжет. Однако возможны и другие варианты, которые будут показаны ниже.

Проблемой исследования является стратегия использования образа исторического сада в создании нового, кинематографического образа. При отборе материала встал вопрос о степени историзма, которая проявляется в фильмах с использованием исторических садов. Поскольку садовое искусство знакомо публике очень мало, один сад можно выдать за другой (Во-ле-Виконт в роли Шантии, «Ватель»), можно создать соответствующий эпохе образ («Гордость и предубеждение», телефильм BBC) или вывести конкретный пейзаж в символическое пространство («Прошлым летом в Мариенбаде»). Использование мало известного сада в качестве постоянной природы телесериала может придать ему огромную популярность (билеты на посещение английской усадьбы Хайклер Касл, снявшейся в роли Аббатства Даунтон, пользуются ажиотажным спросом). Поскольку исторический сад сам по себе является произведением искусства, сложной комбинацией образов, создатели фильмов неизбежно вступают в диалог с этими образами. Зрители видят результаты этого диалога, скрещение либо противоборство двух художественных произведений (Кашенко, 2019, с. 366–374). Диалог между образом, который предлагает сад, и образом сада в фильме, трансформация образа исторического сада является темой данной статьи.

Тим Бертон, тяготеющий к образам массовой культуры, отвел садам существенное место в двух своих фильмах. Герой фильма «Эдвард — руки-ножницы» (*Edward Scissorhands*, 1990) выстригает для жителей городка диких животных из зелени. Это не декорация: скульптуры сняты в одном из известных американских топиарных парков, «Сад зеленых животных» («Green Animals Topiary Garden») в Портсмуте, штат Род-Айленд. Фигуры были созданы двумя поколениями владельцев в 1905–45 годах. В фильме «Чарли и шоколадная фабрика» (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) герои попадают в сад сладостей с сахарной травой и шоколадной рекой. Никаких исторических аллюзий в этом пейзаже нет.

Исторические сады чаще всего фигурируют в фильмах биографического жанра. Они могут выступать в собственной роли либо в качестве условной среды, соответствующей эпохе. Более сложный и художественно перспективный способ использования исторического сада — превращение его в символ и дальнейшая интерпретация этого символа. К сожалению, в отечественном кино очень немного примеров творческого использования образа исторического сада. В западном кинематографе можно выделить несколько типов диалога с садом:

- 1) Знакомый сад: Версаль, «Захват власти Людовиком XIV».
- 2) Типичный сад: английские сады, «Поцелуй змея», «Барри Линдон».
- 3) Национальный садовый стиль: телефильм «Гордость и предубеждение».
- 4) Садовая среда: «Тайный сад», 1993, «Фотоувеличение».
- 5) Сад в роли другого сада: Во-ле-Виконт в роли Шантийи, «Ватель».
- 6) Сад в иронической интерпретации: регулярный сад Грумбридж Плейс, «Контракт рисовальщика».
- 7) Сад в символической интерпретации: мюнхенский Нимфенбург, «Прошлым летом в Мариенбаде».
- 8) Сад как отсутствующий символ: «Бетонный сад», «Сад Аллаха», «Красная пустыня».
- 9) Сад как абстракция: «Метрополис», «Молчаливое бегство», «Источник» Д. Арнофски.

Мы рассмотрим эти варианты с точки зрения тех творческих возможностей, новых художественных средств, которые они дают режиссерам. **Гипотеза** исследования состоит том, что максимально богатым и интересным по результатам будут варианты 6–9, в которых происходит наибольшее опосредование природы и применяются наиболее тонкие образные средства.

2. САД КАК ЧАСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ЖИЗНИ

Сад в роли самого себя, как правило, иллюстрирует историческую сцену. Таковы многочисленные появления Версаля во французском кинематографе, которым способствовала реконструкция Малого сада и парков Трианона после урагана 1999 года — «Король танцует» (*Le Roi danse*, Ж. Корбьо, 2000), «Мария-Антуанетта» (*Marie Antoinette*, С. Коппола, 2006), «Версаль. Мечта короля» (*Versailles, le rêve d'un roi*, Т. Бинисти, 2008), «Небольшой хаос» / «Версальский роман» (*A Little Chaos*, А. Рикман, 2014). Интересен, в том числе и для истории садов, большой костюмный фильм Саша Гитри «Если б Версаль поведал о себе» / «Тайны Версаля» (*Si Versailles m'était conté*, 1953). Здесь в полусерьезной форме изображены основные эпохи жизни Версаля, от охотничьего парка до Французской Революции, и зафиксировано состояние ансамбля и его растительный мир на 1952 год (Рис. 1, 2). В финальной сцене герои разных эпох спускаются по Лестнице в сто ступеней, повторяя композицию обложки графической серии А. Бенуа «Версаль» 1922 года. В достоверном биографическом фильме Р. Росселини «Захват власти Людовиком XIV» (*La Prise*

de pouvoir par Louis XIV, 1966) показаны этапы строительства ансамбля и его государственное значение.



Рис. 1. Кадр из фильма «Тайны Версаля», 1953¹

Типичный сад, олицетворение эпохи может играть в художественном фильме весьма большую роль. Обобщенный образ английского пейзажного парка является неотъемлемой частью знаменитого телефильма «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice*, С. Лэнгтон, 1995). Создатели фильма досконально знали историческую и географическую канву романа, изданного Дж. Остин в 1813 году. Писательница большую часть жизни провела в городе Бате, и многие сады и городские пейзажи фильма сняты на Юго-Западе Англии (Conklin & Birtwistle, 2003, pp. 22–27).

¹ Источник изображения см.: URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/22185/foto/i2/> (06.02.2022).



Рис. 2. А.Н. Бенуа. Обложка альбома литографий «Версаль», 1922²

Роль городка, возле которого жили Беннетты, сыграла деревня Лэкок, расположенная рядом с Батом. Страсти героев разворачиваются преимущественно на озере и в павильонах Стоурхеда, выдающегося пейзажного парка, также находящегося недалеко от Бата. Труднее было найти в меру богатое поместье, подходящее Фитцуильяму Дарси. На его роль была выбрана усадьба Лайм Холл (Lyme Hall). Правда, она находится на Севере, возле Манчестера. Зато ее внушительный фасад, отражающийся в пруду, и холмистые дали парка полностью соответствовали описанию имения Пемберли в романе Джейн Остин (Рис. 3). Богатый дворец спесивой тетки героя, Кэтрин де Берг, соответствовал крупным формам усадебного дома Белтон Хаус (Belton Haus). Показательно, что высоко культурная работа съемочной группы по созданию среды киноромана проходила в тесном сотрудничестве с Национальным Попечительским Советом Англии (Соколов, 2018, с. 592–603) — коммерческой благотворительной организацией, которая предоставила для съемки 24 своих объекта. В отличие от голливудского фильма «Гордость и предубеждение» (Р. Леонард, 1940), где действие перенесено в великосветские сферы, а сад появляется только как условная декорация, фильм 1995 года стал памятником английской культуры, в том числе и садовой.

² Источник изображения см.: URL: <https://antikvaria.ru/product/benua-antikvarnyy-albomversal-1922-god/#pid=1> (06.02.2022).



Рис. 3. Кадр из телефильма «Гордость и предубеждение», 1995.
Сцена снята в усадьбе Лайм Холл³.

Более привычный для кинематографа способ создания садовой среды характерен для фильма Стэнли Кубрика «Барри Линдон» (*Barry Lyndon*, 1975). История ирландского юноши, ставшего офицером и проходимцем, начинается среди летних озерных пейзажей. Для того, чтобы показать его немислимое богатство после женитьбы, съемочная группа использует грандиозные формы дворца и парка Замка Ховард (Castle Howard) (Соколов, 2020, с. 120–128). Ценителям истории была известна история рода Чарльза Ховарда, графа Карлайла, потомки которого владеют поместьем до сих пор, но фильм был рассчитан не на английских знатоков. Замок Ховард как узнаваемый и исключительный по масштабу ансамбль становился местом действия очень разных фильмов. Среди них — две экранизации «Возвращения в Брайдсхед» Ивлины Во (*Brideshead Revisited*, 1981, 2008) и даже комедия «Шпион с холодным носом» (*The Spy with a Cold Nose*, Д. Петри, 1966), где дворец играл роль Храма Василия Блаженного.

Иногда садовая натура выбирается с учетом истории ее владельцев. В романе Йэна Макьюэна «Искушение» действие начинается в 1935 году в старинном и запущенном имении, из которого герои разными путями попадают на Вторую Мировую войну. Съемочная группа обнаружила подходящую усадьбу в фотоархиве журнала «Country Life». Как раз к этому времени наследница имения Стокси Корт (Stokesay Court) завершила противоаварийные работы в доме. Его викторианский облик был дополнен декораторами, а в чашу

³ Источник изображения см.: URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b009016x> (07.02.2022).

фонтана поместили копию Тритона барочного скульптора Джанлоренцо Бернини, которая упомянута в романе. Результатом усилий по совмещению двух образов поместья стал ностальгический облик летнего сада и парка, символическая доминанта всего фильма «Искупление» (*Atonement*, Дж. Райт, 2006) (Рис. 4).



Рис. 4. Кадр из фильма «Искупление», 2006. Фонтан в имении Стокси Корт, дополненный скульптурой-декорацией⁴

«Поцелуй змея» (*The Serpent's Kiss*, Ф. Руссло, 1997), мало замеченный фильм о саде, сюжет которого близок «Контракту рисовальщика», интересен погружением в давнюю эпоху садового строительства в Британии. Герой фильма, богатый и экономный предприниматель, решает поразить свою супругу новомодным садом в голландском стиле. Таким образом, речь идет об эпохе, когда регулярные цветочные сады Голландии были новинкой, то есть о середине XVII столетия. Приехавший по вызову подозрительно молодой голландский садовод с энтузиазмом берется за дело, и сад появляется буквально на глазах владельцев. Однако он крайне не нравится их дочери, привыкшей к естественным зарослям на краю имения. Мистический ураган разрушает партеры и оранжереи, а молодой голландец признается, что он всего лишь помощник садового мастера, и убегает из имения вместе с девушкой. В фильме снят не настоящий «голландский» сад (тем более, что в Британии их почти не осталось), а его типичный облик. Этот убедительно выглядящий сад в фильме строится, разрушается, восстанавливается, а его клумба со зме-

⁴ Источник изображения см.: URL: <https://stokesaycourt.com/about/house/atonement/> (07.02.2022).

ем, кусающим собственный хвост, служит пружиной детективного сюжета (Рис. 5).



Рис. 5. Кадр из фильма «Поцелуй змея», 1997⁵

Назидательная история капризной девочки, которая после гибели родителей попала в мрачную усадьбу своего дяди, но смогла создать для себя и для других маленький рай в запущенном садике — сюжет детской повести Фрэнсис Бернетт, опубликованной в 1911 году. Американская писательница хорошо знала жизнь английской усадьбы. Название повести «Тайный сад» (*Secret garden*) связано с давней традицией устраивать неподалеку от дома огороженный сад, в котором фрукты и овощи созревают быстрее из-за отсутствия ветра. Эти садики часто называли «тайными» в подражание частным садам итальянских вилл («giardino segreto»). Мэри, героиня повести, обнаруживает такой сад запертым и заброшенным, как потом выясняется, из-за скорби дяди по умершей супруге, которая проводила в нем много времени. Не знающие этих реалий переводчики переделали заглавие в «Таинственный сад».

Среди нескольких игровых и анимационных фильмов на сюжет Бернетт выделяется работа Агнешки Холланд (*The Secret Garden*, 1993). Натурой для

⁵ Источник изображения см.: URL: http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&id=70&rid=1730&tpl=filmography_dets&only=1&force=1 (08.02.2022).

типичного английского поместья послужила усадьба Аллертон Касл (Allerton Castle) в Йоркшире, где сочетаются псевдоготический дворец, регулярный партер викторианской эпохи и холмистые дали пейзажного парка. В фильме подчеркнут контраст между темными комнатами замка и широкими природными панорамами. Заросшие стены «тайного сада» сумрачны, но внутри он полон света, а после начала работы Мэри и ее друзей — и цветущих растений. Здесь происходит чудо: сын хозяина, якобы неизлечимо больной, встает на ноги и начинает жизнь обычного ребенка. В финальной сцене сквозь проем в стене маленького садика виден широкий свободный пейзаж, где радостно танцуют герои фильма. Образ сада здесь дан обобщенно, но английский колорит ярко выражен.

3. САД В РОЛИ ДРУГОГО САДА: ОТ ОБРАЗА К СИМВОЛУ

На примере фильма «Поцелуй змея» можно видеть процесс ухода от конкретной садовой природы к ее опосредованию, интерпретации. Это путь к символическому образу сада. Однако возможен отход от исторической конкретности и без символических обобщений. Сад в роли другого сада — как правило, вынужденная ситуация, при которой замену стараются не подчеркнуть, а скрыть. Полуфантастический сюжет французского фильма о мастере зрелищ и кулинару Франсуа Вателе («Ватель», *Vatel*, Р. Джоффе, 2000) требовал показа Шантийи (Chantilly), имения Великого Конде. Полководец заглаживает свое участие в выступлении против Людовика XIV, устраивая в его честь пышный праздник. Однако замок Шантийи был с тех пор перестроен, в период Французской Революции разрушен и отстроен в условных средневековых формах лишь в 1880-х годах. От прежнего регулярного парка, созданного Андре Ленотром, остался только партер возле канала, воссозданный в общих чертах.

Создатели фильма демонстрируют в титрах дальний вид на замок, а в натуральных сценах используют партеры Во-ле-Виконт (Vau-le-Vicomte), который, с одной стороны, прекрасно представляет стиль Ленотра, но, с другой, хорошо известен тысячам посетителей этого ансамбля. Оператор старается фрагментировать пейзаж, загораживает его праздничными декорациями. Однако в кульминационной сцене — пиршество на тему моря и его даров — необходима была впечатляющая натура. Ей стал грот на дальнейшей стороне канала в Во-ле-Виконт. Таким образом, в фильме вместо исторических форм одного знаменитого парка показаны фрагменты другого, создающие у зрителя очень приблизительное впечатление о французском стиле эпохи Короля-Солнца (Рис. 6, 7).



Рис. 6. Кадр из фильма «Ватель», 2000. Фигура героя заслоняет замок Во-ле-Виконт, поскольку действие происходит в усадьбе Шантийи⁶.



Рис. 7. Вид замка Во-ле-Виконт от канала. Фото Б. Соколова. 2014. Архив автора

Кинематограф Питера Гринуэя построен на иронии по отношению к культуре и на деконструкции устоявшихся ценностей. В фильме «Живот архитектора» (*The Belly of an Architect*, 1987) профессор, устраивающий в Риме выставку проектов Этьена-Луи Булле, одержим собственной болезнью и изменой жены. Эта контркультурная концепция лежит и в основе широко известного, визуально эффектного детектива «Контракт рисовальщика»

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0190861/> (08.02.2022)

(*The Draughtsman's Contract*, 1982). Как и в «Поцелуе змея», действие отнесено к эпохе, когда регулярный сад голландского типа считался модной новинкой. Время обозначено точно — 1694 год, преддверие эпохи Просвещения и «пейзажной революции». В качестве натуры было выбрано поместье Грумбридж Плейс (Groombridge Place) в южном английском графстве Кент, имеющее длинную историю и сохранившее основные формы регулярного шпалерного сада. Мрачноватый облик усадьбы нравился Артуру Конан Дойлу, который сделал ее местом действия рассказа «Долина страха» и повести о призраках «У грани неведомого».

Как и в большинстве крупных английских поместий, регулярный сад Грумбридж Плейс окружен открытым пейзажным парком. Согласно сюжету, хозяйка дома упрасивает известного художника сделать рисунки имения, которые необходимы ей для примирения с давно не возвращающимся супругом. Мистер Невилл (а в действительности сам Гринуэй, профессиональный художник) зарисовывает шесть видов сада и дома со странными атрибутами, вроде сушащегося белья и приставленной к стене лестницы. Затем выясняется, что пропавший супруг был убит и брошен в ров перед конной статуей. На этом коне нет всадника, его роль исполняет здоровенный дикий мужчина, кожа которого окрашена в цвет старой бронзы. Сам же конь напоминает так и не законченный Леонардо да Винчи монумент Лодовико Сфорца в Милане.

Все начинают, всерьез либо притворно, подозревать в убийстве друг друга. Инициативу в отношениях с рисовальщиком перехватывает дочь убитого, которой для сохранения за собою поместья необходимо обзавестись наследником. Вторая серия, также из шести рисунков, намекает на убийство еще более явно и в то же время двусмысленно. Художник уезжает, но потом возвращается под странным предлогом: в контракте был упомянут тринадцатый рисунок, для отбраковки. Он желает выполнить в качестве этого сюжета вид рокового бассейна и конной статуи. Три граната, которые он привез в подарок от знакомого садовника, также оказываются роковым символом. Дочь хозяйки издевательски объясняет ему, словно школьнику, что зерно граната — атрибут Прозерпины и загробного мира, а его сок обозначает кровь.

После этого длинные нотации и диалоги, которыми постоянно обменивались герои, сменяются стремительным действием. Невилл зарисовывает ров не днем, как собирался, а ночью, при свете факелов. Здесь его подстерегают разъяренные и замаскированные мужчины, члены и друзья семьи, которые осуществляют над ним символическую казнь. Ему зачитывают «третий контракт» — ослепить, разорвать одежду и умертвить, сбросив в тот же роковой ров. Сцена напоминает преследование Дона Жуана мстителями в опере Моцарта, но здесь именно они, а не условные черти, становятся убийцами героя. Рисунки мертвого художника корчатся в огне. Дикий человек, дождав-

шись ухода компании, слезает с коня и тянется к редкостному плоду — выращенному в теплице ананасу. Откусив, он с отвращением его выплевывает. Таков последний кадр фильма.

Историки кино отмечали, что Гринуэй любит придумывать мнимо разумные списки и классификации, которые затем обнаруживают свою ложность (Кашенко, 2019, с. 373–374). Здесь числовой ряд достаточно прозрачен: шесть рисунков для матери, которые лишь слегка приоткрывают умысел, шесть рисунков для дочери, с опасными для многих персонажей намеками, и самоубийственный рисунок с местом преступления. Во второй серии появляются дальние виды и открытые пейзажи, но последний рисунок изображает очень тесную сцену — стена, статуя и бассейн.

Гринуэй подчеркивает театральную природу регулярного сада, его перспективные виды и зеленые кулисы. На одном из рисунков в глубину сцены уходит ряд из трех обелисков. Когда дочь хозяйки готовит натуру для рисунка «второго контракта», она проходит за шпалерными стенами, внезапно появляясь то тут, то там, и постепенно приближается к пюпитру художника. Двойная рамка его устройства для рисования похожа на прицел орудия. Невилл ловит живой пейзаж тонкими нитями рамки, словно паутиной. Когда другие герои глядят в этот визир, они словно примеряют роль повелителя сцены на себя (Рис. 8).

Режиссер акцентирует причудливость костюмов, париков и поз, доводя их почти до гротеска. Так же воспринимаются сложные, вычурные формы деревьев и кустов. Недруг художника, немец Тальманн, на его рисунке предстает похожим на кривое дерево, а высокий парик подобен кудрявой кроне. Гринуэю не интересен диалог между двумя видами парка, регулярным и пейзажным, которые фигурируют в его фильме. Он подчеркивает контраст между культурой, которая выглядит вычурной и нарочитой, и дикой, brutальной природой. Ее представляют животные страсти обитателей природы, жестокие убийства на фоне изысканных диалогов, голый человек-статуя, напоминающий мифическое чудовище в лабиринте. В фильме «Книги Просперо» (*Prospero's Books*, 1991), снятом по «Буре» Шекспира, фигура Калибана очень близка к «дикому человеку» из «Контракта рисовальщика», а мальчик Ариэль олицетворяет добрую, но столь же дикую сторону природных стихий.

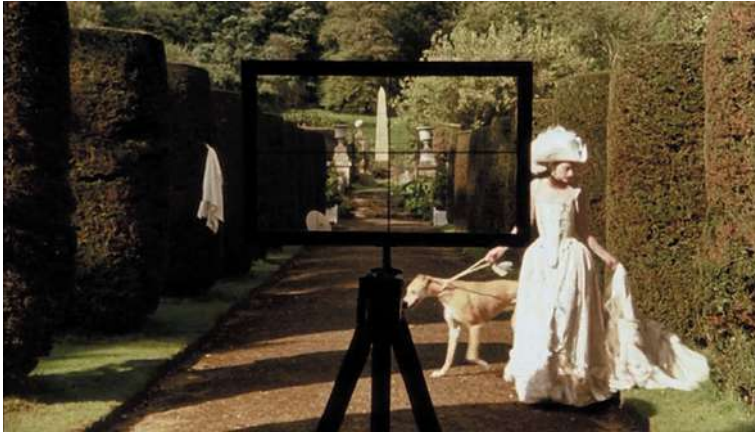


Рис. 8. Кадр из фильма «Контракт рисовальщика», 1982.
Сцена снята в усадьбе Грумбридж Плейс⁷

4. САД КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Символический образ сада создается в кинематографе двумя путями. Один из них более простой — сад показывается как абстрактный образ, как визуальная идея. Вторым путем сложнее — он предполагает символизацию, художественное преображение конкретного, в том числе и исторического сада. В этом случае творческий коллектив фильма должен понимать средства садового искусства, учитывать его культурную ауру. Поэтому мы начнем рассмотрение с фильмов первого рода, где образ сада упрощен и абстрагирован.

Один из первых фильмов, где сад олицетворяет рай, а техническая среда — ад, снят немецким режиссером Фрицем Лангом. «Метрополис» (*Metropolis*, 1927) представляет собой сплав утопии, антиутопии, научной фантастики и фильма-катастрофы. В автономном городе будущего богачи живут в башнях, а рабочие — в сырых подвалах возле машин. Начало фильма выглядит идиллически: сын владельца Метрополиса играет с девушками в зимнем саду. Этот сад наделен плакатными чертами земного рая: деревья, цветы, фонтан, белые павлины (Рис. 9). Затем юноша попадает в нижние ярусы города и приходит от них в ужас. Зона фабрик напоминает ад, а пылающая жаром печь в воображении героя принимает облик Молоха, требующего человеческих жертв.

⁷ Источник изображения см.: URL: <https://web.archive.org/web/20100701184838/http://petergreenaway.org.uk/draughtsman.htm> (08.02.2022).



Рис. 9. Кадр из фильма «Метрополис», 1927⁸

Еще один фильм в жанре научной фантастики, где сад играет символическую роль — «Молчаливое бегство» (*Silent Running*, Д. Трамбулл, 1972). Действие помещено в будущее, начавшееся после экологической катастрофы Земли. Огромный звездолет медленно летит к периферии Солнечной системы, его драгоценным грузом являются стеклянные полусферы с искусственными садами. Их нужно сберечь для будущего. Герой лелеет свои растения, кроликов и птиц, но неожиданно от командования приходит приказ — сбросить садовые оазисы за борт и сменить курс. Не в силах подчиниться, молодой астронавт убивает своих коллег, а потом отправляет последний сад в бесконечное космическое путешествие. После гибели героя сад поливают и возделывают трогательные роботы-машинки. Интересно, что зеленые оазисы под стеклом не являются плодом воображения. Режиссер взял за образец купол оранжереи Ботанического сада Миссури в городе Сент-Луисе. Первоначально съемки планировалось провести в другом ботаническом микрокосме — Куполах парка Митчел (*Mitchell Park Domes*) в Милуоки (Рис. 10–12).

⁸ Источник изображения см.: URL: <https://documents.uow.edu.au/~morgan/metroat.htm> (08.02.2022).



Рис. 10. Кадр из фильма «Молчаливое бегство», 1972⁹

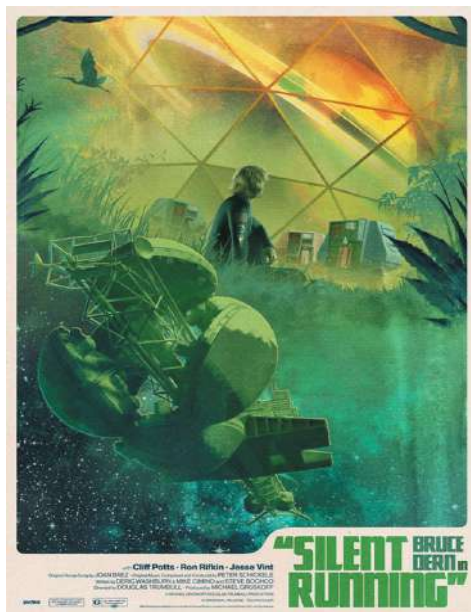


Рис. 11. Афиша к фильму «Молчаливое бегство», 1972¹⁰

⁹ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0067756/> (08.02.2022).

¹⁰ Источник изображения см.: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/568860996689295416/> (08.02.2022).



Рис. 12. Экосфера в Генуе. Фото Б. Соколова. 2012. Архив автора

Сюжет кинодрамы Даррена Аронофски «Источник» (*The Fountain*, в российском прокате — «Фонтан», 2006) — поиски героем-врачом лекарства для умирающей жены. Реальность сочетается здесь с двумя другими мирами. Один из них — роман об испанской королеве и поиске Древа жизни в Америке, который недописанным оставляет герою его супруга. Второй — мистический путь преображения, на который он стремится вступить. В мире романа герой в облике испанского конкистадора раз за разом пытается прорваться сквозь джунгли к Древу жизни. Когда это наконец удается, он вскрывает кору и жадно пьет млечный сок. Но эликсир не только заживляет раны, он полностью превращает тело героя в груды зеленых ростков. В ментальном мире герой показан в облике буддийского монаха, летящего среди межзвездных миров в прозрачной сфере. Там стоит старое засохшее дерево и чуть видна вода ручья. Когда герой достигает просветления, оживает и древняя крона. Заключение переносит события в реальный план — врач роняет на заснеженную могилу супруги сухой плод и уходит. Просветление дало ему новый настрой: не держаться за физическое бессмертие, а думать о духовных связях (Рис. 13–15).



Рис. 13. Кадр из фильма «Источник», 2006¹¹



Рис. 14. Кадр из фильма «Источник», 2006¹²

¹¹ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

¹² Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).



Рис. 15. Кадр из фильма «Источник», 2006¹³

Фильм Арнофски насыщен библейскими символами. Дерево в лучах зари, к которому стремится герой, соответствует эдемскому Древу жизни. Индейский вождь, который стоит на пути к нему, напоминает ангела с огненным мечом во вратах Эдема. Дерзкая попытка вырвать у Древа бессмертие приводит к поглощению самого человека, его преобразению в растительную стихию. В опытах по получению лекарства врачи используют смолы тропических деревьев, те самые, из которых изготавливались египетские бальзамы и христианский ладан. Форма дерева и колючий плод в финальной сцене указывают на ликвидамбар, амбровое дерево, известное своей благовонной и целительной камедью. Его плод, опущенный в снег, видимо, намекает на примирение героя с невозможностью вечной жизни и надежду на семя, которое «если умрет, то принесет много плода» (Иоанн, 12:24).

Символический образ сада — и образ его отсутствия — занимает существенное место в кинематографе Микеланджело Антониони. В фильме «Красная пустыня» (*Il Deserto Rosso*, 1964) героиня медленно сходит с ума на фоне чудовищного индустриального пейзажа. Трубы, дым, бочки, химические выбросы и пейзаж без единого дерева и есть ее «пустыня». В «Фотоувеличении» (*Blowup*, 1964) молодой и претенциозный фотограф (возможно, его образ потом отразился в характере героя «Контракта рисовальщика») чувствует себя как рыба в воде среди городских улиц, сумрачных комнат, компаний и соблазнов. Заехав в антикварную лавку на дальнюю окраину Лондона, он случайно видит вход в общественный парк и ищет сюжеты среди его шумящих высо-

¹³ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

ких деревьев. Увидев странную пару, Томас снимает и ее. После скандальной стычки со встревоженной женщиной он возвращается в лабораторию, и при сильном увеличении обнаруживает необычные подробности — мужчина, которого он снимал, лежит убитый под деревом, а среди зелени виден ствол пистолета. Затем снимки похищает та самая застигнутая женщина, а труп к утру исчезает. Символическое исчезновение реальности закрепляется финальной сценой — группа мимов играет в парке воображаемым мячом и вынуждает фотографа включиться в игру.

Антониони снимал сцены с убийством в Мэрион Парке (Maryon Park), типичной прогулочной зоне на дальней окраине Лондона (округ Гринвич). Режиссеру нужен был не узнаваемый образ, а среда, непохожая на тесный городской мир героя. Он входит в парк сквозь ряд больших деревьев, напоминающих пропилеи. Быстро пройдя сквозь заросли, он под шум листьев выходит на большой плоский булингрин — утопленный партер, где расположен и теннисный корт. Затем он снимает прячущуюся от людей пару с широкой лужайки, на которой стоят лишь отдельные деревья, как это и полагается в пейзажном парке. Сцена выглядит двусмысленно: луг кончается небольшим забором, а за ним высятся офисные здания со световой рекламой. Герои находятся не в бескрайнем зеленом мире, а на краю городской цивилизации, дома словно подглядывают за ними. Сияние вывески будет показано позже, во время ночного приезда фотографа в парк. Уединение оказывается иллюзорным — за влюбленными следят и убийца, и фотограф, и городские кварталы. Стриженная поверхность луга, которая вновь появляется в заключительной сцене, оказывается некой «зеленой пустыней». Именно она служит фоном для названия фильма (Рис. 16–17).



Рис. 16. Кадры из фильма «Фотоувеличение», 1964. Сцена снята в Мэрион Парк, Гринвич¹⁴

¹⁴ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).



Рис. 17. Кадры из фильма «Фотоувеличение», 1964. Сцена снята в Мэрион Парк, Гринвич¹⁵

Снятый через четыре года «Забриски Пойнт» (*Zabriskie Point*, 1970) развивает тему «опустынивания» мира современного человека. Студенческий бунт, переходящий в криминальную драму с убийством полицейского, приводит молодую пару в пустыню, которая носит ярко выраженный символический характер. Натурной послужила калифорнийская достопримечательность — горная пустыня Забриски Пойнт (*Zabriskie Point*), часть Долины Смерти. Во время любовной сцены над песками поднимается лес рук — там множество таких же полуголых пар. После гибели юноши девушка приезжает на виллу своего босса и долгим ненавидящим взглядом ее взрывает. Пустынная обстановка господствует в мире героев: роскошная современная вилла расположена в пустынных скалах, нигде нет ни цветочка, а единственный сад, который показан в фильме, — розарий университета, где происходит перестрелка с полицией. Пустыня и камень господствуют также в фильме «Профессия: репортер» (*Professione: Reporter*, 1975), действие которого начинается в Сахаре, а заканчивается в выжженной солнцем испанской деревне. Можно сказать, что в мире Антониони большую роль играет не сад, а вопиющее отсутствие сада.

5. «В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»: РАСТВОРЕНИЕ СЮЖЕТА В САДОВОЙ СРЕДЕ

Особый интерес в источниковедческом и художественном отношениях представляет фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière*

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).

à Marienbad, 1961). Он снят по сценарию-повести Алена Роб-Грийе близким ему по духу режиссером Аленом Рене. Авторы стремятся расплыть, обесмыслить сюжет, довести переживания зрителя до ассоциативных припоминаний и символических обобщений. В 1961 году сценарист и режиссер дали большое интервью журналу «Кайе де синема», однако оно столь же туманно и бессюжетно, как и сам фильм.

Основой повествования являются встречи трех героев в обстановке тяжелой роскоши «барочной» гостинцы и ее сада. Мужчина «с итальянским акцентом» постоянно намекает женщине на прежние отношения и упрасивает их продолжить. Мрачной тенью их сопровождает другой человек, «тот, кто, быть может, ваш муж», остальные обитатели гостиницы почти неподвижны. Имена героев в сценарии — X, A и M. Действие происходит словно во сне или бесконечной цепи воспоминаний. К тому же в сценарии время действия отнесено к давно прошедшим временам: «Это, должно быть, было в 1928 или 1929 году. Правда? Невероятно». По указанию авторов, повторяющиеся сцены нагнетают эмоциональное состояние героев, и встреча, которую женщина поначалу отрицает, постепенно поглощает и их души, и обстановку вокруг них: «В “Мариенбаде” сначала думаешь, что никакого “прошлого года” не было, а потом замечаешь, что “прошлый год” все заполнил, что мы вроде как в нем. К тому же думаешь, что и Мариенбада не было, а потом замечаешь, что находился в нем с самого начала. Событие, которое отрицала женщина, в конце концов все заразило»¹⁶.

В многослойной ткани фильма огромную роль играет сад. В сценарии он описан очень конкретно: «Парк при этой гостинице был чем-то вроде сада во французском стиле, без единого деревца, без единого цветка, безо всякой растительности». Единственное место в саду, привлекающее внимание героев — скульптурная группа, которой каждый из них дает свое объяснение. Герой X говорит: «Он удерживает подругу, чтобы она не подошла слишком близко к обрыву, а она указывает ему на море, расстилающееся у их ног до самого горизонта». Персонаж M холодно уточняет: «Это статуя Карла Третьего и его супруги, но создана она, разумеется, в более позднюю эпоху. Изображена сцена клятвы перед Собором, во время процесса об измене». Каждый герой проецирует на садовую скульптуру свои желания и страхи.

Для сложной смысловой и визуальной композиции нужна была очень точно выбранная натура. Съёмочная группа нашла ее в Мюнхене. Основные виды партера сняты в резиденции баварских курфюрстов Нимфенбург

¹⁶ Здесь и далее интервью («Cahiers du Cinéma», сентябрь 1961 г.) цитируется по переводу на английский на веб-сайте Neugraphic: URL: <http://www.neugraphic.com/marienbad/marienbad-text14.html> (впервые опубликовано на английском языке в журнале «Films and Filming» в феврале 1962 г., с. 39–41; перевод Реймонда Дюрнгата, журнал «Cahiers du Cinéma»).

(Nymphenburg). Для Роб-Грийе было важно еще одно уподобление — искусственные ветви барочной лепнины, которые сливаются с искусственной жизнью сада и героев: они идут среди «орнамента, стелющегося под потолком, с его ветвями и гирляндами, словно старинной листвой». Большинство сцен снято в пышных интерьерах дворца в Шляйсхайме (Schleissheim). Однако «старинная листва» также была найдена в Нимфенбурге, в павильоне Амалиенбург, созданном выдающимся архитектором рококо Франсуа Кювийе. Зеркала, ветви и охотничьи трофеи его плафонов являются лейтмотивом действия.

Изучение кадров фильма показывает, что режиссер не ограничился партером Нимфенбурга. Виды на сад с черными самшитовыми пирамидками (скорее всего, это декорации, живых деревьев там давно нет) показаны с высокой лестницы дворца. Но виды на сам дворец сняты в другом ансамбле. По-видимому, Алена Рене не устроил характерный, высокий и живой профиль дворца в Нимфенбурге, который создан с элементами голландского стиля. Роль сумрачной гостиницы в фильме играет широкий и приземистый фасад дворца в Шляйсхайме, не столь значительной и менее ухоженной резиденции на другой окраине Мюнхена. Партер Шляйсхайма не подходил для фильма по нескольким причинам. Он почти пустой, его рельеф и стриженные растения утрачены. Кроме того, партер Шляйсхайма оканчивается малым дворцом, который окружен каналом. Низкий каскад Нимфенбурга, не мешающий бесконечной перспективе сада, здесь оказался гораздо уместнее. Геометрия сада, составленного из двух реальных садов, настолько продумана, что современный архитектор смог составить план этого несуществующего ансамбля¹⁷ (Рис. 18–21).



Рис. 18. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961.
Сцена снята на партере резиденции Нимфенбург¹⁸

¹⁷ Sgolacchia R. Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). URL: <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (дата обращения: 08.02.2022).

¹⁸ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).



Рис. 19. Партер и дворец Нимфенбург. Фото Б. Соколова, 2012. Архив автора



Рис. 20. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961.
Сцена снята на партере резиденции Шляйсхайм¹⁹

¹⁹ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

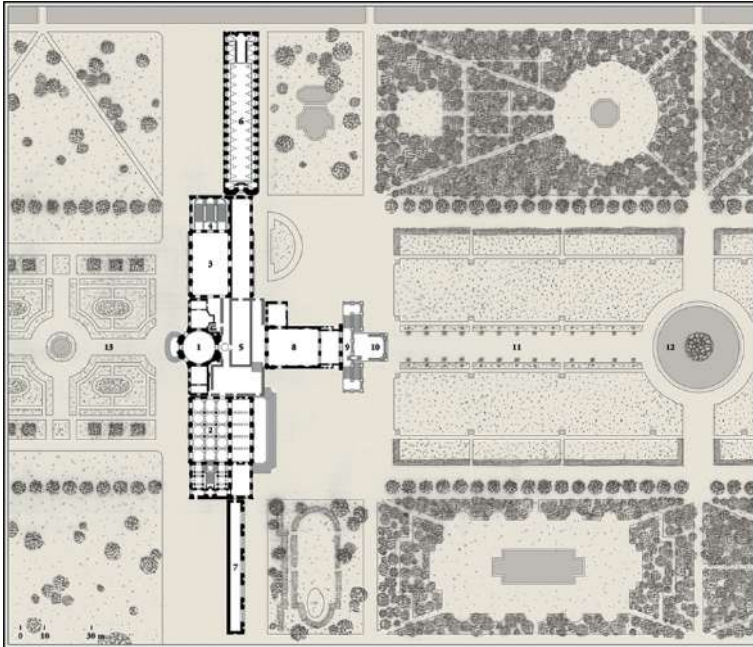


Рис. 21. План воображаемого сада, созданного в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» из элементов парков Нимфенбург и Шляйсхайм²⁰

Образ «мертвого сада», пришедший из поэзии символизма, дополняют неподвижные фигуры постояльцев гостиницы. Рене в интервью указывает на многослойность реальности в фильме: «Если кто-нибудь вдруг будет смотреть “Мариенбад” совсем пристально, то увидит, что некоторые кадры подозрительны, что их степень реальности сомнительна. Есть кадры “пофальшивее”, и есть кадры, чья обманчивость, по-моему, совершенно очевидна». Один из таких кадров — панорама партера, где фигуры людей отбрасывают длинные тени, а деревья их лишены (Рис. 18).

Скульптура с мужчиной, женщиной и собакой, о которой столько говорят герои, является декорацией, сделанной специально для фильма (Рис. 22). Она блуждает по парку Нимфенбурга — сначала возвышается над партером, стоя на вершине лестницы, а потом показана на балюстраде возле каскада, смотрит то в сторону дворца, то на панораму сада. Более того, она предстает то с собакой, о значении которой спорят герои, то без нее. Этот прием напо-

²⁰ Sgolacchia R. Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). URL: <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (дата обращения: 08.02.2022).

минает блуждания человека-статуи в «Контракте рисовальщика». Собственно, для Гринуэя этот фильм и был высшим образцом. В своем российском интервью он говорил: «Иногда мне кажется, что когда я снимаю фильмы, я пытаюсь переснять “Прошлым летом в Мариенбаде” [еще один вариант названия]»²¹.

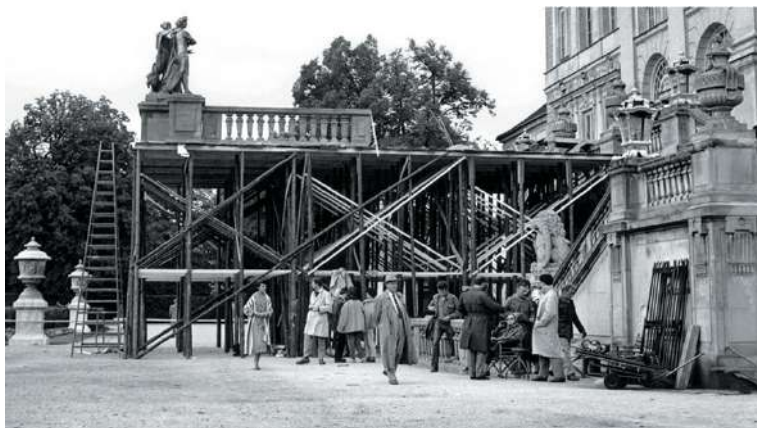


Рис. 22. Фотография декорации к фильму «В прошлом году в Мариенбаде», 1961. Платформа со скульптурами пристроена к лестнице замка Нимфенбург²²

В фильме, помимо реального сада, показаны четыре изображения, которые герои видят в гостинице. Одно из них — гравюра с изображением архаичного сада, возможно, Нимфенбурга раннего этапа его существования. Второе — барочная декорация в театральном зале, на фоне которой встречаются актеры, похожие на Х и А. Здесь партер окружен рядами поперечных шпалер, статуи всего две, а вдали виден небольшой дворец. Это пространство отражает таинственную сторону сада, в котором все же можно заблудиться. Третье изображение — подсвеченная аксонометрическая модель сада. Ее устройство близко к тому комбинированному саду, который показан в реальности. Фасад дворца — такой как в Шляйсхайме, центральные парные полосы газона окружены стриженными пирамидками, партер открыт. Только вместо статуй, имеющих в Нимфенбурге, здесь расставлены вазы на постаментах. Парк изображен на фоне ночного неба с облаками, его газоны и дворец светятся, а песок и небо — черные. Этот негатив сада похож на темный пейзаж последней сцены фильма, в которой Х и А уходят в никуда. Но и это еще не все

²¹ Интервью с Питером Гринуэем в журнале «Собака.ру»: URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/12365> (08.02.2022).

²² Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

оттенки обманчивой садовой реальности. В другой сцене герой М смотрит на рисунок, где схематически изображены тот же дворец и тот же сад. Однако на переднем плане показано место встреч героев Х и А — скамья слева и скульптурная группа справа. Здесь она повернута ко дворцу (Рис. 23).

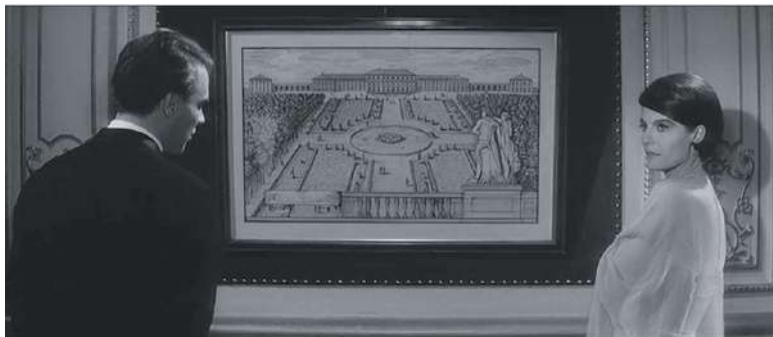


Рис. 23. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961. Гравюра изображает партер резиденции Шляйсхайм со скульптурами-декорациями ²³

Фильм о замкнутом круге разных реальностей, воплощенных в различных обликах сада — высшая точка сложных кинематографических построений в этой теме. Здесь, как и позже в «Контракте рисовальщика», использован ряд художественных средств садового искусства. Среди них — театральная композиция, перспектива и ее замыкание, открытые и закрытые части сада, создающие очень разное настроение.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЙ САД КАК ПЕРСПЕКТИВНАЯ ТЕМА ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА

Как и предполагалось в начале исследования, наиболее интересные результаты дает опосредованное, символическое использование садовой природы в создании кинематографического образа. В фильмах «Контракт рисовальщика» и «В прошлом году в Мариенбаде» сады вносят в повествование сразу несколько исторических и культурных контекстов, усложняя характеры

²³ Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

героев и ассоциации зрителей. Во втором из фильмов историческая садовая среда почти обезличена, но намеки на узнаваемый сад и эпоху создают интригующую ситуацию, которая дразнит зрительское восприятие. Эту работу можно сопоставить с «абсолютной» живописью В. Кандинского, в которой сохранены ассоциативные намеки на узнаваемый предмет и сюжет. Кстати, в эпоху работы в Баухаусе художник рассматривал возможность снять по своей синтетической пьесе «Желтый звук» анимационный фильм.

Богатым материалом для кинематографа является сад в его становлении и (или) упадке, работа над созданием сада, которая показывает элементы и образные средства этого искусства. Примеры этих возможностей показывают «Поцелуй змея» и «Тайный сад». Среди попыток показать сад в объеме и движении — проход камеры по зеленому лабиринту. В фильме по роману Вирджинии Вульф «Орландо» (*Orlando*, С. Поттер, 1992) герой елизаветинской эпохи бежит по лабиринту и на этом пути меняет обличье, пол и эпоху. Заснеженный лабиринт парковой гостиницы скрывает жертву от обезумевшего героя фильма «Сияние» (*The Shining*, С. Кубрик, 1980). Пример из массовой кинокультуры — нарисованный на компьютере огромный лабиринт в фильме «Гарри Поттер и кубок огня» (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, М. Ньюэлл, 2005).

Рассмотренный материал позволяет сделать выводы об основных способах взаимодействия двух сложных культурных феноменов. С одной стороны, это исторический сад, который является комбинацией образа земного рая, «благого места», как его называли античные авторы, и исторической среды, насыщенной многочисленными ассоциациями. С другой — кинематограф, в котором образ мира варьируется от документального до фантазийного, причем разные варианты могут сталкиваться либо совмещаться. Мы проследили варианты использования исторического сада в кинематографе на пути от документальной реальности до сложных образов, в которых разные планы реальности совмещаются и создают условия для зрительского творчества, для ассоциативной и многократной интерпретации.

В ряде случаев для организации ассоциативной работы зрителя режиссер использует прием остранения: старый регулярный сад в «Контракте рисовальщика», парадные сады в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» показаны спокойными, неподвижными, даны в последовательности состояний. В других случаях сад дан как изменчивый объект: в фильме «Поцелуй змея» сад строится, гибнет от бури, восстанавливается, а последние сцены происходят среди живописного бурелома. В «Фотоуведичении» сначала показан спокойный предвечерний парк, затем его шумящие деревья и сумрачные формы ночью, и наконец, при ярком утреннем свете, в котором события прошедшего дня представляются иллюзорными. По-видимому, два варианта, ряд

статичных картин сада либо динамика его жизни, являются наиболее востребованными и плодотворными стратегиями использования сада, парка и культурного ландшафта в кинематографе.

Еще одно выразительное средство, которое садовая тема дает кинематографу — использование связанных с ней культурных архетипов. Образ Рая в «Источнике» Аронофски восходит к библейской истории человеческой дерзости и грехопадения. Поэтому попытки героя найти в духовной реальности источник бессмертия (а в физической — лекарство от неизлечимой болезни) оканчиваются то его гибелью, то превращением в растительную стихию. Еще один план фильма, полет героя в прозрачной сфере, где есть дерево и ручей, создает ассоциации с оранжереей, алхимической колбой и образом жизни до рождения. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» зеркальные коридоры и неподвижные слуги в гостинице продолжают неподвижный и строгий сад с его боскетами и статуями, похожими друг на друга как отражение в зеркале.

Важной особенностью исторического сада как объекта для кинематографической интерпретации является его пространственная протяженность. Это объемное произведение искусства, в котором присутствуют средства выразительности, свойственные театру. Герои могут путешествовать по саду, выделяться или, наоборот, теряться на его фоне, своими действиями подчеркивать глубину пространства либо его замкнутость. В «Тайном саде» и «Контракте рисовальщика» подчеркнут контраст между свободным самоощущением и пластикой движений героев, когда они находятся в открытых парковых пейзажах, и стесненным, церемонным их поведением в регулярных частях усадьбы. Создатели фильма «В прошлом году в Мариенбаде» многократно сопоставляют живых людей со статуями, приводя поток ассоциаций к уподоблению трио героев скульптурной группе из парка. Среди этих ассоциативно насыщенных образов есть театральная сцена и картины с изображением сада в разных вариантах, от схемы до игрушечного театра с горящими в окнах огоньками.

Тема исторического сада дает кинематографу ряд ценных художественных средств. Среди них — разные уровни опосредования документальной реальности, работа с культурными архетипами и исторической средой, театрализация зеленой архитектуры, использование садового образа в качестве источника ассоциаций и символического пространства. Эти средства могут быть использованы в и дальнейших творческих поисках кинематографистов.

REFERENCES

1. Kashchenko, E.S. (2019). Sadovo-parkovye motivy v britanskom kinematografe: Na primere fil'mov Ch. Starridzha, D. Dzharmena, P. Grinueya [Garden and park motifs in British cinema: On the examples of the films by Charles Sturridge, Derek Jarman, Peter Greenaway]. In G. F. Gruzdeva, M. Yu. Shagina, & S. A. Sakharova (Eds.), *Sady i parki. Entsiklopediya stilya: Materialy XXV Tsarskosel'skoy nauchnoy konferentsii* [Gardens and parks. Encyclopedia of styles: Proceedings of the 25th Tsarskoye Selo Conference] (Part 1, pp. 366–374). Saint Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russ.)
2. Sokolov, B.M. (2018). Dlya vseh i navsegda: Opyt muzeynogo ispol'zovaniya sadov i landshaftov Natsional'nogo Popechitel'skogo soveta Anglii, 1895–2018 [Forever, for everyone: Museum use of the gardens of National Trust of England, 1895–2018]. In G. F. Gruzdeva, & M. Yu. Shagina (Eds.), *Dvortsy, osobnyaki, usad'by. Muzeynyy format: Sbornik statey XXIV Tsarskosel'skoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Palaces, mansions, estates. Museum format: Proceedings of the 24th Tsarskoye Selo Conference] (pp. 592–603). Saint Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russ.)
3. Sokolov, B.M. (2020). Usad'ba Zamok Khovard v Yorkshire: Ot sada pamyati k geroicheskomu peyzazhu [Castle Howard, North Yorkshire: From a garden of memory to a heroic landscape]. *Actual Problems of Theory and History of Art*, (10), 120–128. (In Russ.)
4. Conklin, S., & Birtwistle S. (2003). *The making of Pride and Prejudice*. London, Penguin.
5. Harpe, S. (2010). The ownership of woods and water: Landscapes in British cinema 1930–1960. In G. Harper, & J. Rayen (Eds.), *Cinema and landscape* (pp. 147–159). Bristol, Chicago.
6. Mosser, M., & Teyssot, G. (Eds.). (2000). *The history of the garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day*. New York, Thames & Hudson.
7. Jellicoe, G., & Jellicoe, S. (1995). *The landscape of man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. New York, Thames & Hudson.
8. Jellicoe, G., Jellicoe, S., Goode, P.K., & Lancaster, M. (Eds.). (1986). *The Oxford companion to gardens*. Oxford—New York, Oxford University Press.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кашченко, Е.С. (2019). Садово-парковые мотивы в британском кинематографе. На примере фильмов Ч. Старриджа, Д. Джармена, П. Гринуэя. *Сады и парки. Энциклопедия стиля: сборник научных статей XXV Царскосельской конференции: в 2 ч., Ч. 1* (с. 366–374). Санкт-Петербург: Серебряный век. EDN: VDAJBR.
2. Соколов, Б.М. (2018). «Для всех и навсегда»: Опыт музейного использования садов и ландшафтов Национального Попечительского совета Англии 1895–2018. *Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: сборник научных статей XXIV Царскосельской конференции* (с. 592–603). Санкт-Петербург: Серебряный век. EDN: YTSQRU.

3. Соколов, Б.М. (2020). Усадьба Замок Ховард в Йоркшире: от сада памяти к героическому пейзажу. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, (10), 120–128. URL: <https://elibrary.ru/QZSSTT>, URL: <https://doi.org/10.18688/aa200-1-10>

4. Conklin, S., & Birtwistle S. (2003). *The making of Pride and Prejudice*. London: Penguin.

5. Harpe, S. (2010). The ownership of woods and water: Landscapes in British cinema 1930–1960. In G. Harper, & J. Rayen (Eds.), *Cinema and landscape* (pp. 147–159). Bristol: Chicago.

6. Mosser, M., & Teyssot, G. (Eds.). (2000). *The history of the garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day*. New York: Thames & Hudson.

7. Jellicoe, G., & Jellicoe, S. (1995). *The landscape of man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. New York: Thames & Hudson.

8. Jellicoe, G., Jellicoe, S., Goode, P.K., & Lancaster, M. (Eds.). (1986). *The Oxford companion to gardens*. Oxford—New York: Oxford University Press.

ABOUT THE AUTHOR

BORIS M. SOKOLOV

D.Sci. (in Art), Professor at the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: HNI-7860-2023

ORCID: 0000-0003-4542-503X

e-mail: gardenhistory@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6.

ResearcherID: HNI-7860-2023

ORCID: 0000-0003-4542-503X

e-mail: gardenhistory@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ**

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

UDC 316.774

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.4-105-147

EDN: KRFIMR

Received 17.06.2022, revised 12.11.2022, accepted 29.12.2022

OXANA A. NOR-AREVYAN

Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: C-2117-2018

ORCID: 0000-0002-0426-3743

e-mail: noroks@yandex.ru

OLGA S. MOSIENKO

Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: GLN-3425-2022

ORCID: 0000-0001-9043-1135

e-mail: mosienko.olga@mail.ru

ALENA I. CHEREVKOVA

Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: GLN-4112-2022

ORCID: 0000-0003-0662-2268

e-mail: yaitskova_a@mail.ru

For citation

Nor-Arevyan, O.A., Mosienko, O.S., & Cherevkova, A.I. (2022). The Image of Healthcare and Healthcare Professionals in The Russian Television Media Agenda in 2019–2021. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 105–147. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-105-147>, EDN: KRFIMR

The Image of Healthcare and Healthcare Professionals in the Russian Television Media Agenda in 2019–2021*

© Наука
телевидения



Abstract. In this article, we analyze the image of healthcare and health professionals in the Russian television media agenda before and during the COVID-19 pan-

* Translated by Anna P. Evstropova.

demographic and determine the frequency and content of health-related news reports on federal and regional evening newscasts for 2019–2021 (by the example of two news programs—*Vremya*, Channel One, and *Vesti. Don*, channel Russia-1). Content analysis of news reports was conducted by the Southern Federal University research team (Rostov-on-Don, Russia) in the course of the RFBR-supported research project on social well-being of the medical community in a complex epidemiological situation. Altogether, we have analyzed 1096 evening *Vremya* newscasts and 784 *Vesti. Don* newscasts. The sample set included 244 *Vremya* news items (about 19% of the total number), and 152 *Vesti. Don* news items (about 17%, respectively). The sampling was random mechanical (with a certain preset interval). The coded categories and units of analysis were registered as cards, one card per each news item. As the categories for analysis, we have selected topic, genre, nature, locality, length, central figure in a news piece, and presence of a challenge or a problem situation. Unit of count—news piece. On both federal and regional television in general, there was a significant increase in the number of news stories on health-care from 2019 to 2021. In 2020 and 2021, the thematic angle has changed radically towards the news on the pandemic of a 2019 coronavirus disease and vaccination against it. It should be noted that the main heroes of health-related news reports were and still are neither doctors, nor patients, but representatives of the authorities and Rosпотребнадзор; the share of reports about ordinary doctors was decreasing; with the launch of COVID-19 vaccination, the number of news items featuring mid-level health professionals went up; on the other hand, as COVID-19 was spreading, scientists and inventors appeared in health-related news less frequently, especially in regional news; the pandemic has significantly shifted the focus from child patients to adults, and especially to the elderly.

Keywords: medicine, healthcare, healthcare worker, doctor, nursing staff, media agenda, media, COVID-19 pandemic, coronavirus, content analysis, television, news story, in-depth interview

Acknowledgements. The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research as part of the scientific project No. 20-04-60466.

УДК 316.774

Статья получена 17.06.2022, отредактирована 12.11.2022, принята 29.12.2022

ОКСАНА АВЕДИКОВНА НОР-АРЕВЯН

Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: C-2117-2018

ORCID: 0000-0002-0426-3743

e-mail: noroks@yandex.ru

ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА МОСИЕНКО

Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: GLN-3425-2022

ORCID: 0000-0001-9043-1135

e-mail: mosienko.olga@mail.ru

АЛЕНА ИГОРЕВНА ЧЕРЕВКОВА

Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: GLN-4112-2022

ORCID: 0000-0003-0662-2268

e-mail: yaitskova_a@mail.ru

Для цитирования

Нор-Аревян О.А., Мосиенко О.С., Черевкова А.И. Образ медицины и медиков в российской телевизионной медиаповестке в период 2019–2021 гг. // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 105–147. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-105-147>. EDN: KRFIMR

Образ медицины и медиков в российской телевизионной медиаповестке в период 2019–2021 гг.

Аннотация. В статье анализируется образ медицины и медицинских работников в российской телевизионной медиаповестке до и в период пандемии COVID-19, определяется частота появления и содержание ТВ сюжетов на медицинские темы на основании материалов проведенного контент-анализа новостных вечерних выпусков федерального и регионального телевизионного вещания за 2019–2021 гг. (на примере программы

Vremya (Channel One) и программы *Vesti. Don* (телеканал Russia-1)). Контент-анализ новостных сюжетов 2019–2021 гг. проведен коллективом исследователей Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону, Россия) в ходе реализации проекта при поддержке РФФИ на тему социального самочувствия профессионального медицинского сообщества в сложной эпидемиологической ситуации. Генеральная совокупность вечерних новостных выпусков программы *Vremya* насчитывает 1096, программы *Vesti. Don* — 784. Выборочная совокупность: *Vremya* — 244 сюжета на медицинскую тематику (около 19% от общего числа); *Vesti. Don* — 152 сюжета про медицину (около 17% соответственно). Выборка — случайная механическая (с заданным шагом). Закодированные категории и единицы анализа записывались в регистрационные карточки на каждый новостной сюжет. Категориями анализа выступили тема, жанр, характер, локальность, продолжительность, герой ТВ материала, наличие проблемы или проблемной ситуации. Единица счета — новостной сюжет. Так, на федеральном и региональном телевидении отмечается значительный рост новостных сюжетов на медицинскую тематику в период с 2019 по 2021 гг. В 2020 и 2021 гг. тематический ракурс кардинально сменился в сторону новостных сообщений про пандемию новой коронавирусной инфекции COVID-19 и вакцинацию от COVID-19. Отметим, что главными героями медицинских новостей были и остаются не медики и не пациенты, а представители органов власти и Роспотребнадзора; с началом прививочной кампании от COVID-19 в ТВ эфире чаще появляется средний медицинский персонал; реже с началом пандемии в сюжетах появляются герои — ученые, изобретатели, особенно в региональных новостях; с началом пандемии COVID-19 фокус внимания заметно смещается с пациентов детей на взрослых, и особенно — на людей пожилых.

Ключевые слова: медицина, здравоохранение, медицинский работник, врач, средний медицинский персонал, медиаповестка, СМИ, пандемия COVID-19, коронавирус, контент-анализ, телевидение, новостной сюжет, глубинное интервью

Благодарности. Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-04-60466.

1. INTRODUCTION

There are earlier studies by foreign and Russian authors of the media image of healthcare professionals and the healthcare sector as a whole during the COVID-19 pandemic. Of great interest is, for example, the experience of China, which was the first to face the new virus. Jana Fedtke, Mohammed Ibahrine, Yuting Wang (2022, pp. 287–314), as well as the team of Chinese and US researchers (Kang et al., 2020)

have analyzed the Chinese media agenda aimed at controlling panic, rallying the nation in the face of danger, heroizing medical workers, and compensating for the country's plummeted image. Shouzhi Xia, Huang Huang and Dong Zhang (2022) have examined how state media used the frame of heroism among Chinese medics, as well as a contrasting frame emphasizing the poor performance of the United States against COVID-19. Particular attention is given to the studying, in the terminology of soft power, of China's so-called coronavirus diplomacy (Kobierecka & Kobierecki, 2021, pp. 937–954)—that is, assisting other countries based on the experience of the first country to defeat the coronavirus. In addition to newscasts and TV shows, the film industry was engaged in achieving the desired result: in the first pandemic year, two documentary dramas were produced, *Heroes in Harm's Way* (2020) and *With You* (2020). However, the use of cinema to create a positive image of medical professionals is not new: studies by David Lynn Painter, Alison Kubala, Sarah Parsloe, as well as by Irene Cambra-Badii, Elisabet Moyano, Irene Ortega, Josep-E Baños & Mariano Sentí show that medical dramas broadcast ideals of expertise and portray healthcare workers as highly qualified and competent (Painter et al., 2020, pp. 322–336; Cambra-Badii et al., 2021), and can therefore promote harmony between physicians, patients, and the public (Chen & Qian, 2017, pp. 138–141).

British researcher Cairtriona L. Cox calls for a discussion of overheroization of healthcare workers. Using the language of heroism to praise health professionals in the media, she believes, might have negative consequences: blurring the limits of their duty to treat patients, enshrined in a mutual social contract; and adverse psychological effects on medics themselves, resulting from the implication that all health professionals have to be heroic (Cox, 2020, pp. 510–513).

Indian researchers specializing in the subculture of intentional or unintentional misinformation on TV conducted a content analysis of fake news debunking websites Boom Live and Alt News during the six months of the COVID-19 pandemic (March–August 2020). The purpose was to evaluate the ratio of fact-supported content to disproven statements made during the pandemic in India about the nationwide quarantine, claims about recovery and immunity dynamics, political allegations, impact on the economy, religious polarization, etc. (Laskar & Reyaz, 2021, pp. 93–116).

Martin Lindström made a remarkable study of how a consensus culture combined with mass media's financial and partly structural dependence on the state in Sweden affected the Swedish COVID-19 strategy in the spring of 2020 (Lindström, 2021).

Russian authors Aleksandr Yefanov and Valeria Banshchikova (2021, pp. 16–38) have studied international and Russian print and online publications that position the medical profession to identify the discursive features of building a professional image of a healthcare worker. Among the techniques used there are: comparison of

the COVID-19 pandemic with the war and using the appropriate vocabulary, which positions the doctor as a soldier called to the front lines “in hard times” and “looking death in the face”; contraposition (“doctor—coronavirus,” “doctor—pandemic”); naming doctors and thus personalizing and elevating them in the eyes of society; the use of associative series (ambulance teams—“Roman gladiators,” “Chernobyl liquidators;” “plague in the 21st century”). “Media space becomes a place for personal, intragroup, intergroup mass communication, social interaction, translation of symbols, values, ideas and behavior patterns.” This is how our university colleagues Oxana Posukhova and Anna Frolova modelled a conceptual system for professional identity symbolic construction in the media space (2017, pp. 185–192). Anna Taskaeva explored heroic metaphorization in television media: a doctor is presented as a soldier at war, a superhero, a guardian angel (Taskaeva, 2021, p. 31). The authors come to the conclusion that the pandemic media discourse destroys the negative social attitudes towards healthcare workers, has a positive impact on their professional identity and image, and increases the prestige of the profession (Yefanov & Bانشchikova, 2021, p. 37). Irina Sharkova analyzed the transformation of the image of healthcare in Russia in 2019–2020, showing a rapid shift in the focus of mass media “from intransigent criticism to praising a field in which qualified personnel are brilliantly coping with COVID-19” (Sharkova, 2020, pp. 827–833). Meanwhile, in social media, there are two contradictory trends: on the one hand, there is support for doctors, and on the other hand, there are features of infodemic: appeals not to trust doctors and the idea that one can only count on oneself. “There are not enough tests, doctors themselves cannot figure out exactly what disease they are dealing with;” “In Saratov, doctors, accompanied by the police, go door-to-door and vaccinate tenants, which later lead to serious consequences or death” (Arkhipova et al., 2020, pp. 258–259). A similar trend has been discovered in China: an empirical study by Lingpeng Meng, Xiang Yu, Chuanfeng Han, and Pihui Liu showed that Internet use is inversely related to residents’ trust in doctors, while those receiving information mainly from television, newspapers, magazines and radio demonstrate a stronger trust in healthcare system and workers (Meng et al., 2022).

The coronavirus pandemic has become one of the central news stories on both national and regional television in 2020–2021. According to Oleg Samartsev, Chairman of the Ulyanovsk regional branch of the Russian Union of Journalists, “coronavirus offers a very quick and, most importantly, inevitable chance for journalism to regain its place as a media leader.”¹ The coronavirus pandemic marked the first time that the world’s media were covering the spread of the virus around

¹ Staratelev, E. (2020, May 11). Oleg Samartsev—o shokovom effekte epidemii na zhurnalistiku [Oleg Samartsev on the shock effect of the epidemic on journalism]. *73online.ru*. Retrieved May 15, 2022, from https://73online.ru/tr/oleg_samarcev_-_o_shokovom_effekte_epidemii_na_zhurnalistiku-77641

the clock. It was the media that shaped the information atmosphere around COVID-19, and the consumption of related news intensified not only thanks to more active recourse to traditional online media (television, radio, press), but also to an increased use of the Internet (Levashov et al., 2021, p. 374).

In Russian scientific literature, transformational trends in the media agenda are considered in the works of Dementieva and Paniukova. Kseniya Dementieva studied regional media on the example of the Republic of Mordovia. Based on it, she categorized information about the coronavirus in the media, analyzed the picture with fakes, identified central media personalities, and classified sources according to their credibility (official information from state bodies and officials; mass media; social media). Kseniya Dementieva noted an upward trend in the number of materials about coronavirus and in the audience response to them in the regional media since the emergence of the disease, and a general downward trend in May 2020, as the topic of pandemic failed to keep the audience's attention at the same level for a long time (Dementieva, 2020, pp. 166–175). Svetlana Paniukova examined the phenomenon of popular science journalism as an effective practice in the Russian media space which helped to reduce psychological stress among the mass audience under pandemic conditions. Popular science writing implies creating publications (also known as “popular science content”) on scientific topics aimed at a general audience. On the one hand, it provides a connection between the scientific community and society, allows to report on the latest discoveries and developments, and, in general, forms scientific picture of the world in the audience. On the other hand, it helps to consistently refute unreliable information (Paniukova, 2020, pp. 151–157).

Yulia Griber and Elena Sukhova in their article analyzed color representations related to the pandemic in the Russian online media (February–August 2020, N=1200). The colors in the picture enhance the emotional background of the message and correlate with the topic, general evaluation of the situation, and its future evolution. The authors concluded that three basic emotions prevail in the perception of the COVID-19 color images across different gender and age groups; they are interest, fear, and disgust (Griber & Sukhova, 2020, pp. 307–328).

Elena Martynenko and Evgeniya Stogova from RUDN University (Moscow, Russia) conducted a comparative content analysis of publications on COVID-19 by two news agencies: the Russian-language RIA Novosti and the English-language Reuters. The authors came to the following conclusions: Reuters concentrated mainly on international and economic discourse, while RIA Novosti preferred social and cultural issues; both agencies utilized emotional presentation of data, inflammatory headlines, and emotionally colored vocabulary, which is not typical for news reports (Martynenko & Stogova, 2021, pp. 338–350).

2. DESIGN OF STUDIES

The **target** of this study is the image of healthcare system and healthcare professionals. The **scope** of the work is the representation of the image of healthcare and health workers in the Russian television media agenda in 2019–2021. The **aim** is to identify and analyze the image of healthcare and healthcare workers in the Russian television media agenda before and during the COVID-19 pandemic. The **objectives** were to determine, by analyzing the works of foreign and Russian scientists, how well the aspect of the media image of medical workers and healthcare during the pandemic has developed; and to establish the frequency of appearance and content of news reports on medical topics on federal and regional TV channels. The **hypothesis** of the study comes to the following major statements: in the period from 2019 to 2021, the number of news stories about healthcare and health professionals, especially about the COVID-19 pandemic, increased exponentially; the most common heroes of TV news during the pandemic in 2020–2021 were ordinary doctors and nursing staff. The scientific novelty of this study lies in the approbation of the comparative content analysis method on news reports related to healthcare on federal and regional TV channels. To implement the set aim and objectives, in the course of the RFBR-supported research project on social well-being of the professional medical community in a complex epidemiological situation (Vyalykh et al., 2021, pp. 1–12), the research team of Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia, conducted a content analysis of news reports from federal and regional television broadcasters for the period of 2019–2021 (by the example of two news programs—*Vremya*, Channel One,² and *Vesti. Don*, channel Russia-1³). The object of the content analysis were evening broadcasts of the programs *Vremya* on Channel One (9:00 p.m., daily) and *Vesti. Don* on Russia-1 (Monday–Friday, 8:40 p.m., 8:45 p.m., 9:05 p.m.) for 2019–2021. *Vremya* and *Vesti* were selected as the news programs belonging to the two main TV competitors, Russia-1 and Channel One. For the last six years in a row, they have been in the first and second places respectively among the federal TV channels. This is proved by the ECI Media Management report on the popularity ratings of Russian federal TV channels for the first 11 months of 2020 and 2021, which was based on weekly reports of Mediascope Russian monitoring company (Fig. 1).

² *Vremya. Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from <https://www.1tv.ru/news/issue/2022-05-12/15:00#1>

³ *Vesti. Don. Dontr.ru*. Retrieved May 10, 2022, from <https://dontr.ru/programmy/vesti-don/>

Как россияне смотрели телевизор в 2021 году

Аудитория старше четырех лет во всех городах России, данные учитывают первые 11 месяцев 2020 и 2021 годов соответственно

● 2020 ● 2021

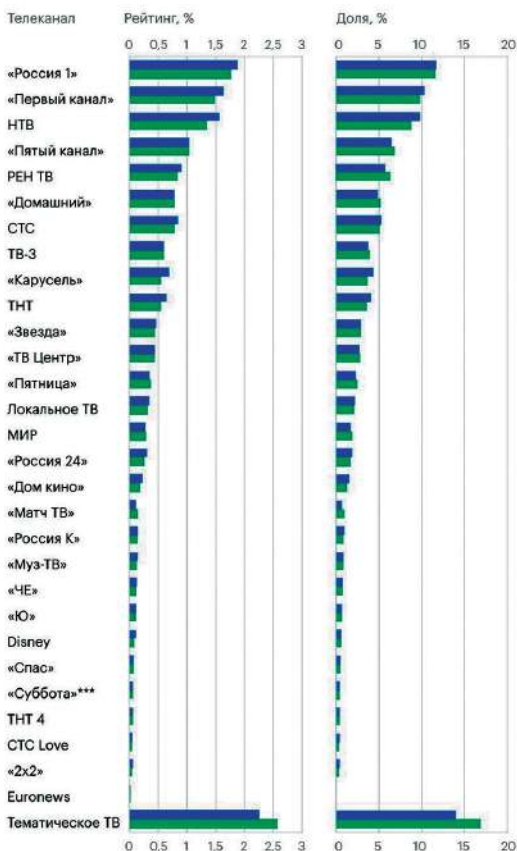


Fig. 1. Audience indicators of federal channels for the first 11 months of 2020 and 2021⁴

Within a three-year period from 2019 to 2021, there were 1096 *Vremya* newscasts (7 newscasts per week), and 784 *Vesti. Don* newscasts (5 newscasts per week). At the first stage, 109 newscasts and 1290 news pieces of *Vremya* were

⁴ How Russians watched TV in 2021: Viewers aged 4+ from across Russia for the first 11 months of 2020 and 2021, respectively. See the image source: https://www.rbc.ru/technology_and_media/23/12/2021/61c4633d9a79476fde8b7dce (19.12.2022).

analyzed, out of which 244 reports on healthcare (about 19% of the total number) were selected for the sample frame; as well as 112 newscasts and 925 news pieces of *Vesti. Don*, and 152 reports on healthcare (about 17%, respectively). The sampling was random mechanical (with a certain preset interval). On the topic of healthcare, a total of almost 30% of the relevant material was coded and analyzed: 71 *Vremya* news items (23 items in 2019 at an interval of 2; 26 items in 2020 at an interval of 5; and 22 items in 2021 at an interval of 4) and nearly 43%—namely, 65 news items—from *Vesti. Don* (19 items in 2019 at an interval of 1; 25 items in 2020 at an interval of 3; and 21 items in 2021 at an interval of 3).

The coded categories and units of analysis were registered as cards, one card per each news item. As the categories for analysis, we have selected topic, genre, nature, locality, length, central figure in a TV piece, and presence of a challenge or a problem situation. Unit of count—news piece. The analyzed items (TV news reports) were classified: by the method of information recording—video and audio; by the source of information—secondary; by the status of the author—official; by the nature of personification—impersonal.

3. THE RESULTS OF THE CONTENT ANALYSIS OF THE IMAGE OF MEDICINE AND MEDICAL WORKERS IN THE TELEVISION MEDIA

For instance, on both federal and regional television in general, there was a significant increase in the number of news reports on healthcare from 2019 to 2021 (*Vremya*—from 6% in 2019 to 30% in 2020, to 20% in 2021; *Vesti. Don*—from 6% in 2019 to 24% in 2020, to 19.5% in 2021). News pieces on healthcare were broken down by their thematic focus. The results show that the most frequently covered medical topics among the news on *Vremya* (Channel One) and *Vesti. Don* (Russia-1) in 2019 were as follows: 1) opening, renovation, closing of, and license revocation from medical facilities and pharmacies (53% of the *Vesti. Don* reports and 35% of the *Vremya* reports); 2) inventions, innovations, extraordinary medical procedures, and advanced medical equipment (39% of the *Vremya* reports and 37% of the *Vesti. Don* reports); 3) medical care and diagnostics (30% of the *Vremya* reports and 21% of the *Vesti. Don* reports); 4) diseases (21% of the *Vesti. Don* reports and 17% of the *Vremya* reports); 5) medications (22% of the *Vremya* reports and 16% of the *Vesti. Don* reports).

While in 2019 news stories on healthcare mostly covered inventions, innovations, unique medical procedures, opening/closing, repairs of health facilities and pharmacies, in 2020 and 2021 the thematic angle has changed radically towards news covering the pandemic of coronavirus disease 2019, other various diseases, and vaccination against COVID-19 (Table 1). Noteworthy, death rates, medical care and diagnostics, opening, closing, and repair of health facilities and pharmacies

were covered more frequently in the regional news reports (Table 1). In turn, news about vaccination against COVID-19 and preventive measures against the virus in 2020 and 2021 were more frequent on federal TV. For example, here are some of the headings from the *Vremya* news program:

- *The Chinese Ambassador to Russia Announced the Development in his Country of an Effective Vaccine Against Coronavirus as of February 24, 2020*,⁵
- *Russia Introduces New Measures Against the Spread of Coronavirus: It Was Decided to Act Proactively as of March 15, 2020*,⁶
- *Russian President Spoke on Measures to Support the Country's Citizens in the Fight Against Coronavirus as of March 25, 2020*,⁷
- *Coronavirus Survivors Assist Doctors in Finding a Vaccine as of May 14, 2020*,⁸
- *Clinical Trials of a Vaccine Against COVID-19 Have Begun in Russia as of June 3, 2020*,⁹
- *20 Volunteers Who Participate in the COVID-19 Vaccine Trials Receive Second Shot as of July 13, 2020*,¹⁰

⁵ Matveev, P. (2020, February 24, 21:11). Posol KNR v Rossii soobshchil o razrabotke v ego strane effektivnoy vaksiny protiv koronavirusa [The Chinese Ambassador to Russia announced the development in his country of an effective vaccine against coronavirus]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-02-24/380997-posol_knr_v_rossii_soobschil_o_razrabotke_v_ego_strane_effektivnoy_vaksiny_protiv_koronavirusa

⁶ Kibal'chich, E. (2020, March 15, 21:07). Rossiya vvodit novye mery protiv rasprostraneniya koronavirusa: Resheno deystvovat' na operezhenie [Russia introduces new measures against the spread of coronavirus: It was decided to act proactively]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-03-15/382005-rossiya_vvodit_novye_mery_protiv_rasprostraneniya_koronavirusa_resheno_deystvovat_na_operezhenie

⁷ Kleymenov, K. (2020, March 25, 21:00). Prezident RF rasskazal o merakh podderzhki grazhdan strany v usloviyakh bor'by s koronavirusom [Russian President spoke on measures to support the country's citizens in the fight against coronavirus]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from URL: https://www.1tv.ru/news/2020-03-25/382614-prezident_rf_rasskazal_o_merakh_podderzhki_grazhdan_strany_v_usloviyakh_borby_s_koronavirusom

⁸ Kul'ko, D. (2020, May 14, 21:18). Perebolevshie koronavirusom pomogayut vracham v poiskakh vaksiny [Coronavirus survivors assisting doctors in finding a vaccine]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-05-14/385857-perebolevshie_koronavirusom_pomogayut_vracham_v_poiskah_vaksiny

⁹ Onishchenko, Yu. (2020, June 3, 21:10). V Rossii nachalis' klinicheskie ispytaniya vaksiny ot COVID-19 [Clinical trials of a vaccine against COVID-19 have begun in Russia]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-06-03/387034-v_rossii_nachalis_klinicheskie_ispytaniya_vaksiny_ot_covid_19

¹⁰ Knyazeva, O. (2020, July 13, 21:15). 20 dobrovol'tsam, kotorye uchastvuyut v testirovanii vaksiny ot koronavirusa, vveden vtoroy komponent preparata [20 volunteers who participate in the COVID-19 vaccine trials receive second shot]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-07-13/389372-20_dobrovoltsam_kotorye_uchastvuyut_v_testirovanii_vaksiny_ot_koronavirusa_vveden_vtoroy_komponent_preparata

- *Until Mass Vaccination Against Coronavirus Begins, Special Attention is Paid to Those Exposed to the Virus in the Past, Who Have Developed Antibodies to the Infection as of August 2, 2020,*¹¹
- *Russia Has Received Preliminary Bids From 20 Countries to Buy One Billion Doses of a Coronavirus Vaccine as of August 12, 2020,*¹²
- *The Second Russian Vaccine Against Coronavirus Will be Released Into Civil Commerce Already in November as of October 21, 2020,*¹³
- *Large-Scale Vaccination Against Coronavirus is Gaining Momentum in the Regions as of December 10, 2020,*¹⁴
- *London and Brussels are at Odds Over the Coronavirus Vaccine as of January 29, 2021,*¹⁵
- *In the United States, There Are New Challenges Associated with Vaccination Against the Coronavirus as of February 18, 2021,*¹⁶ etc.

¹¹ Kul'ko, D. (2020, August 2, 21:00). Poka ne nachalas' massovaya vaksinatziya ot koronavirusa, osoboe vnimanie k tem, kto perebolel i u kogo poyavilis' antitela k infektsii [Until mass vaccination against coronavirus begins, special attention is paid to those exposed to the virus in the past, who have developed antibodies to the infection]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-08-02/390603-poka_ne_nachalas_massovaya_vaksinatziya_ot_koronavirusa_osoboe_vnimanie_k_tem_kto_perebolel_i_u_kogo_poyavilis_antitela_k_infektsii

¹² Panyushkin, K. (2020, August 12, 21:00). Rossiya poluchila predvaritel'nye zavavki iz 20 stran na pokupku odnogo milliarda doz vaksiny ot koronavirusa [Russia has received preliminary bids from 20 countries to buy one billion doses of a coronavirus vaccine]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-08-12/391245-rossiya_poluchila_predvaritelnye_zavavki_iz_20_stran_na_pokupku_odnogo_milliarda_doz_vaksiny_ot_koronavirusa

¹³ Yur'eva, N. (2020, October 21, 21:11). Uzhe v noyabre v grazhdanskiy oborot vyydet vtoraya rossiyskaya vaksina ot koronavirusa [The second Russian vaccine against coronavirus will be released into civil commerce already in November]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-10-21/395435-uzhe_v_noyabre_v_grazhdanskiy_oborot_vyydet_vtoraya_rossiyskaya_vaksina_ot_koronavirusa

¹⁴ Braynin, K. (2020, December 10, 21:12). V regionakh nabiraet oboroty masshtabnaya vaksinatziya ot koronavirusa [Large-scale vaccination against coronavirus is gaining momentum in the regions]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-12-10/398279-v_regionakh_nabiraet_oboroty_masshtabnaya_vaksinatziya_ot_koronavirusa

¹⁵ Siraziev, T. (2021, January 29, 21:20). London ne podelil s Bryusselem vaktzinu protiv koronavirusa [London and Brussels are at odds over the coronavirus vaccine]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2021-01-29/400759-london_ne_podelil_s_bryusselem_vaktzinu_protiv_koronavirusa

¹⁶ Andreeva, E. (2021, February 18, 21:11). V Soedinennykh Shtatakh voznikli novye slozhnosti s vaksinatziy ot koronavirusa [In the United States, there are new challenges associated with vaccination against the coronavirus]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2021-02-18/401874-v_soedinennykh_shtatah_voznikli_novye_slozhnosti_s_vaksinatziy_ot_koronavirusa

Table 1.

Topics of News Reports on *Vremya* and *Vesti. Don*, in %

TV Reports by Topic	2020		2021	
	<i>Vremya</i>	<i>Vesti. Don</i>	<i>Vremya</i>	<i>Vesti. Don</i>
COVID-19 pandemic	69	64	50	57
Diseases	42	72	50	52
Coronavirus prevention	35	8	23	0
Vaccination	27	8	77	19
Support for healthcare workers, contests, celebrations, awarding	19	0	9	10
Death rate	15	28	9	19
Medical care and diagnostics	15	20	5	32
Medical facilities / Pharmacies (opening, renovation, closing, revocation of license)	8	16	5	29

At the same time, facts or events related to the advanced training of healthcare workers, digitalization of medicine and healthcare, and health promotion were nearly out of the spotlight of news reports in 2019–2021. During the research period, the content analysis recorded a downtrend in the interpretation in TV news of such topics as medicaments, pregnancy, childbirth, and birth rate and their subsequent disappearance (Table 2).

Table 2.

The Least Popular Topics Among News Reports on *Vremya* and *Vesti. Don*, in %

TV Reports by Topic	<i>Vesti. Don</i>			<i>Vremya</i>		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Health / Health promotion	0	12	10	9	0	0
Medicaments	16	4	0	22	12	0
Pregnancy / Childbirth / Birth rate	11	4	5	9	0	0
Digitalization in healthcare	0	0	0	4	0	5
Training of health personnel	0	0	0	4	0	0

We have analyzed the text transcripts of the *Vremya* news reports (Channel One) on medical topics for the period of 2019–2021, setting the search for the following word combinations and their derivatives: “social well-being of healthcare workers,” “déformation professionnelle of healthcare workers,” “professional identity crisis among healthcare workers,” “professional burnout among healthcare workers,” “job satisfaction among healthcare workers,” “anxiety and concerns among healthcare workers.” According to the results of the analysis, quite often healthcare workers, speaking with the Russian media, used words and phrases about their concern/alarm (“*trevoga*”/“тревога”) and disturbance (“*bespokoystvo*”/“беспокойство”). Namely, among the reports dated 2019, concerns of medics were mentioned in one news piece out of 23; in 2020, in 5 news reports out of 131; and in 2021, in one report out of 90 healthcare professionals voiced their anxiety and concern related to the pandemic:

- *Concern (“trevoga”/“тревога”) of the chief sanitary doctor is understandable;*
- *Italian doctors sounded the first alarm (“trevoga”/“тревога”);*
- *“We have even seen ambulances waiting in lines, and it concerns (“trevozhit”/“тревожим”) us,” says Alexander Mitichkin, Chief Physician at the Inozemtsev City Hospital;*
- *Do not disturb (“ne bespokoyste”/“не беспокойте”) us with trifles, call us and come only in emergencies—this is what local physicians have asked British citizens to do;*
- *Some of those who had to fight the virus at home or in hospital face complications, and each patient has their own complications. But there is a certain general principle that concerns (“trevoga”/“тревога”) healthcare professionals, etc.*

A similar study, with advisory support from healthcare professionals, was conducted by linguists from Amman, Jordan. The study was aimed at identifying the most common COVID-19-related words in medical news published by News Rx from January 1 to October 31, 2020, and classifying them into six major glossary categories: acronyms and abbreviation, diseases, COVID-19, biology, medicine, and scientific disciplines (Saed et al., 2022, p. 577–588).

Classification by genres shows that the clear majority of news stories were informative—coverages, announcements, speeches, interviews, reports (on average, 69% in 2019, 86% in 2020, 68% in 2021 for *Vremya* and *Vesti. Don*, see Table 3). Obviously, the basic function of the television news format is precisely informing viewers about socially significant and relevant facts, events and incidents. Presenting information as short messages, reports and interviews serves both to cover more news items in a limited period of time and to make the material easier to perceive. On average, 45% of the *Vremya* reports and 17% of the *Vesti. Don* reports were analytical stories in the form of comments, discussions, press conferences,

investigations, reviews, monitoring, ratings, etc. Among the analyzed TV programs, there were no documentary/feature news pieces (essay, sketch, documentary, etc.). On average, 10% of 2019 and 2020 news reports on medical topics broadcast by *Vesti. Don* on Russia-1 contained advertisement of medical equipment from TV channel partners (Table 3).

Table 3.

Genres of News Reports on *Vremya* and *Vesti. Don*, in %

TV Reports by Genre	<i>Vesti. Don</i>			<i>Vremya</i>		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Informative	68	80	81	70	92	55
Analytical	16	16	19	43	27	64
Documentary / Feature	0	0	0	0	0	0
Advertisement	16	4	0	0	0	0

Analysis of the nature of TV stories proved that more than half of all the news material studied were facts (an average of about 52%). This once again confirms the specificity of any information message—informing the mass recipient about what, where, when and under what circumstances happened or would happen. However, news can be presented in any aspect, as long as this does not contradict its main property, i.e., novelty. For instance, about a third of the news reports were covered in a positive way, with a downward trend in values from 2019 to 2021. Positive news stories were mainly about such topics as pregnancy and birth rates, inventions and innovations, opening and renovation of health facilities/pharmacies, support and awards for healthcare professionals. Another fourth of the federal and regional healthcare news was presented in a problematic (negative) way. For the tone analysis of news items, we applied the method of manual search and logging of selected emotive keywords from the Russian-language LINIS Crowd SENT tonal dictionary. It allows to evaluate the average statistical tone of a message as factual, positive, critical, or problematic. Also, an average of 62% of the TV materials mention or describe in detail a challenging or problematic situation. Among the most frequent topics of problematic news stories there were death rates, COVID-19 pandemic, vaccination against COVID-19, closing and license revocation from health facilities/pharmacies (Table 4).

Table 4.

The Nature of News Reports on *Vremya* (Channel One) and *Vesti. Don* (Channel Russia 1), in %

TV Reports by Nature	<i>Vesti. Don</i>			<i>Vremya</i>		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Factual	47	80	62	13	54	55
Positive	32	0	19	52	31	23
Critical	0	0	9,5	4	12	14
Problematic	21	20	9,5	35	31	32
Challenging or problematic situation						
Present (mentioned or described in detail)	58	76	72	65	42	59
Absent (not mentioned)	42	24	28	35	58	41

In terms of duration, the majority of news items related to healthcare are short, from 1 to 60 seconds and from 61 to 120 seconds. In contrast to regional television, where there are no long news stories at all, there were some reports lasting for 4–5 minutes and 5+ minutes on federal broadcasting channels. As for the locality, 100% of news pieces on *Vesti. Don* were devoted to healthcare in Russia. *Vremya*, on the other hand, demonstrated a sharp increase in the news reports about healthcare and the epidemiological situation abroad in 2020 and 2021 (from 4% in 2019, to 31% in 2020 and 32% in 2021):

- *In China, the Number of People Sickened by a New Type of Coronavirus Has Increased by Half;*
- *China has Requested a Batch of a Russian Medicine to Help Fight the Coronavirus;*
- *What Was Speculated About in the U.S. Six Months Ago is Coming True in China;*
- *In a Matter of days, the Apennine Peninsula Became the Main Focus of Coronavirus in Europe;*
- *In Europe, Austria Joins the Countries That Lock Down Due to the Pandemic;*
- *In the U.S., Almost 139 000 New Cases of COVID-19 Infection Were Diagnosed in One Day;*
- *Asia-Europe Summit Discussed the Global Fight Against COVID-19.*

The coronavirus pandemic has dramatically changed the media agenda,

bringing health-related topics to the fore. In such circumstances, healthcare professionals were expected to become men of the hour. Nevertheless, the content analysis shows that the share of stories with ordinary doctors as a central figure on federal TV channels in 2019–2021 was decreasing. Namely, in 2019, doctors as a hero appeared in 39% of the analyzed news reports from Channel One, in 2020—in 23% of the reports, and in 2021—only in 18% of the cases. On the other hand, in regional newscasts, doctors have appeared as a central figure more frequently since the beginning of the pandemic: in 42% of the reports in 2019, in 52%—in 2020, and in 57%—in 2021 (Table 5).

Table 5.

Central Figures in News Reports on *Vremya* and *Vesti. Don*, in %

Central Figures in TV Reports	2019		2020		2021	
	<i>Vremya</i>	<i>Vesti. Don</i>	<i>Vremya</i>	<i>Vesti. Don</i>	<i>Vremya</i>	<i>Vesti. Don</i>
Doctor	9	8	6	13	4	12
Nursing staff	0	1	4	9	3	8
Assistants and attendants	0	1	0	0	0	0
Healthcare facility administrators (Chief Physician, Head of Department, Director)	8	8	1	5	5	6
Scientists / Inventors / Manufacturers	4	3	4	1	3	1
Adult patients, customers in pharmacies	5	8	4	15	4	8
Pediatric patients	6	3	1	4	0	5
Russian President, Head of a region or town, Minister, Official	11	6	10	6	10	12
Pharmacist	2	6	0	0	0	6
Non-medics (policemen, seamstresses, teachers, TV hosts, firemen, drivers, passers-by, soccer players, coaches, security guards, military personnel, construction workers) and patients' relatives	2	9	4	4	2	2

Not a person	0	1	8	0	3	0
--------------	---	---	---	---	---	---

An interesting trend is observed in the frequency with which administrators of healthcare institutions—chief physicians, heads of departments, and directors—were becoming the central figures of reports. In 2019, they appeared in 35% of the analyzed news items of *Vremya* and in 42% of the *Vesti. Don* stories. Then in 2020 the frequency of their appearance plummeted to 4% (*Vremya*) and 20% (*Vesti. Don*), and in 2021 it went up again (23%—*Vremya*, 28%—*Vesti. Don*). Compared to medics outside administrative circles, chief physicians and heads of departments tend to be more personified in reports: they give interviews, expert opinions and recommendations. For example, Denis Protsenko, Head Physician of City Clinical Hospital No. 40, located in Kommunarka, became a notable personality in the federal media, a kind of symbol in the fight against coronavirus in Russia.

With the start of vaccination, both federal and regional media broadcasters began to pay more attention to nursing staff. In 2020 and 2021, nurses, midwives, and physician assistants were featured in 15% and 14% of Channel One news items, respectively, while among the stories dated 2019 there were no reports about them at all. Among the *Vesti. Don* broadcasts, the trend is similar: of the analyzed reports dated 2019, there is only one story (5%) with a hero representing nursing staff, while in 2020 and 2021 there are 36% and 38% of them, respectively. Junior medical staff (nursing assistants, caregivers, receptionists, etc.) were mentioned only in one report by *Vesti. Don*, dated 2019, out of all the analyzed scope.

Interestingly, scientists and inventors also appeared in health-related news less often with the outbreak of COVID-19. This is especially noticeable in regional newscasts: the frequency of their appearance drops from 16% in 2019 to 4% and 5% in 2020 and 2021. Starting from March 2020, epidemiologists, virologists, and staff of vaccine development laboratories came into the limelight, whereas in 2019 the focus was on researchers developing new materials and innovative treatments for diabetes, cancer, stroke, and heart attack.

Who, then, is the main hero of news reports on healthcare? In 44% of all analyzed items from Channel One and 38% of reports from *Vesti. Don* there are representatives of the authorities—the President of the Russian Federation, heads of regions and settlements, ministers, officials, as well as executives and employees of Rospotrebnadzor (Federal Service for Surveillance on Consumer Rights Protection and Human Wellbeing). In reports stating a problem, the President and heads of regions are positioned as protectors of the rights of patients and ordinary doctors. They reprimand officials for bureaucratic violations and delays, resulting, for example, in the poor distribution of free medications and disability pensions,¹⁷ or

¹⁷ Solov'eva, V. (2020, December 20, 21:30). Rossiyskaya sistema zdravookhraneniya okazalas' bolee effektivnoy v bor'be s koronavirusom, zayavil prezident na press-konferentsii [Russian healthcare system has proven to be more effective in the fight against coronavirus, the president

the failure to implement a national project,¹⁸ or neglect to pay benefits to doctors for treating patients with COVID-19. Illustrative is, for example, a report of May 24, 2020:

The President personally oversees the situation with payments to doctors who are fighting a life-threatening coronavirus on a daily basis. Vladimir Putin clearly outlined who gets paid and how much, but in many regions, there are problems with paying doctors, nurses, paramedics, and ambulance crews. And the head of state stressed once again this week: there can be no question of calculating how many hours or minutes someone has worked with a patient. Compensations must be provided in full. And I must say that by the end of the week, doctors almost everywhere did receive their money.¹⁹

Patients were also becoming heroes of news reports. Since the onset of the COVID-19 pandemic, the focus of attention shifted markedly from child patients to adults, and especially to the elderly: if in 2019, 26% of the analyzed reports broadcast on Channel One were devoted to pediatric patients, in 2020 there were only 4%. In addition to patients, there stand out pop stars, actors, athletes, and other celebrities²⁰ who called for self-isolation and then for vaccination.

Apart from them, representatives of non-medical professions appeared in the news: journalists, police officers, seamstresses, teachers, TV hosts, firemen, drivers, soccer players, security guards, military personnel, construction workers, as well as relatives of patients. They were more often in regional news (24% of all stories analyzed) than in federal news (11%).

said at a press conference]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-12-20/398799-rossiyskaya_sistema_zdravoohraneniya_okazalas_bolee_effektivnoy_v_borbe_s_koronavirusom_zayavil_prezident_na_press_konferentsii?ysclid=I38vdoi6d3

¹⁸ Shishkin, O. (2021, December 15, 21:12). Prezident potreboval ot chinovnikov delat' bol'she dlya lyudey, vypolnyaya natsional'nye proekty [The President demanded that officials do more for the people by fulfilling national projects]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2021-12-15/418094-prezident_potreboval_ot_chinovnikov_delat_bolshe_dlya_lyudey_vypolnyaya_natsionalnye_proekty?

¹⁹ Eliseev, V. (2020, May 24, 21:21). Na lichnom kontrole prezidenta vypolnenie resheniy o podderzhke lyudey i vyplaty medrabotnikam [The President has personal control over the support to people and payments to medical workers]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-05-24/386414-na_lichnom_kontrole_prezidenta_vypolnenie_resheniy_o_podderzhke_lyudey_i_vyplaty_medrabotnikam?ysclid=I38va9vcmt

²⁰ Klymenov, K. (2020, March 26, 21:31). Izvestnye aktery i sportsmeny priayut soblyudat' rezhim samoizolyatsii [Famous actors and athletes are calling fo self-isolation]. *Channel One*. Retrieved May 12, 2022, from https://www.1tv.ru/news/2020-03-26/382686-rossiyan_prizvyayut_soblyudat_rezhim_samoizolyatsii

4. CONCLUSION

Summing up, our content analysis of the federal and regional evening newscasts released in 2019–2021 (on the material of *Vremya*, Channel One, and *Vesti. Don*, Russia-1 channel), allows us to draw the following conclusions and results. We managed to construct the image of healthcare system and healthcare professionals in the Russian TV media agenda characteristic of 2019–2021. We have revealed the frequency and content of news reports related to healthcare: from 2019 to 2021, there was a significant increase in news stories on medical topics on both federal and regional channels. As for 2019, the most frequently covered topics were: 1) opening, renovation, closing of, and license revocation from health care facilities and pharmacies; 2) inventions, innovations, unique medical operations, state-of-the-art medical equipment; 3) medical care and diagnostics; 4) diseases; 5) medications. In 2020 and 2021, however, the thematic focus shifted dramatically to news about the new coronavirus infection COVID-19 and vaccination against it. These results support the research hypothesis. The majority of TV news items (about 70%) were informative and were presented as coverages, announcements, speeches, interviews, and reports. Slightly more than half of all studied news material (about 52%) was factual in nature. About a third of the news stories were positive, with a downward trend from 2019 to 2021. In 62% of the news pieces, a challenge or a problematic situation was mentioned or described in detail. In terms of duration, short news reports on healthcare prevail. Paradoxically, the share of news stories about ordinary doctors on federal television was decreasing. With the launch of COVID-19 vaccination, the number of reports featuring mid-level health professionals went up on both federal and regional media. As the virus was spreading, scientists and inventors appeared in healthcare-related news less often, especially in regional news. Starting from March 2020, epidemiologists, virologists, and staff of vaccine development laboratories have been the most prominent guests on the air. And, of course, patients were in the spotlight of the analyzed stories. The pandemic has markedly shifted the focus from pediatric patients to adults, and especially to the elderly. And yet, in 40% of the cases, the main heroes of reports on healthcare were the authorities—the Russian President, heads of regions and settlements, ministers, officials, as well as executives and employees of Rospotrebnadzor. It was in this part of the statement that the hypothesis of the study was disproved.

We consider the set research tasks fulfilled. Scholars study various aspects of translating the image of healthcare and healthcare professionals through mass media during the COVID-19 pandemic. Scientific works cover all kinds of research areas: analysis of documentaries about COVID-19; discourse analysis of how the image of health professionals is constructed in the media; study of disinformation subculture; exposure of fake news; identification of central media personalities; popular science journalism; visual representation of the COVID-19 pandemic in the news. Originality of our research lies in the application of the comparative content analysis of health-related news reports on federal and regional TV channels.

* * *

1. ВВЕДЕНИЕ

Проблематика имиджа медицинских работников и сферы здравоохранения в целом в период пандемии COVID-19 в средствах массовой коммуникации ранее рассматривалась зарубежными и российскими авторами. Например, интересен опыт Китая, первым столкнувшегося с коронавирусом. Ж. Федтке, М. Ибахрин, Ю. Ванг (Fedtke, Ibahrine, Wang, 2022, p. 287–314), Л. Кан, С. Ма, М. Чен (Kang, Ma, Chen, 2020) анализируют медиаповестку Китая, направленную на контроль паники, сплочение нации перед лицом опасности, героизацию медиков и компенсацию ущерба имиджу страны. Ш. Ся, Х. Хуан, Д. Чжан (Xia, Huang, Zhang, 2022) исследуют использование в государственных СМИ фрейма героизма китайских медиков, а также контрастного фрейма, с помощью которого подчеркиваются плохие результаты Соединенных Штатов в борьбе с COVID-19. Особое внимание уделяется исследованию в терминологии мягкой силы т.н. коронавирусной дипломатии Китая (Kobierecka, Kobierecki, 2021, p. 937–954) — оказанию помощи другим странам на основе опыта первой победившей коронавирус страны. Помимо новостных сюжетов и телепередач, поставленные задачи достигались в Китае с помощью киноиндустрии — в первый год пандемии были сняты две документальные драмы «Герои в опасности» (2020) и «С тобой» (2020). Впрочем, использование кинематографа для создания позитивного имиджа медиков — явление не новое: исследования Д.Л. Пейнтер, А. Кубала, С. Парслоу, а также И. Камбра-Бадии, Э. Мояно, И. Ортега, Дж.-Э. Баньос, М. Сенти показывают, что медицинские драмы транслируют идеалы профессионализма, а медицинских профессионалов изображают высоко квалифицированными и компетентными (Painter, 2020, p. 322–336; Cambra-Badii, 2021), и поэтому могут содействовать созданию гармонии между врачами, пациентами и общественностью (Chen, 2017, p. 138–141).

К обсуждению обоснованности героизации медиков призывает статья британской исследовательницы К.Л. Кокс. Использование языка героизма для восхваления действий медиков в СМИ, пишет она, может иметь негативные последствия: размывание пределов обязанности медиков по лечению пациентов, закреплённой взаимным общественным договором; негативные психологические последствия для самих работников, следующие из подтекста о том, что все медицинские работники должны проявлять героизм (Cox, 2020, p. 510–513).

Интересен с научной точки зрения опыт индийских коллег, специализирующихся в области исследования субкультуры намеренной или непреднамеренной дезинформации на ТВ, осуществивших контент-анализ сайтов по разоблачению фальшивых и фейковых новостей Boom Live и Alt News за шесть месяцев (март–август 2020 г.) во время пандемии COVID-19 с целью выяснить количество опровергнутого или проверенного фактами контента во время пандемии COVID-19 в Индии, связанного с введением общенационального карантина, заявлениями о динамике выздоровлений и повышения

иммунитета, политическими обвинениями, влиянием пандемии на экономику, религиозной поляризацией и пр. (Laskar, Reyaz, 2021, p. 93–116).

М. Линдстрем провел примечательное исследование последствий культуры консенсуса в сочетании с политикой финансовой и частично структурной зависимости СМИ от государства в Швеции в отношении шведской стратегии борьбы с COVID-19 весной 2020 года (Lindström, 2021).

Российские авторы А.А. Ефанов, В.О. Банщикова (Ефанов, Банщикова, 2021, с. 16–38), изучая публикации мировых и российских печатных и Интернет-изданий, позиционирующие профессию медика, выявляют дискурсивные особенности построения имиджа медицинского работника. Среди применяемых технологий — сравнение пандемии COVID-19 с войной и употребление соответствующей лексики, с помощью которой врач позиционируется как солдат, призванный «в смутное время» на передовую, фронт и «идущий на смерть»; противопоставление «врач — коронавирус», «врач — пандемия»; тактика называния имен медиков, которая персонализирует и возвышает их в глазах общества; применение ассоциативных рядов (бригады скорой помощи — «гладиаторы в Древнем Риме», «ликвидаторы аварии на ЧАЭС»; «чума XXI века»). «Пространство медиа выступает площадкой личной, интрагрупповой, межгрупповой массовой коммуникации, социального взаимодействия, трансляции символов, ценностей, идей и образцов поведения» (Фролова, Посухова, 2017, с. 185–192). Наши университетские коллеги, А.С. Фролова и О.Ю. Посухова, осуществили концептуальное моделирование системы символического конструирования профессиональной идентичности в медиа-пространстве. Героическую метафоризацию в телевизионных медиа исследует А.В. Таскаева: врач представляется солдатом на войне, супергероем, ангелом-хранителем (Таскаева, 2021, с. 31). Авторы приходят к выводу, что медиадискурс пандемии разрушает социальные установки социальной негативизации медицинских работников, позитивно влияет на профессиональную идентичность и имидж медика и способствует росту престижа профессии (Ефанов, Банщикова, 2021, с. 37). И.В. Шаркова провела анализ трансформации имиджа российского здравоохранения в 2019–2020 гг., показав быстрое смещение фокуса СМИ «с непримиримой критики в сторону отлично справляющейся с COVID-19 отрасли с высококвалифицированным персоналом» (Шаркова, 2020, с. 827–833). В то же время в социальных медиа наблюдается противоречивая тенденция: с одной стороны, высказывается поддержка медикам, а с другой — проявляются черты «инфодемии»: призывы не доверять врачам и идея, что рассчитывать можно только на себя: «Нет достаточного количества тестов, врачи сами не в состоянии разобраться, с каким именно заболеванием имеют дело», «Врачи при поддержке полиции ходят по квартирам саратовцев и делают им прививки, которые в дальнейшем приводят к тяжелым последствиям или смерти» (Архипова, 2020, с. 258–259). Аналогичная тенденция выявлена и в Китае: на материалах эмпирического исследо-

вания Л. Мэн, С. Юй, Ч. Хан и П. Лю доказали, что использование Интернета негативно связано с доверием жителей к врачам, в то время как жители, предпочитающие телевидение, газеты, журналы и радио, демонстрируют более сильное доверие к медицине и медикам (Meng, 2022).

Пандемия коронавируса стала одним из центральных новостных сюжетов всероссийского и регионального телевидения 2020–2021 гг. По мнению председателя Ульяновского отделения Союза журналистов России О.Р. Самарцева, «для журналистики коронавирус дает очень быстрый, а самое главное — неизбежный шанс снова занять свое место медийного лидера»¹. Пандемия коронавируса знаменует собой первый случай, когда мировые средства массовой информации круглосуточно освещают распространение вируса в новые локации. Именно медиа формировали информационную атмосферу о COVID-19, и интенсификация информационного потребления в связи с коронавирусом была сопряжена с более активным обращением не только к традиционным онлайн-средствам (к телевидению, радио, прессе), но и повышением активности использования и [И]нтернет[а]. (Вызовы пандемии..., 2021, с. 374).

В отечественной научной литературе трансформационные тенденции медиаповестки рассмотрены в работах К.В. Дементьевой и С.А. Панюковой. К.В. Дементьева проработала региональные медиа на примере Республики Мордовия, в результате чего приведена классификация информации о коронавирусе в медиа, проанализирована ситуация с фейками, выявлены центральные медиаперсоны, классифицированы источники по надежности размещаемой в них информации (официальная информация государственных органов и должностных лиц; средства массовой информации; социальные медиа). К.В. Дементьева отмечает тенденцию роста количества материалов о коронавирусе и отклика аудитории на них в региональных СМИ с момента появления заболевания, и общую тенденцию спада в мае 2020 г., т.к. удерживать внимание аудитории долгое время на одном уровне пандемия не смогла (Дементьева, 2020, с. 166–175). В статье С.А. Панюковой рассматривается феномен научно-популярной журналистики как эффективная журналистская практика российского медиапространства в условиях пандемии во избежание массового психоза у населения. Это сфера журналистики, где создаются материалы на научные темы для широкой аудитории (иными словами, «научно-популярный контент») Посредством научно-популярной журналистики, с одной стороны, обеспечивается связь ученого сообщества с социумом, сообщается о последних открытиях и разработках, и формируется у аудитории научная картина мира в целом, а с другой — происходит последовательное опровержение недостоверной информации (Панюкова, 2020, с. 151–157).

¹ Старателев, Э. (2020, 11 мая). Олег Самарцев — о шоковом эффекте эпидемии на журналистику: интервью. *73online.ru*. URL: https://73online.ru/r/oleg_samarcev_-_o_shokovom_effekte_epidemii_na_zhurnalistiku-77641 (дата обращения: 15.05.2022).

Ю.А. Грибер, Е.Е. Сухова в своей статье представили результаты контент-анализа цвета визуальных репрезентаций пандемии COVID-19 в новостных публикациях русскоязычных онлайн-СМИ (февраль–август 2020 г., N=1200). Определенный цвет картинки применяется с целью усиления эмоционального тона информационного сообщения и взаимосвязан с тематикой, общей оценкой событий и оценкой перспектив их развития. Авторы пришли к выводу, что при восприятии цветовых образов COVID-19 в различных гендерных и возрастных группах преобладают три базовые эмоции: интерес, страх и отвращение (Грибер, Сухова, 2020, с. 307–328).

Е.В. Мартыненко и Е.С. Стогова из Российского университета дружбы народов (г. Москва, Россия) провели сравнительный контент-анализ публикаций о пандемии COVID-19 двух информационных агентств: русскоязычного РИА «Новости» и англоязычного Reuters. Авторы пришли к следующим выводам: агентство Reuters фокусируется преимущественно на международном и экономическом дискурсе, РИА «Новости» акцентирует внимание в основном на социальных и культурных вопросах; обоим агентствам свойственна эмоциональная подача данных, провокационные заголовки и не характерное для новостных жанров употребление эмоционально окрашенной лексики (Мартыненко, 2021, с. 338–350).

2. ДИЗАЙН ИССЛЕДОВАНИЯ

Объектом данного исследования является образ медицины и медицинских работников. **Предмет** исследования — репрезентация образа медицины и медицинских работников в российской телевизионной медиаповестке в период 2019–2021 гг. **Цель** — выявление и анализ образа медицины и медиков в российской телевизионной медиаповестке до и в период пандемии COVID-19. В ходе исследования были поставлены задачи определения степени разработанности проблематики имиджа медицинских работников и сферы здравоохранения в СМИ в период пандемии COVID-19 на основании анализа научных работ зарубежных и российских ученых; установления частоты появления и содержания новостных сюжетов в медицинской тематике на федеральном и региональном ТВ канале. **Гипотеза** исследования сводится к следующим основным утверждениям: в период с 2019 по 2021 гг. резко возрастает число новостных сюжетов про медицину и медиков, особенно про пандемию COVID-19, наиболее часто встречающимися героями телевизионных новостей в период пандемии COVID-19 в 2020–2021 гг. являются рядовые врачи и средний медицинский персонал. **Научная новизна** проведенного исследования заключается в апробации методики сравнительного контент-анализа новостных сюжетов по теме медицины и здравоохранения на популярном

федеральном и региональном телеканалах. Для реализации поставленной цели и задач научным коллективом Южного федерального университета, г. Ростов-на-Дону, Россия, в ходе исследовательского проекта при поддержке РФФИ на тему социального самочувствия профессионального медицинского сообщества в сложной эпидемиологической ситуации (Vyalykh, Nor-Arevyan, Posukhova, Mosienko, Cherevkova, 2021, p. 1–12) был проведен контент-анализ новостных программных выпусков федерального и регионального телевизионного вещания за 2019–2021 гг. (на примере программы «Время», Первый канал², и программы «Вести. Дон», телеканал Россия 1³). Объектом контент-анализа стали вечерние выпуски программы «Время» на Первом канале (21.00, ежедневно) и программы «Вести. Дон» на телеканале Россия 1 (20.40, 20.45, 21.05, понедельник–пятница) за 2019–2021 гг. В качестве объекта контент-анализа были избраны новостные выпуски именно программ «Время» (Первый канал) и «Вести. Дон» (канал Россия 1), т.к. согласно рейтингу популярности федеральных ТВ каналов РФ за 11 месяцев 2020 и 2021 гг., который был составлен компанией ECI Media Management на основании еженедельных отчетов единого измерителя российской телеаудитории Mediascope TV Index, становится очевидно, что два основных телевизионных конкурента, Россия 1 и Первый канал, шесть последних лет подряд занимают первое и второе места соответственно среди федеральных телевещателей (Рис. 1).

Генеральная совокупность вечерних новостных выпусков программы «Время», а именно общее количество выпусков за 3 года, 2019–2021 гг., насчитывает 1096 (7 выпусков в неделю), программы «Вести. Дон» — 784 (5 выпусков в неделю). На первом этапе было проанализировано 109 выпусков, 1290 сюжетов программы «Время» и отобрано в выборочную совокупность 244 сюжета на медицинскую тематику (около 19% от общего числа); 112 выпусков, 925 сюжетов программы «Вести. Дон» и отобрано в выборочную совокупность 152 сюжета про медицину (около 17% соответственно). Выборка — случайная механическая (с определенным заданным шагом). По теме медицины и здравоохранения всего были закодированы и проанализированы почти 30% подходящего материала, а именно: 71 сюжет программы «Время» (23 сюжета в 2019 г. с шагом 2, 26 — в 2020 г. с шагом 5, 22 — в 2021 г. с шагом 4) и около 43%, а именно 65 сюжетов программы «Вести. Дон» (19 сюжетов в 2019 г. с шагом 1, 25 — в 2020 г. с шагом 3, 21 — в 2021 г. с шагом 3).

Закодированные категории и единицы анализа записывались в регистрационные карточки на каждый новостной сюжет. Категориями анализа стали тема, жанр, характер, локальность, продолжительность, герой ТВ материала, наличие проблемы или проблемной ситуации. Единица сче-

² Новости. Первый канал. URL: <https://www.1tv.ru/news/issue/2022-05-12/15:00#1> (дата обращения 12.05.2022).

³ Выпуски программы «Вести. Дон». URL: <https://dontr.ru/programmy/vesti-don/> (дата обращения 10.05.2022).

та — новостной сюжет. Классификация проанализированных документов (ТВ новостных сюжетов): по способу фиксации информации — визуальные и аудиальные; по источнику информации — вторичные; по статусу автора документов — официальные; по характеру персонификации — безличные.

Как россияне смотрели телевизор в 2021 году

Аудитория старше четырех лет во всех городах России, данные учитывают первые 11 месяцев 2020 и 2021 годов соответственно

● 2020 ● 2021

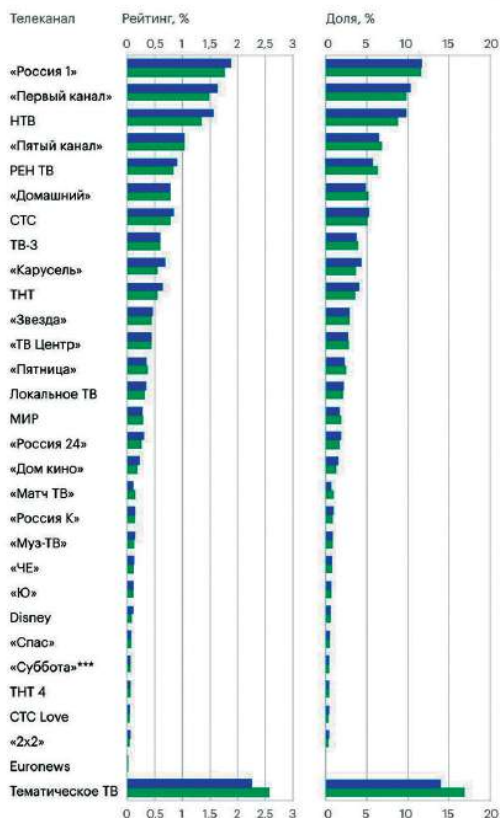


Рис. 1. Показатели аудитории федеральных каналов за первые 11 месяцев 2020 и 2021 гг.⁴

⁴ Источник изображения см.: российский офис компании ECI Media Management на основе измерений Mediascope. URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/23/12/2021/61c4633d9a79476fde8b7dce (дата обращения: 19.12.2022).

3. РЕЗУЛЬТАТЫ КОНТЕНТ-АНАЛИЗА ОБРАЗА МЕДИЦИНЫ И МЕДИКОВ В ТЕЛЕВИЗИОННОЙ МЕДИАПОВЕСТКЕ

Так, на федеральном и региональном телевидении в целом можно отметить существенный рост новостных сюжетов на медицинскую тематику в период с 2019 по 2021 гг. («Время» с 6% в 2019 г. до 30% в 2020 г., до 20% в 2021 г., «Вести. Дон» с 6% в 2019 г. до 24% в 2020 г., до 19,5% в 2021 г.). 17. Полученные результаты, касающиеся специфики тематической направленности телевизионных материалов, а именно новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал) и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1) о медицине и здравоохранении, свидетельствуют, что в 2019 году в наибольшей степени освещались следующие темы: 1) открытие, ремонт, закрытие, лишение лицензии лечебно-профилактических учреждений (ЛПУ) и аптек (53% сюжетов «Вести. Дон» и 35% сюжетов «Время»); 2) изобретения, новации, уникальные медицинские операции, новейшее медицинское оборудование (39% сюжетов «Время» и 37% сюжетов «Вести. Дон»); 3) медицинская помощь и диагностика (30% сюжетов «Время» и 21% сюжетов «Вести. Дон»); 4) заболевания (21% сюжетов «Вести. Дон» и 17% сюжетов «Время»); 5) лекарственные препараты (22% сюжетов «Время» и 16% сюжетов «Вести. Дон»).

Если в 2019 году новостные сюжеты на тему медицины и здравоохранения были в основном посвящены изобретениям, новациям, уникальным операциям, открытию/закрытию, ремонту ЛПУ и аптек, то в 2020 и 2021 гг. тематический ракурс кардинально сменился в сторону новостных сообщений про пандемию новой коронавирусной инфекции COVID-19, различного рода заболевания, вакцинацию от COVID-19 (Табл. 1). Отметим, что темам смертности, медицинской помощи и диагностики, открытию, закрытию, ремонту ЛПУ и аптек чаще были посвящены региональные новостные сюжеты (Табл. 1). В свою очередь, тематика вакцинации от COVID-19 и профилактических мер против COVID-19 в 2020 г. и 2021 г. чаще освещалась на федеральном телевидении (например, новостные сюжеты программы «Время» с заголовками:

- *Посол КНР в России сообщил о разработке в его стране эффективной вакцины против коронавируса от 24.02.2020⁵;*
- *Россия вводит новые меры против распространения коронавируса: решено действовать на опережение от 15.03.2020⁶;*

⁵ Матвеев, П. (2020, 24 февраля, 21:11). Посол КНР в России сообщил о разработке в его стране эффективной вакцины против коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-02-24/380997-posol_knr_v_rossii_sooobschil_o_razrabotke_v_ego_strane_effektivnoy_vaktsiny_protiv_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

⁶ Кибальчич, Е. (2020, 15 марта, 21:07). Россия вводит новые меры против распространения коронавируса: решено действовать на опережение. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-03-15/382005-rossiya_vvodit_novye_mery_protiv_rasprostraneniya_koronavirusa_reshenno_deystvovat_na_operezhenie (дата обращения: 12.05.2022).

- Президент РФ рассказал о мерах поддержки граждан страны в условиях борьбы с коронавирусом от 25.03.2020⁷;
- Переболевшие коронавирусом помогают врачам в поисках вакцины от 14.05.2020⁸;
- В России начались клинические испытания вакцины от COVID-19 от 3.06.2020⁹;
- 20 добровольцам, которые участвуют в тестировании вакцины от коронавируса, введен второй компонент препарата от 13.07.2020¹⁰;
- Пока не началась массовая вакцинация от коронавируса, особое внимание к тем, кто переболел и у кого появились антитела к инфекции от 2.08.2020¹¹;
- Россия получила предварительные заявки из 20 стран на покупку одного миллиарда доз вакцины от коронавируса от 12.08. 2020¹²;
- Уже в ноябре в гражданский оборот выйдет вторая российская вакцина от коронавируса от 21.10.2020¹³;

⁷ Клейменов, К. (2020, 25 марта, 21:00). Президент РФ рассказал о мерах поддержки граждан страны в условиях борьбы с коронавирусом. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-03-25/382614-prezident_rf_rasskazal_o_merakh_podderzhki_grazhdan_strany_v_usloviyah_borby_s_koronavirusom (дата обращения: 12.05.2022).

⁸ Кулько, Д. (2020, 14 мая, 21:18). Переболевшие коронавирусом помогают врачам в поисках вакцины. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-05-14/385857-perebolevshie_koronavirusom_pomogayut_vracham_v_poiskah_vaktsiny (дата обращения: 12.05.2022).

⁹ Онищенко, Ю. (2020, 3 июня, 21:10). В России начались клинические испытания вакцины от COVID-19. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-06-03/387034-v_rossii_nachalis_klinicheskie_ispytaniya_vaktsiny_ot_covid_19 (дата обращения: 12.05.2022).

¹⁰ Князева, О. (2020, 13 июля, 21:15). 20 добровольцам, которые участвуют в тестировании вакцины от коронавируса, введен второй компонент препарата. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-07-13/389372-20_dobrovoltzam_kotorye_uchastvuyut_v_testirovanii_vaktsiny_ot_koronavirusa_vveden_vtoroy_komponent_preparata (дата обращения: 12.05.2022).

¹¹ Кулько, Д. (2020, 2 августа, 21:00). Пока не началась массовая вакцинация от коронавируса, особое внимание к тем, кто переболел и у кого появились антитела к инфекции. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-08-02/390603-poka_ne_nachalas_massovaya_vaktsinatsiya_ot_koronavirusa_osoboe_vnimanie_k_tem_kto_perebolel_i_u_kogo_poyavilis_antitela_k_infektsii (дата обращения: 12.05.2022).

¹² Панюшкин, К. (2020, 12 августа, 21:00). Россия получила предварительные заявки из 20 стран на покупку одного миллиарда доз вакцины от коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-08-12/391245-rossiya_poluchila_predvaritelnye_zayavki_iz_20_stran_na_pokupku_odnogo_milliarda_doz_vaktsiny_ot_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

¹³ Юрьева, Н. (2020, 21 октября, 21:11). Уже в ноябре в гражданский оборот выйдет вторая российская вакцина от коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-10-21/395435-uzhe_v_noyabre_v_grazhdanskiy_oborot_vyydet_vtoraya_rossiyskaya_vaktsina_ot_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

- В регионах набирает обороты масштабная вакцинация от коронавируса от 10.12.2020¹⁴;
- Лондон не поделил с Брюсселем вакцину против коронавируса от 29.01.2021¹⁵;
- В Соединенных Штатах возникли новые сложности с вакцинацией от коронавируса от 18.02.2021¹⁶ и пр.

Таблица 1.

Тематическая направленность новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал) и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1), в %

Тема ТВ материала	2020		2021	
	Время	Вести. Дон	Время	Вести. Дон
Пандемия COVID-19	69	64	50	57
Заболевания	42	72	50	52
Меры профилактики COVID-19	35	8	23	0
Вакцинация	27	8	77	19
Поддержка медиков, конкурсы, праздники, награждение медиков	19	0	9	10
Смертность	15	28	9	19
Медицинская помощь и диагностика	15	20	5	32
Лечебные учреждения / аптеки (открытие, ремонт, закрытие, лишение лицензии)	8	16	5	29

В то же время новостными телепрограммами в 2019–2021 гг. практически не освещались факты, события по темам профессиональной подготовки медицинских кадров, цифровизации в сфере медицины и здравоохранения, здоровья и здорового образа жизни. За исследуемый период контент-ана-

¹⁴ Брайнин, К. (2020, 10 декабря, 21:12). В регионах набирает обороты масштабная вакцинация от коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-12-10/398279-v_regionah_nabiraet_oboroty_masshtabnaya_vaktsinatsiya_ot_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

¹⁵ Сиразиев, Т. (2021, 29 января, 21:20). Лондон не поделил с Брюсселем вакцину против коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2021-01-29/400759-london_ne_podelil_s_bryusselem_vaktsinu_protiv_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

¹⁶ Андреева, Е. (2021, 18 февраля, 21:11). В Соединенных Штатах возникли новые сложности с вакцинацией от коронавируса. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2021-02-18/401874-v_soedinennyh_shtatah_voznikli_novye_slozhnosti_s_vaktsinatsiy_ot_koronavirusa (дата обращения: 12.05.2022).

лиз позволил зафиксировать уменьшение и последующее сведение к нулю интерпретации в ТВ-новостях таких тем в области медицины и здравоохранения, как лекарственные препараты, а также беременность, роды, рождаемость (Табл. 2).

Таблица 2.

Наименее популярные темы новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал) и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1), в %

Тема ТВ материала	Вести. Дон			Время		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Здоровье / ЗОЖ	0	12	10	9	0	0
Лекарственные препараты	16	4	0	22	12	0
Беременность / Роды / Рождаемость	11	4	5	9	0	0
Цифровизация в сфере медицины	0	0	0	4	0	5
Подготовка медицинских кадров	0	0	0	4	0	0

Контент-анализ текстовых транскриптов новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал) на медицинскую тематику за 2019–2021 гг. показал, что из всех избранных для поиска словосочетаний и производных от них, а именно «социальное самочувствие медицинских работников», «профессиональная деформация медицинских работников», «кризис профессиональной идентичности медицинских работников», «профессиональное выгорание медицинских работников», «удовлетворенность медицинских работников условиями труда, профессиональным положением», «беспокойство, тревожность медицинских работников», чаще в российских медиа встречались слова и словосочетания о тревоге и беспокойстве медицинских работников. Так, в 2019 г. из 23 сюжетов программы «Время» обеспокоенность медиков прозвучала единожды, в 2020 г. в 5 сюжетах из 131, в 2021 г. в 1 сюжете из 90 медики озвучили тревожность и озабоченность по тем или иным вопросам, связанным с пандемией:

- *Тревогу главного санитарного врача понять можно;*
- *Первыми тревогу забили итальянские врачи;*
- *Мы уже видели с вами и появляющиеся очереди из скорой помощи, и это нас тревожит – говорит А. Митичкин, главврач городской клинической больницы им. Ф.И. Иноземцева;*

- Не беспокойте нас по мелочам, звоните и приходите лишь в крайнем случае — с такой просьбой к британцам обратились врачи поликлиник;
- Часть тех, кому пришлось бороться с вирусом дома или в больничной палате, сталкиваются с осложнениями, причем у каждого пациента они свои. Но есть некий общий принцип, который вызывает тревогу у медиков и др.

Аналогичное исследование провели ученые-лингвисты из Аммана (Иордания) при консультативной поддержке медиков с целью выявления наиболее часто встречающихся слов, связанных с COVID-19, в контексте медицинских новостей, опубликованных в News Rx с 1 января по 31 октября 2020 года и классификации их в шесть основных категорий глоссария: сокращения и аббревиатуры, болезни, COVID-19, биология, медицина и научные дисциплины (Saed, Hussein, Haider, Al-Salman, Odeh, 2022, p. 577–588).

Анализ результатов по жанрам ТВ материала подчеркивает, что явное большинство новостных сюжетов было представлено в информационном жанре и создавалось в виде репортажей, сообщений, выступлений, интервью, отчетов (в среднем 69% в 2019 г., 86% в 2020 г., 68% в 2021 г. сюжетов программы «Время» и программы «Вести. Дон», см. табл. 3). Очевидно, что базовой функцией новостного телевизионного формата является именно информирование зрителей о социально-значимых и актуальных фактах, событиях, происшествиях. Такая форма подачи информации в виде коротких сообщений, репортажей, интервью служит как увеличению количества телевизионного материала в ограниченный промежуток времени, так и облегчению ее восприятия зрителями. В среднем 45% новостных сюжетов программы «Время» и 17% сюжетов программы «Вести. Дон» представлены в аналитическом жанре в виде комментариев, дискуссии, пресс-конференции, расследования, рецензии, мониторинга, рейтинга и пр. Новостные сюжеты проанализированных телепрограмм не показаны в документально-художественном жанре (очерк, зарисовка, документальный фильм и др.). В среднем за 2019 г. и 2020 г. в 10% новостных сюжетов на медицинскую тематику в программе «Вести. Дон» на телеканале Россия 1 встроена рекламная информация о медицинском оборудовании от партнеров ТВ канала (Табл. 3).

Таблица 3.

**Жанр новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал)
и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1), в %**

Жанр ТВ материала	Вести. Дон			Время		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Информационный	68	80	81	70	92	92
Аналитический	16	16	19	43	27	27
Документально-художественный	0	0	0	0	0	0
Реклама	16	4	0	0	0	0

Анализ данных о характере ТВ сюжетов подтверждает, что фактически было представлено более половины всего исследуемого новостного материала (в среднем около 52%), что еще раз подтверждает специфику любого информационного сообщения, заключающегося в информировании массового реципиента о том, что, где, когда и при каких обстоятельствах произошло или произойдет. Однако новость может быть презентована в любом аспекте, если это не противоречит ее основному свойству, т.е. новизне. Так, около трети новостных сюжетов были освещены в позитивном ключе, с тенденцией к уменьшению значений от 2019 г. к 2021 г. Новостные программы представляли в позитивном аспекте преимущественно темы беременности и рождаемости, изобретений и новаций, открытия и ремонта ЛПУ/аптек, поддержки и награждения медицинских работников. Еще четвертая часть федеральных и региональных новостей из области медицины и здравоохранения поданы зрителю в проблемном (негативном) поле. При анализе тональности новостного сюжета авторами использовался метод заданных вручную правил поиска и фиксации избранных эмоциональных ключевых слов из русскоязычного тонального словаря LINIS Crowd SENT, позволяющих среднестатистически оценить материал по шкале: фактографический, позитивный, критический, проблемный. Также в среднем в 62% ТВ материалов упоминается, либо подробно описывается та или иная проблема, проблемная ситуация. В области новостных сюжетов проблемного характера чаще фигурируют темы заболеваемости, пандемии новой коронавирусной инфекции COVID-19, вакцинации от COVID-19, закрытия и лишения лицензий ЛПУ/аптек (Табл. 4).

Таблица 4.

**Характер новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал)
и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1), в %**

Характер ТВ материала	Вести. Дон			Время		
	2019	2020	2021	2019	2020	2021
Фактографический	47	80	62	13	54	55
Позитивный	32	0	19	52	31	23
Критический	0	0	9,5	4	12	14
Проблемный	21	20	9,5	35	31	32
Наличие проблемы, проблемной ситуации						
Присутствует (упоминается, подробно описывается)	58	76	72	65	42	59
Отсутствует (не упоминается)	42	24	28	35	58	41

По продолжительности доминируют короткие новостные сюжеты про медицину, от 1 до 60 секунд и от 61 до 120 секунд. В федеральном телевидении отмечены длительные новостные материалы от 4 до 5 минут и более 5 минут, при их полном отсутствии на региональном телевидении. Локальность новостного материала представлена следующим образом: 100% новостных сюжетов программы «Вести. Дон» посвящены российской системе медицины и здравоохранения. В программе «Время» заметен резкий рост новостных сюжетов про медицину и эпидемиологическую ситуацию за рубежом в 2020 и 2021 гг. (4% в 2019 г., 31% в 2020 г., 32% в 2021 г.):

- *В Китае число заболевших новым типом коронавируса увеличилось в полтора раза;*
- *Китай запросил партию российского препарата, который может помочь в борьбе с коронавирусом;*
- *В Китае сбывается то, о чем еще полгода назад рассуждали в Америке;*
- *За считанные дни Апеннинский полуостров превратился в главный очаг коронавируса в Европе;*
- *В Европе к странам, которые решили ввести карантин в связи с пандемией, добавилась Австрия;*
- *В США за сутки выявили почти 139 тысяч новых случаев заражения COVID-19;*
- *На саммите Форума «Азия — Европа» обсудили борьбу с COVID-19 в глобальном плане.*

Пандемия коронавируса кардинально изменила медиаповестку в России и во всем мире, сделав медицинскую тематику одной из основных. И ключевыми героями теленовостей в этих условиях, ожидаемо, должны стать сами медики. Однако проведенный контент-анализ телевизионных новостей показывает, что доля сюжетов на медицинскую тематику, героем которых является рядовой врач, в период 2019–2021 гг. на федеральных телеканалах снижается: так, в 2019 г. герой-врач появляется в 39% проанализированных сюжетов «Первого канала», в 2020 г. — в 23% сюжетов, в 2021 г. — только в 18% сюжетов. А вот в региональных выпусках новостей герои врачи с началом пандемии стали появляться чаще: в 42% сюжетов в 2019 г., в 52% — в 2020 г. и в 57% — в 2021 г. (Табл. 5).

Таблица 5.

Герои новостных сюжетов программы «Время» (Первый канал)
и программы «Вести. Дон» (канал Россия 1), в %

Герой ТВ материала	2019		2020		2021	
	Время	Вести. Дон	Время	Вести. Дон	Время	Вести. Дон
Врач	9	8	6	13	4	12
Средний мед. персонал	0	1	4	9	3	8
Младший мед. персонал	0	1	0	0	0	0
Работники администрации мед. учреждения (главврач, зав. отделением, директор)	8	8	1	5	5	6
Ученые / Изобретатели / Производители	4	3	4	1	3	1
Взрослые пациенты, покупатели в аптеках	5	8	4	15	4	8
Пациенты-дети	6	3	1	4	0	5
Президент РФ, глава региона или населенного пункта, министр, чиновник	11	6	10	6	10	12
Фармацевт	2	6	0	0	0	6

Люди немедицинских профессий (полицейские, швеи, учителя, телеведущий, пожарный, водитель, прохожие, футболисты, тренеры, охранники, военные, строители), а также родственники пациента	2	9	4	4	2	2
Герой — не человек	0	1	8	0	3	0

Интересная тенденция наблюдается в изменении частоты появления в сюжетах героев-работников администрации медицинских учреждений — главных врачей, заведующих отделениями, директоров. В 2019 г. они появлялись в 35% проанализированных сюжетов программы «Время» и 42% сюжетов «Вести. Дон». Затем в 2020 г. частота их появления резко снижается до 4% («Время») и 20% («Вести. Дон»), а в 2021 г. снова растет (23% — «Время», 28% — «Вести. Дон»). В сравнении с медиками, не занимающими никаких административных должностей, главные врачи и заведующие отделениями, как правило, более персонифицированы в сюжетах, дают интервью, экспертные оценки и рекомендации. Важной медийной фигурой федеральных СМИ, своеобразным символом борьбы с эпидемией коронавируса в России стал Денис Николаевич Проценко, главный врач Городской клинической больницы № 40 в Коммунарке.

С началом вакцинации в эфире и федеральных, и региональных СМИ чаще появляются представители среднего медперсонала: в 2020 и 2021 гг. в 15% и 14% сюжетов «Первого» соответственно героями выступают медсестры, медбратья, акушеры и фельдшеры, тогда как в проанализированных сюжетах 2019 г. они не встречаются вообще. В эфире «Вести. Дон» наблюдаются аналогичные тенденции: среди проанализированных сюжетов 2019 г. зафиксирован только 1 сюжет (5%) с участием героя-представителя среднего медперсонала, тогда как в 2020 и 2021 гг. их уже 36% и 38% соответственно. Младший медицинский персонал (санитары, сиделки, медрегистраторы и др.) представлены были только в одном из всех проанализированных сюжетов: в 2019 г. в эфире «Вести. Дон».

Любопытно, что реже в сюжетах на медицинскую тематику с началом пандемии появляются и герои, являющиеся учеными и изобретателями. И особенно заметно это в региональных выпусках новостей: частота их появления с 16% сюжетов в 2019 г. снижается до 4% и 5% в 2020 и 2021 гг. С марта 2020 г. в эфире появляются прежде всего эпидемиологи, вирусологи, работники центров, разрабатывавших вакцины от коронавируса, тогда как в 2019 г. в центре внимания были исследователи, занимающиеся разработкой новых

материалов и инновационных методов лечения сахарного диабета, онкологических заболеваний, инсульта и инфаркта.

Кто же тогда является главным героем сюжетов на медицинскую тематику? В 44% всех подвергнутых анализу сюжетов «Первого» и 38% сюжетов «Вести. Дон» появляются представители органов власти — Президент РФ, главы регионов или населенных пунктов, министры, чиновники, руководители и служащие Роспотребнадзора. В сюжетах, носящих проблемный характер, Президент и главы регионов позиционируются как защитники прав пациентов и рядовых медиков, восстанавливающие справедливость в условиях произвола чиновников и администрации учреждений, например, при распределении бесплатных лекарств и пенсий по инвалидности¹⁷, выполнении национальных проектов¹⁸, а также выплатах медикам за работу с ковид-пациентами. Например, показателен сюжет от 24 мая 2020 г.: *Президент лично контролирует ситуацию с выплатами врачам, которые ежедневно борются с опасным для жизни коронавирусом. Владимир Путин четко обозначил, кому сколько платить, но во многих регионах возникли проблемы с выплатой денег врачам, медсестрам, санитарам и бригадам скорой помощи. И глава государства на этой неделе еще раз подчеркнул: не может быть и речи о том, чтобы высчитать, кто сколько часов или минут проработал с больным. Помощь должна быть оказана в полном объеме. И надо сказать, что к концу недели врачи почти везде получили свои деньги*¹⁹.

Также героями проанализированных сюжетов являются пациенты. С началом пандемии фокус внимания заметно смещается с пациентов детей на взрослых, и особенно — на людей пожилых: в 2019 г. пациенты-дети были героями 26% сюжетов «Первого», а в 2020 г. — лишь 4%. Среди пациентов особо выделяются звезды эстрады, актеры, спортсмены и другие известные люди²⁰, которые призывали к соблюдению самоизоляции, а затем — к вакцинации.

¹⁷ Соловьева, В. (2020, 20 декабря, 21:30). Российская система здравоохранения оказалась более эффективной в борьбе с коронавирусом, заявил президент на пресс-конференции. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-12-20/398799-rossiyskaya_sistema_zdravoohraneniya_okazalas_bolee_effektivnoy_v_borbe_s_koronavirusom_zayavil_prezident_na_press_konferentsii?ysclid=l38vdoi6d3 (дата обращения: 12.05.2022).

¹⁸ Шишкин, О. (2021, 15 декабря, 21:12). Президент потребовал от чиновников делать больше для людей, выполняя национальные проекты. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2021-12-15/418094-prezident_potreboval_ot_chinovnikov_delat_bolshe_dlya_lyudey_vypolnyaya_natsionalnye_proekty?ysclid=l38vdoi6d3 (дата обращения: 12.05.2022).

¹⁹ Елисеев, В. (2020, 24 мая, 21:21). На личном контроле президента выполнение решений о поддержке людей и выплаты медикам. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-05-24/386414-na_lichnom_kontrole_prezidenta_vypolnenie_resheniy_o_podderzhke_lyudey_i_vyplaty_medrabotnikam?ysclid=l38va9vcmt (дата обращения: 12.05.2022).

²⁰ Клейменов, К. (2020, 26 марта, 21:31). Известные актеры и спортсмены призывают соблюдать режим самоизоляции. *Первый канал*. URL: https://www.1tv.ru/news/2020-03-26/382686-rossiyan_prizyvayut_soblyudat_rezhim_samoizolyatsii (дата обращения: 12.05.2022).

Кроме того, героями проанализированных сюжетов выступили представители немедицинских профессий: журналисты, полицейские, швеи, учителя, телеведущие, пожарные, водители, футболисты, охранники, военные, строители, а также родственники пациентов. Чаще они появлялись в региональных новостях (24% всех проанализированных выпусков), нежели в федеральных (11%).

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, результаты проведенного в 2022 году контент-анализа новостных вечерних выпусков федерального и регионального телевизионного вещания за 2019–2021 гг. (на примере программы «Время» (Первый канал) и программы «Вести. Дон» (телеканал Россия 1)) позволяют сконструировать образ медицины и медицинских работников в российской телевизионной медиасреды в период 2019–2021 гг., выявить частоту появления и содержание ТВ сюжетов на тему медицины и здравоохранения: на федеральном и региональном телевидении отмечается значительный рост новостных сюжетов на медицинскую тематику в период с 2019 по 2021 гг., в 2019 году больше всего освещались темы: 1) открытие, ремонт, закрытие, лишение лицензии ЛПУ и аптек; 2) изобретения, новации, уникальные медицинские операции, новейшее медицинское оборудование; 3) медицинская помощь и диагностика; 4) заболевания; 5) лекарственные препараты. В 2020 и 2021 гг. тематический ракурс кардинально сменился в сторону новостных сообщений про пандемию новой коронавирусной инфекции COVID-19 и вакцинацию от COVID-19. Эти результаты подтверждают гипотезу исследования. Большинство сюжетов (около 70%) было представлено в информационном жанре и создавалось в виде репортажей, сообщений, выступлений, интервью, отчетов. Чуть более половины всего исследуемого новостного материала (около 52%) носили фактический характер. Около трети новостных сюжетов были освещены в позитивном ключе, с тенденцией к уменьшению значений от 2019 г. к 2021 г. В 62% ТВ материалов упоминается, либо подробно описывается та или иная проблема, проблемная ситуация. По продолжительности доминируют короткие новостные сюжеты про медицину. Проведенный контент-анализ телевизионных новостей показывает, что в период 2019–2021 гг. на федеральном телеканале парадоксально снижается доля сюжетов, героем которых является рядовой врач. С началом вакцинации в эфире и федеральных, и региональных СМИ чаще появляются представители среднего медицинского персонала. Реже с началом пандемии в сюжетах появляются герои — ученые, изобретатели, особенно в региональных новостях. С марта 2020 г. в эфире появляются прежде всего эпидемиологи, вирусологи, работники центров, разрабатывавших

вакцины от коронавируса. Также героями проанализированных сюжетов конечно являются пациенты. С началом пандемии COVID-19 фокус внимания заметно смещается с пациентов детей на взрослых, и особенно — на людей пожилых. И все же главными героями сюжетов на медицинскую тематику в 40% случаев стали представители органов власти — Президент РФ, главы регионов или населенных пунктов, министры, чиновники, руководители и служащие Роспотребнадзора. Именно в этой части утверждения гипотеза исследования была опровергнута.

Поставленные авторами задачи в ходе исследования выполнены. Проблематика трансляции образа медицинских работников и сферы здравоохранения посредством СМИ в период пандемии COVID-19 представлена в зарубежной и российской научной литературе следующими исследовательскими направлениями: анализ индустрии документального кино про COVID-19, дискурс-анализ построения имиджа медицинского работника в медиа, изучение субкультуры дезинформации, разоблачение фальшивых и фейковых новостей, выявление центральных медиаперсон, научно-популярная журналистика, визуальная репрезентация пандемии COVID-19 в новостях. Оригинальность проведенного авторами исследования заключается в применении методики сравнительного контент-анализа новостей по теме медицины и здравоохранения на федеральном и региональном телеканалах.

REFERENCES

1. Arkhipova, A.S., Radchenko, D.A., Kozlova, I.V., Peigin, B.S., Gavrilova, M.V., & Petrov, N.V. (2020). Puti rossiyskoy infodemii: Ot WhatsApp do Sledstvennogo komiteta [Specifics of infodemic in Russia: From WhatsApp to the Investigative Committee]. *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya: Ekonomicheskie i Sotsial'nye Peremeny*, (6), 231–265. (In Russ.) <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1778>, <https://elibrary.ru/gwigpr>
2. Cambra-Badii, I., Moyano, E., Ortega, I., Baños, J.-E., & Sentí, M. (2021). TV medical dramas: Health sciences students' viewing habits and potential for teaching issues related to bioethics and professionalism. *BMC Medical Education*, 21 (1), Article 509. <https://doi.org/10.1186/s12909-021-02947-7>
3. Chen, W., & Qian, H. (2017). Using films and television shows with a medical theme as a medium to accelerate the spread of medical humanities. *BioScience Trends*, 11 (2), 138–141. <https://doi.org/10.5582/bst.2017.01099>
4. Cox, C.L. (2020). Healthcare heroes: Problems with media focus on heroism from healthcare workers during the COVID-19 pandemic. *Journal of Medical Ethics*, 46 (8), 510–513. <https://doi.org/10.1136/medethics-2020-106398>
5. Dementieva, K.V. (2020). Mediakommunikatsii regiona v usloviyakh rasprostraneniya koronavirusa: osobennosti mediapovestki i vovlechnosti auditorii [Media communications of the region in the conditions of the spread of coronavirus: features of media news and audience involvement].

of the region in the context of the spread of coronavirus: Features of the media agenda and audience involvement]. *Gumanitarnyy Vektor*, 15 (5), 166–175. (In Russ.) <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2020-15-5-166-175>, <https://elibrary.ru/zvcjwv>

6. Fedtke, J., Ibhahine, M., & Wang, Y. (2022). Heroes in harm's way: COVID-19 narratives of China as a form of soft power. *Asian Studies*, 10 (1), 287–314. <https://doi.org/10.4312/as.2022.10.1.287-314>

7. Frolova, A.S., & Posukhova, O.Yu. (2017). Kontseptual'noe modelirovanie sistemy simvolicheskogo konstruirovaniya professional'noy identichnosti v mediaprostranstve [Conceptual modeling of the system of professional identity symbolic construction in the media space]. *Media Education—Mediaobrazovanie*, (3), 185–192. (In Russ.) <https://elibrary.ru/zenblf>

8. Griber, Yu.A., & Sukhova, E.E. (2020). Tsvet kak instrument upravleniya emotsiyami v publikatsiyakh o pandemii COVID-19 v russkoyazychnykh onlayn-SMI [Color as a tool to manage emotions in the Russian online media publications about COVID-19 pandemic]. *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya: Ekonomicheskie i Sotsial'nye Peremeny*, (6), 307–328. (In Russ.) <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1745>, <https://elibrary.ru/rvabme>

9. Kang, L., Ma, S., Chen, M., Yang, J., Wang, Y., Li, R., Yao, L., Bai, H., Cai, Z., Yang, B.X., Hu, S., Zhang, K., Wang, G., Ma, C., & Liu, Z. (2020). Impact on mental health and perceptions of psychological care among medical and nursing staff in Wuhan during the 2019 novel coronavirus disease outbreak: A cross-sectional study. *Brain, Behavior, and Immunity*, 87, 11–17. <https://doi.org/10.1016/j.bbi.2020.03.028>

10. Kobierecka, A., & Kobierecki, M.M. (2021). Coronavirus diplomacy: Chinese medical assistance and its diplomatic implications. *International Politics*, 58 (6), 937–954. <https://doi.org/10.1057/s41311-020-00273-1>

11. Laskar, K.A., Reyaz, M. (2021). Mapping the fake news infodemic amidst the COVID-19 pandemic: A study of Indian fact-checking websites. *Journal of Arab and Muslim Media Research*, 14 (1), 93–116. https://doi.org/10.1386/jammr_00026_1

12. Levashov, V.K., Osipov, G.V., Ryazantsev, S.V., & Rostovskaya, T.K. (Eds.). (2021). *Vyzovy pandemii i strategicheskaya povestka dnya dlya obshchestva i gosudarstva: sotsial'no-politicheskoe polozhenie i demograficheskaya situatsiya v 2021 godu* [Pandemic challenges and the strategic agenda for society and the state: Socio-political situation and demographic situation in 2021] [Monograph]. Moscow: FCTAS RAS. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/monogr.978-5-89697-384-3.2021>

13. Lindström, M. (2021). The new totalitarians: The Swedish COVID-19 strategy and the implications of consensus culture and media policy for public health. *SSM—Population Health*, (14), Article 100788. <https://doi.org/10.1016/j.ssmph.2021.100788>

14. Martynenko, E.V., & Stogova, E.S. (2021). Koronavirus v povestke dnya informatsionnykh agentstv RIA «Novosti» i Reuters [Coronavirus on the agenda of RIA Novosti and Reuters news agencies]. *Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 10 (2), 338–350. (In Russ.) [https://doi.org/10.17150/2308-6203.2021.10\(2\).338-350](https://doi.org/10.17150/2308-6203.2021.10(2).338-350), <https://elibrary.ru/edvcj>

15. Meng, L., Yu, X., Han, C., & Liu, P. (2022). Does internet use aggravate public distrust of doctors? Evidence from China. *Sustainability (Switzerland)*, 14 (7), Article 3959. <https://doi.org/10.3390/su14073959>
16. Painter, D. L., Kubala, A., & Parsloe, S. (2020). Playing doctor on TV: Physician portrayals and interactions on medical drama, comedy, and reality shows. *Atlantic Journal of Communication*, 28 (5), 322–336. <https://doi.org/10.1080/15456870.2020.1691002>
17. Paniukova, S.A. (2020). Osveshchenie pandemii koronavirusa v kontekste nauchno-populyarnoy zhurnalistiki [Coverage of the coronavirus pandemic in the context of scientific-popular journalism]. *Znak: Problemnoe Pole Mediaobrazovaniya*, (4), 151–157. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rtlvuj>
18. Saed, H., Hussein, R.F., Haider, A.S., Al-Salman, S., & Odeh, I.M. (2022). Establishing a COVID-19 lemmatized word list for journalists and ESP learners. *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, 11 (3), 577–588. <https://doi.org/10.17509/ijal.v11i3.37103>
19. Sharkova, I.V. (2020). Transformatsiya imidzha rossiyskogo zdravookhraneniya v period pandemii COVID-19 v informatsionnom pole [The Russian healthcare image transformation during the pandemic COVID-19 in the info field]. *Problemy Sotsial'noi Gigieny i Istorii Meditsiny*, 28 (5), 827–833. (In Russ.) <https://doi.org/10.32687/0869-866X-2020-28-s1-827-833>, <https://elibrary.ru/oifpgn>
20. Taskaeva, A.V. (2021). Osobennosti geroizatsii meditsinskikh rabotnikov v mass-mediynom diskurse v period pandemii [Peculiarities of heroization of health care workers in the mass media discourse during a pandemic]. *Filologiya i Chelovek*, (2), 19–35. (In Russ.) [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)2-02](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)2-02), <https://elibrary.ru/nqlcmi>
21. Vyalykh, N.A., Nor-Areyyan, O.A., Posukhova, O.Yu., Mosienko, O.S., Cherevkova, A.I. (2021). Methodological matrix for sociological study of social well-being of the professional medical community during a complex epidemiological situation. *Turismo: Estudos & Práticas (UERN)*, (01), 1–12. (In Russ.) Retrieved May 10, 2022, from <http://geplat.com/rtep/index.php/tourism/article/view/875>
22. Xia, S., Huang, H., & Zhang, D. (2022). Framing as an information control strategy in times of crisis. *Journal of East Asian Studies*, 22 (2), 255–279. <https://doi.org/10.1017/jea.2022.5>
23. Yefanov, A.A., & Banshchikova, V.O. (2021). Tekhnologiya konstruirovaniya professional'nogo imidzha meditsinskogo rabotnika: mediadiskurs COVID-19 [Technology for professional image construction of a medical worker: COVID-19 media discourse]. *Tekhnologii v Infosfere*, 2 (3), 16–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.48417/technolog.2021.03.03>, <https://elibrary.ru/oruacf>

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова, А.С., Радченко, Д.А., Козлова, И.В., Пейгин, Б.С., Гаврилова, М.В., Петров, Н.В. (2020). Пути российской инфодемии: от WhatsApp до Следственного комитета. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, (6), 231–265. URL: <https://elibrary.ru/GWIGPR>, URL: <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1778>

2. Грибер, Ю.А., Сухова, Е.Е. (2020). Цвет как инструмент управления эмоциями в публикациях о пандемии COVID-19 в русскоязычных онлайн-СМИ. Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены, (6), 307–328. URL: <https://elibrary.ru/RVABME>, URL: <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1745>
3. Дементьева, К.В. (2020). Медиакоммуникации региона в условиях распространения коронавируса: особенности медиаповестки и вовлеченности аудитории. *Гуманитарный вектор*, 15 (5), 166–175. URL: <https://elibrary.ru/ZVCJUW>, URL: <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2020-15-5-166-175>
4. Ефанов, А.А., Банщикова, В.О. (2021). Технология конструирования профессионального имиджа медицинского работника: медиадискурс COVID-19. *Технологии в инфосфере*, 2 (3), 16–38. URL: <https://elibrary.ru/ORUACF>, URL: <https://doi.org/10.48417/technolog.2021.03.03>
5. Левашов, В.К. [и др.] (2021). *Вызовы пандемии и стратегическая повестка дня для общества и государства: социально-политическое положение и демографическая ситуация в 2021 году*. Москва: ФНИСЦ РАН. URL: <https://doi.org/10.19181/monogr.978-5-89697-384-3.2021>
6. Мартыненко, Е.В., Стогова, Е.С. (2021). Коронавирус в повестке дня информационных агентств РИА «Новости» и Reuters. *Вопросы теории и практики журналистики*, 10 (2), 338–350. URL: <https://elibrary.ru/EDVCCJ>, URL: [https://doi.org/10.17150/2308-6203.2021.10\(2\).338-350](https://doi.org/10.17150/2308-6203.2021.10(2).338-350)
7. Панюкова, С.А. (2020). Освещение пандемии коронавируса в контексте научно-популярной журналистики. *Знак: проблемное поле медиаобразования*, (4), 151–157. URL: <https://elibrary.ru/RTLUVJ>.
8. Таскаева, А.В. (2021). Особенности героизации медицинских работников в масс-медийном дискурсе в период пандемии. *Филология и человек*, (2), 19–35. URL: <https://elibrary.ru/NQLCMI>, URL: [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)2-02](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)2-02)
9. Фролова, А.С., Посухова, О.Ю. (2017). Концептуальное моделирование системы символического конструирования профессиональной идентичности в медиапространстве. *Медиаобразование*, (3), 185–192. URL: <https://elibrary.ru/ZENBLF>.
10. Шаркова, И.В. (2020). Трансформация имиджа российского здравоохранения в период пандемии COVID-19 в информационном поле. *Проблемы социальной гигиены, здравоохранения и истории медицины*, 28 (S), 827–833. URL: <https://elibrary.ru/OIFPGN>, URL: <https://doi.org/10.32687/0869-866X-2020-28-s1-827-833>
11. Cambra-Badii, I., Moyano, E., Ortega, I., Baños, J.-E., & Sentí, M. (2021). TV medical dramas: Health sciences students' viewing habits and potential for teaching issues related to bioethics and professionalism. *BMC Medical Education*, 21 (1), Article 509. URL: <https://doi.org/10.1186/s12909-021-02947-7>
12. Chen, W., Qian, H. (2017). Using films and television shows with a medical theme as a medium to accelerate the spread of medical humanities. *BioScience Trends*, 11 (2), 138–141. URL: <https://doi.org/10.5582/bst.2017.01099>
13. Cox, C.L. (2020). Healthcare heroes: Problems with media focus on heroism from healthcare workers during the COVID-19 pandemic. *Journal of Medical Ethics*, 46 (8), 510–513. URL: <https://doi.org/10.1136/medethics-2020-106398>

14. Fedtke, J., Ibahrine, M., Wang, Y. (2022). Heroes in harm's way: COVID-19 narratives of China as a form of soft power. *Asian Studies*, 10 (1), 287–314. URL: <https://doi.org/10.4312/as.2022.10.1.287-314>
15. Kang, L., Ma, S., Chen, M., et al. (2020). Impact on mental health and perceptions of psychological care among medical and nursing staff in Wuhan during the 2019 novel coronavirus disease outbreak: A cross-sectional study. *Brain, Behavior, and Immunity*, 87, 11–17. URL: <https://doi.org/10.1016/j.bbi.2020.03.028>
16. Kobierecka, A., Kobierecki, M.M. (2021). Coronavirus diplomacy: Chinese medical assistance and its diplomatic implications. *International Politics*, 58 (6), 937–954. URL: <https://doi.org/10.1057/s41311-020-00273-1>
17. Laskar, K.A., Reyaz, M. (2021). Mapping the fake news infodemic amidst the covid-19 pandemic: A study of indian fact-checking websites. *Journal of Arab and Muslim Media Research*, 14 (1), 93–116. URL: https://doi.org/10.1386/jammr_00026_1
18. Lindström, M. (2021). The new totalitarians: The swedish COVID-19 strategy and the implications of consensus culture and media policy for public health. *SSM—Population Health*, (14), Article 100788. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ssmph.2021.100788>
19. Meng, L., Yu, X., Han, C., & Liu, P. (2022). Does internet use aggravate public distrust of doctors? evidence from china. *Sustainability (Switzerland)*, 14 (7), Article 3959. URL: <https://doi.org/10.3390/su14073959>
20. Painter, D. L., Kubala, A., & Parsloe, S. (2020). Playing doctor on TV: Physician portrayals and interactions on medical drama, comedy, and reality shows. *Atlantic Journal of Communication*, 28 (5), 322–336. URL: <https://doi.org/10.1080/15456870.2020.1691002>
21. Saed, H., Hussein, R.F., Haider, A.S., Al-Salman, S., Odeh, I.M. (2022). Establishing a COVID-19 lemmatized word list for journalists and ESP learners. *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, 11 (3), 577–588. URL: <https://doi.org/10.17509/ijal.v11i3.37103>
22. Vyalykh, N.A., Nor-Arezyan, O.A., Posukhova, O.Y., Mosienko, O.S., Cherevkova, A.I. (2021). Methodological matrix for sociological study of social well-being of the professional medical community during a complex epidemiological situation. *Turismo: Estudos & Práticas (UERN)*, (01: Caderno Suplementar 01), 1–12. <http://geplat.com/rtepl/index.php/tourism/article/view/875> (10.05.2022).
23. Xia, S., Huang, H., & Zhang, D. (2022). Framing as an Information Control Strategy in Times of Crisis. *Journal of East Asian Studies*, 22 (2), 255–279. URL: <https://doi.org/10.1017/jea.2022.5>

Authors' contributions

Oxana Nor-Arezyan defined the key concepts and carried out general supervision;

All authors were engaged in collecting data, analyzing the content of the evening TV news broadcasts, and writing of the article.

Oxana Nor-Arezyan and Olga Mosienko corrected the paper after the reviewer's comments.

All authors participated in the implementation of the Russian Foundation for Basic Research grant and the discussion of the research results.

Авторский вклад

О.А. Нор-Аревян — концептуализация проблемы исследования и общее руководство;

О.А. Нор-Аревян, О.С. Мосиенко, А.И. Черевкова — сбор данных и контент-анализ новостных вечерних выпусков телевизионного вещания, написание статьи.

О.А. Нор-Аревян, О.С. Мосиенко — редактирование по замечаниям рецензента.

Все авторы статьи участвовали в реализации гранта РФФИ и обсуждении полученных исследовательских результатов.

ABOUT THE AUTHORS

OXANA A. NOR-AREVYAN

Cand.Sci. (Sociology), Assistant Professor,
Assistant Professor at the Department
of Applied Conflictology and Mediation,
Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: C-2117-2018

ORCID: 0000-0002-0426-3743

e-mail: noroks@yandex.ru

OLGA S. MOSIENKO

Cand.Sci. (Sociology),
Assistant Professor at the Department of Theoretical Sociology
and Methodology of Regional Studies,
Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: GLN-3425-2022

ORCID: 0000-0001-9043-1135

e-mail: mosienko.olga@mail.ru

ALENA I. CHEREVKOVA

Lecturer at the Department of Applied Conflictology and Mediation,
Southern Federal University,
105/42, B. Sadovaya, Rostov-on-Don 344006, Russia

ResearcherID: GLN-4112-2022

ORCID: 0000-0003-0662-2268

e-mail: yaitskova_a@mail.ru

ОБ АВТОРАХ

ОКСАНА АВЕДИКОВНА НОР-АРЕВЯН

кандидат социологических наук, доцент,
доцент кафедры прикладной конфликтологии и медиации,
Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: C-2117-2018

ORCID: 0000-0002-0426-3743

e-mail: noroks@yandex.ru

ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА МОСИЕНКО

кандидат социологических наук,
доцент кафедры теоретической социологии
и методологии региональных исследований,
Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: GLN-3425-2022

ORCID: 0000-0001-9043-1135

e-mail: mosienko.olga@mail.ru

АЛЕНА ИГОРЕВНА ЧЕРЕВКОВА

преподаватель кафедры прикладной конфликтологии и медиации,
Южный федеральный университет,
344006, Россия, Ростов-на-Дону, Б. Садовая ул., 105/42

ResearcherID: GLN-4112-2022

ORCID: 0000-0003-0662-2268

e-mail: yaitskova_a@mail.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL MEDIA**

ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА ГОЛОВНЕВА

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд;
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAV-1831-2020

ORCID: 0000-0002-0709-4615

e-mail: golovneva.elena@gmail.com

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru

Для цитирования

Головнева Е.В., Головнев И.А. Научные поиски в советской кинематографии 1920-х–1930-х годов. (Метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского) // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 151–170. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>. EDN: KVONKO

Научные поиски в советской кинематографии 1920-х–1930-х годов. (Метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского)

Аннотация. Рассматривается особый период в развитии советского кинематографа 1920-х–1930-х годов. — время разработки проекта «Географически-Этнографического Кино-Атласа» (1928–1932), нацеленного на создание серии культурфильмов о народах и культурах СССР. Реализация данного проекта оказалась связанной с поиском научных оснований развития советского кино. Отмечается, что во второй половине 1920-х советские кинематографисты

нередко осуществляли методические разработки в области документального кино, основываясь на данных актуальных научных исследований. Так, одним из ключевых направлений теоретико-методических поисков в советском кинематографе 1920-х–1930-х стало изучение восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций с использованием данных психологии (рефлексологии). В статье проводится комплексный анализ метода «параллельной кинозасъемки» классового кинозрителя, разработанного советским режиссером и этнографом А.Н. Терским в научном, кинематографическом и идеологическом контексте. Делается вывод о том, что теоретические разработки режиссера, исторически оказавшиеся незаслуженно списанными в архив, обнаруживают ценные качества и для современной кинодокументалистики. С одной стороны, в работах А.Н. Терского высвечиваются особенности творческих установок кинематографистов в создании этнографических и антирелигиозных фильмов 1920-х–1930-х в СССР. С другой стороны, именно благодаря подобным научно-творческим поискам была заложена теоретическая база для запуска в стране масштабных проектов по созданию кинолетописи о советизации союзных территорий.

Ключевые слова: теория кино, кинематограф 1920-х–1930-х, Киноатлас СССР, культурфильмы, история науки, советская идеология, экспериментальная психология, Анатолий Терской

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 21-18-00518 в рамках проекта «КИНОАТЛАС СССР: опыт позиционирования многонационального государства»

УДК 316.7 + 778.5

Received 20.04.2022, revised 29.06.2022, accepted 29.12.2022

ELENA V. GOLOVNEVA

Saint Petersburg State University,
1/3, entrance 9, Smolnogo, Saint Petersburg 191124, Russia;
Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

ResearcherID: AAV-1831-2020

ORCID: 0000-0002-0709-4615

e-mail: golovneva.elena@gmail.com

IVAN A. GOLOVNEV

Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru

For citation

Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Scientific pursuits in Soviet Cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy’s Parallel Filming. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 151–170. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>, EDN: KVONKO

Scientific pursuits in Soviet Cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy’s Parallel Filming

Abstract. In this paper, we consider a unique period in the development of Soviet cinema, from 1928 to 1932, when the Geographical and Ethnographic Cinema-Atlas project was underway. It implied the making of a series of cultural films about the peoples and cultures of the USSR and, therefore, involved the search for scientific grounds for advancing cinematic art. In the second half of the 1920s, some Soviet filmmakers even worked out specific methods, based on real scientific research, which could be applied in the field of documentary. For example, one of the key trends in the theory and methodology of Soviet cinema in the 1920s–1930s was the study of the audience’s perception through decoding—with the help of psychology (reflexology)—of the recorded mimic reactions of viewers. We have analyzed the method of “parallel filming” of the audience, which was introduced by the Soviet film director and ethnographer Anatoly Terskoy within the scientific, cinematic, and ideological contexts. We believe that this overlooked concept is a valuable material for today’s documentary filmmakers. On the one hand, Terskoy’s works highlight the creative paradigms in which cinematographers were making their ethnographic and anti-religious films in the Soviet Union of the 1920s and 1930s. On the other hand, it was such scientific and creative searches that later became the theoretical basis for large-scale projects on the cinematic representation of different parts of the USSR on screen.

Keywords: film theory, cinematography of the 1920s–1930s, Cinema-Atlas of the USSR, cultural films, history of science, Soviet ideology, experimental psychology, Anatoly Terskoy

Acknowledgements. The research was funded by the Russian Science Foundation Grant No. 21-18-00518 as part of the project “Cinema Atlas of the USSR: Experience in Positioning a Multinational State”

ВВЕДЕНИЕ

Одним из самых ярких явлений в советском кинематографе 1920-х–1930-х стала разработка «Географически-Этнографического Кино-Атласа» (1928–1932) — комплексного проекта, нацеленного на то, чтобы планомерно систематизировать фильмы краеведческой и этнографической направленности в СССР и в конечном итоге создать максимально подробное киноописание огромной страны (Головнев, 2020, Магидов, 2008, Damiens, 2017). Данный проект должен был выполнять прежде всего просветительско-пропагандистскую задачу как «способ наглядного обучения» не только в рамках школьного образования (Луначарская, 1928), но и для самой широкой аудитории в стране и за рубежом. В прессе того периода отмечалось, в частности, что ленты «с этнографическим и бытовым материалом о Советском Союзе» предоставляют иностранной публике возможность провести время «среди захватывающих видов и бытовых сцен нынешней России» (Фомин, 2004, с. 23). Для советского зрителя, помимо прочего, производство серии т.н. культурфильмов — фильмов о народах и культурах, рассматривалось как эффективный инструмент социальной инженерии, создающий новый мир символов в период социалистической реконструкции (Головнев, 2020, Магидов, 2008, Аманжолова, 2021, Sarkisova, 2017).

При этом, если в первой половине 1920-х выпускавшиеся в различных областях Союза картины были сняты на случайном материале (сценариях), создавались еще без привлечения научных консультантов и носили туристический характер (Терской, 1930, с. 69), то к середине 1920-х явно обозначилась тенденция к развитию советского кинопроизводства, построенного на научных основаниях, при активном сотрудничестве специалистов науки и кино.

Цель данной работы — рассмотреть малоизвестные методические разработки в области отечественного документального кино 1920-х–1930-х, благодаря которым была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных проектов по кино-документированию его различных территорий. Особое внимание предлагается уделить комплексному анализу метода «параллельной кинозасъемки» классового кинозрителя, разработанного А.Н. Терским в научном, кинематографическом и идеологическом контексте раннесоветского периода.

НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ В СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ В 1920-х–1930-х ГОДАХ

Период 1920-х–1930-х в советской кинематографии был связан с поиском ее научных оснований. Отмечая значимость выполнения пятилетнего плана развития кино, сценарист и теоретик кино Л. Сухаребский, в частности, заявлял, что задачи, стоящие перед советскими кинематографистами «для правильного и быстрого своего разрешения нуждаются в подведении научной базы под всю советскую кинематографию. Это означает, что необходимо организовать планомерные научно-исследовательские работы для изучения всех тех проблем, которые уже стоят и которые будут выдвигаться на пути роста советской кинематографии» (Сухаребский, 1930, с. 8). Л. Сухаребский предлагал создать наряду с Исследовательским институтом при ВСНХ, занимающимся техническими проблемами, особый институт, посвященный художественным вопросам и проблеме кино как искусства. В объем работы института, по мнению Л. Сухаребского, должны были войти следующие вопросы:

1. Влияние съемочных приемов и оптических факторов на художественную форму;
2. Технология киноматериалов и их влияние на художественную форму;
3. Монтаж как форма, организующая кинопроизведения: монтажные стили, ритмы и т.д.;
4. Проблема фотогении;
5. Композиция кадра;
6. Художественные стили мировых мастеров;
7. Изучение кинозрителя;
8. Проблема актера и типажа;
9. Путь режиссерского творчества;
10. Звуковое кино и художественная фильма (Сухаребский, 1930, с. 8).

В преддверии Первого всесоюзного партсовещания по вопросам кино (1928) режиссер-оператор М. Израильсон-Налетный в своем установочном докладе о создании серии фильмов проекта «Киноатлас СССР» также указывал: «Главнейшей задачей в предстоящей работе является снабжение кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов, и будущих деревенских экранов серией фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану» (РГАЛИ, без даты, л. 3). По словам Ю. Знаменского, «для того, чтобы снимать жизнь и быт различных народов, природу окраин, работу исследовательских экспедиций, необходимо знать этот вопрос» (Знаменский, 1930, с. 2). В связи с этим съемку картин в различных регионах СССР планировалось проводить в содружестве с местными силами, ведущими научно-исследовательскую работу в советских республиках, которые должны помогать режиссерам в правильном освещении вопроса быта и жизни различных народов.

Данные установки были взяты на вооружение ведущими киностудиями СССР, и, как результат научно-творческого союза кинематографистов и ученых, например, в 1928–1929 в СССР, появились такие картины, как: «В Брянском Полесье» (Копалин–Соколов), «Ворота Кавказа» (Лебедев–Ошав), «В краю лесов, озер и порожистых рек» (Воротилев/Рылло–Капица), «Природа и люди Туруханского края» (Струков–Сытин), «Подножие смерти» (Шнейдеров–Шмидт). Одним из самых ярких примеров успешного сотворчества деятелей науки и кино в это время стала также работа кинематографиста А.А. Литвинова и исследователя В.К. Арсеньева на Дальнем Востоке, благодаря которой появились классические культурфильмы, имевшие большой успех не только внутри страны, но и за рубежом (Головнев, 2018).

Несмотря на успешные примеры сотрудничества в области науки и кино (Pearlman, MacKay, Sutton, 2018), в практической работе достаточно быстро обнаружилось и существенные трудности, прежде всего, по линии координации межведомственных ресурсов при производстве фильмов (Головнев, 2020, с. 19). В прессе, в частности, отмечалась «условность» слаженного взаимодействия ученых и киноработников в 1930 г.: «Героическими усилиями был собран первый научно-методический совет из 6 представителей научных организаций Ленинграда. Ученые, как известно, народ любезный. Каждый из собравшихся прочел маленький доклад на тему о пользе своей специальности и советской кинематографии. Пообещали также прислать темы, каждый по своему циклу (марксистско-ленинская теория, основы биологии, мировидение, географический атлас). О результатах заседания можно судить по следующему факту. Некоторая деятельность была проявлена только в биологическом разделе и то благодаря исключительному упорству общества воинствующих материалистов и диалектиков. Сроки предоставления несуществующего плана постепенно отодвигались, и вместе с тем угасала инициатива отдела» (С. Роом, 1930b, с. 2).

Вопреки межведомственным разногласиям и отсутствию должного финансирования, в 1931 г. правление Союзкино приняло постановление об увеличении программы кинопроизводства и о дальнейшем привлечении специалистов и научных работников к деятельности творческих групп сектора производства фильмов (Фомин, 2004, с. 103). О необходимости этого говорили и сами кинодеятели. Так, режиссер А.Н. Терской настаивал на плановом руководстве производством этнофильма в части научной консультации (Терской, 1930b, с. 3), иначе, по его выражению, картины по этнографии, снятые одним оператором, без научного руководства представляют собой «бессистемный винегрет нехарактерных моментов быта» (Терской, 1927, с. 6). По словам С. Роома, «смычка между кино-общественностью и научными работниками сможет дать особенно ценные результаты и для разработки

отдельных насущнейших тем, и для выпрямления общей линии советской научной культурфильмы» (С. Роом, 1930а, с. 2).

Характерно, что во второй половине 1920-х советские кинематографисты не только привлекали к съемкам научных консультантов, не только заявляли о важности организационной формы научного консультирования для целей кино, но и сами нередко осуществляли методические разработки в области кинематографии, основываясь на данных актуальных научных исследований. Так, Н. Зархи, А. Роом, В. Пудовкин читали лекции в рамках специальных учебных курсов, открытых в Москве по инициативе Центрального Совета ОДСК (Общество друзей советского кино), которые были изданы впоследствии в виде методических брошюр. Выходили работы «Опыты изучения зрителя» А. Дубровского, «Изучение кинозрителя» А. Трояновского и Р. Егизарова, «Опыт фиксации зрительских интересов» А. Кациграс, «Учение о кинорефлексах в работе киноактера» А. Роома и др. Кинодеятелей, занятых разработкой научных оснований теории кино, по определению известного кинокритика Н.А. Лебедева по праву можно отнести к «новаторам», которые ориентировались на то, чтобы, во-первых, «овладеть новой социалистической идеологией рабочего класса», во-вторых, «создать азбуку, грамматику и синтаксис языка этого искусства, установить его выразительные возможности, открыть и экспериментально проверить его специфику» (Лебедев, 1947, с. 102, с. 103). Не случайно один из представителей нового подхода в кинематографии, режиссер А.М. Роом заявлял в 1926 г. о том, что при создании картин «нужно бросить модное и вредное увлечение “выразительными” движениями и обратиться к Дарвину и нашим современникам Павлову и Бехтереву. Побольше биологии и поменьше эстетики» (А. Роом, 1926, с. 5).

Одним из ключевых направлений в области методических разработок кинематографистов в рассматриваемый период стало изучение восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций. Опыты такого изучения были обусловлены, в том числе, популярностью в тот период бихевиоризма — направления в американской психологии, изучающей не сознание, а поведение человека, которое может быть зафиксировано по реакции на тот или иной стимул. Проявляя интерес к бихевиоризму, в частности к экспериментальной психологии в целом, ряд советских кинематографистов обратились к рефлексологии с соответствующей естественно-научной терминологией и методами, а в прессе сообщалось о разворачивающихся в Ленинградском институте экспериментальной психологии исследованиях, посвященных влиянию кино на рабочего кинозрителя (Фомин, 2004, с. 480, с. 582). При кинофабриках также создавались экспериментальные лаборатории, которые по заказу Союзкино должны были разрабатывать материалы по изучению кинозрителей.

Примечательно, что интерес к изучению реакций отечественного кинозрителя в СССР развивался в русле аналогичных исследований, проводимых западными кинематографистами, которые устраивали пробные показы фильмов и пристально следили за реакцией зрительного зала (Соколов, 1929). Ситуация в советской кинематографии в этом вопросе в 1920-е–1930-е характеризовалась, по оценкам кинокритиков, некоторым отставанием, поскольку в тот период не были известны средства, не была разработана техника и не были изучены условия, в которых должно протекать наблюдение за кинозрителем. По словам А. Кациграс, активно продвигавшего идею создания зрительной культуры кино во второй половине 1920-х, в отечественной кинематографии изучение кинозрителя-крестьянина необходимо было авторам не только для художественного претворения своих наблюдений в приемлемую картину, но также и для того, чтобы понять, как и в каком наиболее удовлетворительном виде можно и нужно преподнести ему свое произведение (Кациграс, 1925). Фиксированная культура зрителя, по мнению В. Перцова, позволила бы сделать правильный художественный маневр (Перцов, 2013, с. 317).

В отличие от западного кино, в советском кинематографе главными объектами изучения среди взрослых зрителей мыслились рабочий и крестьянин, а в методических разработках по кино всячески подчеркивался классовый характер кинозрителя. Так, в редакционной статье журнала «Пролеткино» отмечалось: «Для того, чтобы правильно подходить к темам и приемам постановки собственных картин, чтобы правильно учесть наш советский рынок и массового пролетарского потребителя, нам нужно изучать зрителя, идущего в кино из среды трудящихся масс, запросы этого зрителя, степень проникновения в кино в толщу трудящихся, отношение их к кино, т.е. вкусы трудящихся, а не вкусы мудрствующих или дилетанствующих критиков» (Кино и рабочая общественность, 1924, с. 7). По словам А. Дубровского, в стране «имеется определенное *классовое расслоение* зрителей. То, что нравится рабочему, пионеру, рядовому служащему и интеллигенту, не нравится другой группе интеллигенции, обывателю, нэпману, и, — наоборот. Было бы чрезвычайно важно расширить и углубить эти обследования по линии классового расслоения кинозрителя» (Дубровский, 1925). Таким образом, в 1920-е–1930-е характер вопроса изучения кинозрителя представлялся ученым и кинематографистам в виде проблемы не только научно-психологического, но и идеологического порядка.

МЕТОД «ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ КИНОЗАСЪЕМКИ» А.Н. ТЕРСКОГО

Среди работ, осуществленных в направлении изучения «классовой» кинозрительской аудитории в 1920-х–1930-х на основе данных психологии (рефлексологии), особого внимания заслуживает методическая разработка режиссера А.Н. Терского «Съемка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения)», опубликованная в киножурнале АРК в 1925 (Терской, 1925а). В этой работе автором последовательно проводилась мысль о том, что для техники построения картины учет мимических реакций зрителя дает важнейший материал, поскольку сам зритель может внести необходимые поправки в темы, намеченные художественно-производственным планом. И хотя, в духе времени, статья сопровождалась замечанием редакции относительно того, что «опыты, делаемые в киносекции Главполитпросвета, описанные тов. А. Терским, являются поневоле еще кустарными» (Фохт-Бабушкин, 2013, с. 478), данная работа, тем не менее, представляет интерес для отечественной визуальной антропологии. В ней высвечиваются особенности концептуальных и творческих установок кинематографиста в создании и применении этнографических и антирелигиозных фильмов 1920-х–1930-х.

Биография писателя и этнографа Анатолия Николаевича Терского (1896–?) крайне слабо освещена в литературе, однако известно, что он регулярно осуществлял рабочие поездки с экспедиционными целями в Среднюю Азию, на Кавказ и Казахстан. В частности, в 1927 при научном консультировании профессора Н.Ф. Яковлева им был снят фильм «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября» (Головнев, 2021), а результатом работы А.Н. Терского среди религиозных течений на Нижней Волге стало создание картины «У сектантов» (1930) (Головнева, Головнев, 2022). По мере обработки экспедиционных материалов А.Н. Терской выпускал в прессе статьи и книги, инициируя научные исследования в советском кинематографе по актуальным вопросам репрезентации на экране этнических и религиозных сообществ в СССР. Так, А.Н. Терским были написаны работы «Этнографическая фильма» (под редакцией и со вступительным словом проф. Н. Яковлева) (1930) и «С киноаппаратом по СССР» (1931). По итогам работы экспедиции в Нижневолжский район А.Н. Терской создал книгу «У сектантов» (1930), которая была проиллюстрирована документальными фотографиями и являлась, по сути, мемуарами автора о практической работе над фильмом (Терской, 1930а).

В целом А.Н. Терской в своих работах последовательно проводил линию необходимости разработки творческого метода при создании документальных фильмов, предполагавшего паритетную интеграцию научных и кинематографических ресурсов (Терской, 1930b, с. 3). В статье «Научная фильма» он, в частности, отмечает: «Совершенно необходимо вопросы создания под-

линно научных фильм поставить в поле зрения действительно компетентного органа. Методы популяризации, сам материал, его актуальность в кинематографии, все это должно быть в центре такого же внимания со стороны научных специалистов, как и в области печати, научной литературы. Только заинтересованность и энергичное вмешательство научных деятелей смогут пресечь продолжающуюся халтуру и поставить важнейший вопрос создания научной фильма, в частности, фильмы этнографической, на достойный путь» (Терской, 1927, с. 6).

На основе данных рефлексологии А.Н. Терской в своей кинематографической работе изучал эмоциональные реакции снимаемых персонажей и зрительской аудитории. Известно, что в ходе Нижневолжской экспедиции к сектантам в 1930 году Терской сделал ряд фотографий, на которых запечатлел сцены моления баптистов, создал галерею образов лиц молящихся «фанатиков», сфокусировав внимание зрителя на эмоциях сектантов. Эти фото- и кинокадры сектантов демонстрировались на выставке экспедиции в Ленинграде в сентябре 1930-го. А.Н. Терской также по заданию киносекции Главполитпросвета провел методическую работу в Смоленской губернии, сделав за полтора месяца около ста магниевых снимков для картины «В дни борьбы», в которых была запечатлена реакция зрительской аудитории на этот фильм. Теоретические положения своего подхода А.Н. Терской изложил в работе «Съемка рефлексов лица», где он специально обращает внимание на важность исследования выразительных движений лицевых мускулов персонажей, их рефлексов, применения детализации и крупных планов.

Выделим далее основные моменты его работы, написанной, можно сказать, еще в период отсутствия целенаправленной научной деятельности по изучению кинозрителя в СССР, и в связи с этим представляющей особый интерес.

Прежде всего, А.Н. Терской ставит под сомнение эффективность использования анкет и опросов для определения киновосприимчивости деревенского зрителя, на которых настаивали его коллеги по цеху (Трояновский, Егиазаров, 1928), в виду «недостаточности и сухости» подобных материалов (Терской, 2013, с. 310). В противовес «защитникам» социологического метода он отмечает: «Опрос аудитории по окончании сеанса большого успеха иметь не будет, тоже по той простой причине, что крестьянин, как это показывает опыт, и сам-то не может быстро разобраться в своих чувствах, а тем более объяснить их... Не сумеет на этот вопрос ответить и исследователь, как бы он ни старался найти общий язык с деревней» (там же, с. 310).

В качестве надежного способа изучения кинозрителя режиссером предлагается исследование мускульных выразительных движений лица, относящихся к тому или другому виду эмоций. А.Н. Терской отмечает: «Принимая во

внимание, что одинаковые душевные настроения выражаются замечательно сходным образом на всем свете, исследование выразительных движений лицевых мускулов, исследование рефлексов мы можем взять как материал для изучения самих эмоций в крестьянской аудитории. По соответствию этих последних с долженствующими быть согласно намерения режиссера, мы можем судить о степени достижения замысла, о правильности построений картины для деревенской аудитории данного места» (там же, с. 311).

Работая с кинопередвижкой в станицах на Кавказе, А.Н. Терской, в частности, вспоминал: «Темнеет. Пускаем машину. Вспыхивает разноцветными огнями невиданного света знакомая потребиловка... Через полчаса в помещении потребиловки полным-полно. Негде стоять. Говорит передовик. Говорит о значении научного кинематографа, но не упускает случая затронуть ряд вопросов местного характера, призывает население к одной из ударных задач — борьбе с бандитизмом. Затем — мой доклад. И наконец освещается экран... Напряженно вглядываются... Слушают внимательно. Задают вопросами, обмениваются мнениями... Перед последней картиной делаю антракт — переключаю ток в зал. Щурясь, смотрят седые старожилы, переговариваются, делают критические замечания. Последняя картина вызывает всеобщее одобрение. Сеанс закончен. Оживленно переговариваясь, уходит молодежь. С твердым убеждением, что дело не без нечистого, сомневаясь в том, не сделали ли греха, что смотрели — ползут старушки» (Терской, 1925b, с. 2, 3).

Для фиксации эмоциональных реакций зрителя А.Н. Терской предлагает использовать «метод параллельной кинозасъемки». По его словам, «можно фотографировать во время демонстрирования фильма, при вспышке магния, аудиторию незаметно для нее самой. Фотография делается не в случайный момент, а во время прохождения определенных кадров картины, рефлексy на лицах зрителей, таким образом, дают возможность судить о соответствующих эмоциях публики во время этих моментов» (Терской, 2013, с. 311). Фотографический аппарат при этом должен быть невидим для зрителя, а в поле объектива должны попадать наиболее интересные, характерные для края лица разного пола и возраста.

Согласно А.Н. Терскому, для фиксации эмоций кинозрителя оправдан и необходим способ магниевых снимков, сделанных с таким расчетом, чтобы вспышка давала ровное, без всяких теней, освещение лиц снимаемых (там же, с. 311). В виду того, что зритель воспринимает момент далеко не одновременно с прохождением кадра на экране, засъемка должна производиться немного с отставанием, в момент максимального выражения эмоций. Во время одного сеанса Терской не советовал делать большого числа фотографий, поскольку «зритель перестает достаточно ярко реагировать на сюжет» (там же, с. 311). В целом достаточным количеством является от 6 до 10 фотографий за

сеанс. Делая кадр за кадром, по рефлексам аудитории, как отмечал режиссер, можно разобраться, как она реагирует на то или иное техническое построение картины, какие сюжеты наиболее захватывают массу, успевают ли зрители прочесть надпись. Из воспоминаний А.Н. Терского: «Проверяем ленты, устанавливаем аппарат, экран. А главное надо установить скамейку перед фотографической камерой, во время сеанса должны быть произведены, при вспышке магния, фотографические съемки зрителей. По лицам зрителей ведь можно судить, как воспринимают картину. В течение вечера не менее десяти фотографий надо сделать» (Терской, 1925с, с. 2, 3).

Прежде чем приступить к засъемке рефлексов аудитории, крестьянско-го зрителя следует подготовить: «необходимо, если кино видится впервые, пропустить одну-две картины, рассказать их содержание, объяснить устройство аппарата. Хорошо дать некоторое время вообще прийти в себя. Лучше даже съемку рефлекса делать не в первый, а не раньше, как во второй день постановки» (Терской, 2013, с. 312). Иначе, по мнению Терского, метод параллельной засъемки не будет релевантным, поскольку фиксируемые рефлекс могут быть обусловлены вовсе не содержанием картины, а неожиданным зрелищем движущихся фигур на экране. При осуществлении параллельной засъемки режиссеру важно, таким образом, правильно запечатлеть момент нарастания действия на экране.

А.Н. Терской делает вывод о том, что «метод магниевых засъемок дает возможность иметь статические моменты рефлексов аудитории, дает дифференциалы восприятия, а параллельная кинозасъемка зрителей дает динамику чувствований, интегрируя отдельно выхваченные рефлекс в логически развертывающуюся кривую переживаний, давая целостную картину характера общего впечатления» (там же, с. 312). «Прорабатывая в графике материал, данный отдельными лицами зрителей-крестьян, мы можем из сопоставления ряда кривых найти среднюю для выяснения восприятия массой картины» (там же, с. 312). При этом кривые различных категорий зрителей (стариков, молодежи, детей) окажутся не одинаковыми. Собранный в процессе исследования фотоматериал, по мнению А.Н. Терского, будет служить эмпирической основой для теоретических обобщений социологического характера и, в дальнейшем, для построения научно фундированной концепции киновосприимчивости советского зрителя.

Отметим, что изучение реакций кинозрителя на основе предварительного показа картин осуществлялось в это время и в американском кино. Однако за рубежом эта практика имела экономическую основу и была ориентирована исключительно на повышение коммерческого проката картин. В частности, Ж. Садуль упоминает привычку Ч. Чаплина показывать экспромтом новые фильмы в каком-нибудь кинотеатре, чтобы «произвести испыта-

ние»: «Он (Ч. Чаплин — *Е.Г., И.Г.*) следил за малейшей реакцией зала с вниманием, чуть с не с тревогой. После просмотра он не раз переделывал или выбрасывал сцены, которыми раньше, казалось, был доволен» (Садуль, 1965, с. 198). О предварительных просмотрах кинокомедий, в ходе которых подсчитывались хохот и улыбки зрителей, упоминает также немецкий и американский режиссер Эрнст Любич (Соколов, 1929).

Характерно, что теоретические положения А.Н. Терского продолжали использоваться в трудах по визуальной антропологии на Западе. В частности, высказанное А. Терским положение о том, что «кино-режиссер не сможет подойти к работе над объектом, не будучи сведущим этнографом» и о том, что «этнограф непременно должен кинематографически мыслить» (Терской, 1930, с. 72, Henley, 2020), впоследствии фигурировала в буквально повторяющихся формулировках в неоднократно переиздававшейся (в том числе и на русском языке) монографии известного западного визуального антрополога К. Хейдера «Этнографический фильм» (Heider, 2006).

В советской же кинематографии метод А.Н. Терского встретил возражения уже со стороны некоторых современников. В частности, Л. Скородумов в своей работе «Исследовательская работа со зрительским киноактивом» отмечал: «Исследуя область рефлексов, реакций и, в лучшем случае, эмоций — все эти методы охватывают лишь навыковую сторону — лишь область автоматизмов» (Скородумов, 1931, с. 2). С изменением партийного курса в 1930-е методические разработки А.Н. Терского в области кинематографии (как и многих других кинодеятелей) попали под запрет по идеологическим соображениям, что привело к их полному забвению. Как результат, изъятые из обращения, работы режиссера А.Н. Терского долгое время вообще не попадали в круг внимания изучавших историю этого направления науки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, во второй половине 1920-х в советском кинопроизводстве выделился слой кинематографистов, ориентированных на развитие полноценного направления научного фильма, которые регулярно привлекали к съемкам специалистов-исследователей, выступали с предложениями создания отделов научного консультирования в структуре кинофабрик, а также сами нередко осуществляли методические разработки в области кинематографии, основываясь на данных актуальных научных исследований. В частности, советский режиссер-этнограф А.Н. Терской в своих киноопытах последовательно проводил поиски творческого метода при создании доку-

ментальных фильмов, предполагавшего паритетную интеграцию научных и кинематографических ресурсов. Методическая разработка А.Н. Терского «Съемка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения)», опубликованная в киножурнале АРК в 1925, явилась одним из пионерных и ярких примеров в изучении восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций. Метод «параллельной кинозасъемки» режиссера Терского свидетельствует об активном развитии в раннесоветском кинематографе теоретических и практических опытов, отражающих на «крупном плане» специфику функционирования в СССР «марксистской этно-фильмы» (термин В.Г. Богораза) (Головнев, 2020, № 6). Как представляется, именно благодаря подобным научно-творческим поискам, проводимым советскими учеными и кинематографистами в период пятилетки культурной революции (1928–1932), была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных проектов по кино-документированию его различных территорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманжолова, Д.А. (2021). «...Идеологическая сторона не должна страдать». Об инструментах визуализации советской национальной политики. *Российские регионы: взгляд в будущее*, 8 (1), 16–43. URL: <https://elibrary.ru/NEMWAW>.
2. Головнев, И.А. (2018). *Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова)*. Москва: ИЭА РАН.
3. Головнев, И.А. (2020а). «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза. *Этнографическое обозрение*, (6), 127–144. URL: <https://doi.org/10.31857/S086954150013129-1>, URL: <https://elibrary.ru/XDCONJ>.
4. Головнев, И.А. (2020b). «Киноатлас СССР»: история проекта. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (38), 12–23. URL: <https://elibrary.ru/WUCTEQ>, URL: <https://doi.org/10.17223/22220836/38/2>
5. Головнев, И.А. (2021). Кабардино-Балкария на советском экране: «этнографическая фильма» Анатолия Терского. *Известия СОИГСИ*, 40 (79), 23–36. URL: <https://elibrary.ru/DVLBHH>, URL: <https://doi.org/10.46698/VNC.2021.79.40.002>
6. Головнева, Е.В., Головнев, И.А. (2022). Антирелигиозный фильм Анатолия Терского «У сектантов» (1930). *Религиоведение*, (1), 147–156. URL: <https://elibrary.ru/YINAVH>, URL: https://doi.org/10.22250/20728662_2022_1_147
7. Дубровский, А. (1925). Опыты изучения зрителя (Анкета АРК). *Киножурнал АРК*, (8), 7.
8. Знаменский, Ю. (1930). Надо создать киноатлас. *Кино-фронт*, (9), 16 марта.
9. Кациграс, А. (1925). Изучение деревенского кинозрителя. *Советское кино*, (2/3), 50–52.

10. Кино и рабочая общественность (1924). *Пролеткино*, (2), 7.
11. Лебедев, Н. (1947). *Очерки истории кино в СССР. Т. 1. Немое кино*. Москва: Госкиноиздат.
12. Луначарская, С.Н. (1928). Кино — детям. *Искусство в школе*, (5), 14–16.
13. Магидов, В.М. (2008). Киноатлас СССР: история создания серии фильмов по визуальной антропологии. Е.Д. Андреева и др. (Ред.), *Аудиовизуальная антропология: история с продолжением* (с. 136–141). Москва: Институт наследия.
14. Перцов, В. (2013). Решающая инстанция: К вопросу об изучении кинозрителя. Фохт-Бабушкин, Ю.У. (сост.), *Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг.* (с. 315–319). Москва: ГИИ: Канон.
15. Роом, А. (1926). Мои киноубеждения. *Советский экран*, (8), 7.
16. Роом, С. (1930а). За культурфильму реконструктивистского периода. *Кино-фронт*, 5 июня.
17. Роом, С. (1930b). Всегда помнить «ленинскую пропорцию». *Кино-фронт*, 15 октября.
18. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). (Без даты). Ф. 645. Оп. 1. Д. 356.
19. Садуль, Ж. (1965). *Жизнь Чарли: Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время*. Москва: Прогресс.
20. Скородумов, Л. (1931). Исследовательская работа со зрительским киноактивом. В дискуссионном порядке. *Пролетарское кино*, (9), 42–47.
21. Соколов, И. (1929). Работать на массового зрителя! (в порядке обсуждения). *Кино и зритель*, (2).
22. Сухаребский, Л. (1930). Научная база кинопятилетки. *Кино и жизнь*, (2), 10 января.
23. Терской, А.Н. (1925а). Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения). *Киножурнал АРК*, (8), 10–12.
24. Терской, А.Н. (1925b). По Кавказу. *Советский экран*, 19 (29), 4 августа.
25. Терской, А.Н. (1925c). «Глухарик». *Советский экран*, 20 (30), 11 августа.
26. Терской, А.Н. (1927). Научная фильма. *Известия*, (169), 27 июля.
27. Терской, А.Н. (1930а). ...У сектантов: *Очерки кино-съёмщика Нижневолж. экспедиции по изучению религиозного быта*. Москва: Молодая гвардия.
28. Терской, А.Н. (1930b). Этнофильму в три дня не сделаешь. *Кино-фронт*, 20 июня, 3.
29. Терской, А.Н. (1930c). *Этнографическая фильма*. Москва: Театинопечатъ.
30. Терской, А.Н. (2013). Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения). Ю.У. Фохт-Бабушкин (сост.), *Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг.* (с. 310–314). Москва: ГИИ: Канон.
31. Трояновский, А.В., Егиазаров, Р.И. (1928). *Изучение кино-зрителя: По материалам Исследовательской театральной мастерской*. Москва: Наркомпрос РСФСР; Ленинград: Гос. изд-во.
32. Вишневский, В.Е. и др. (сост.). (2004). *Летопись российского кино*. Москва: Материк.

33. Фохт-Бабушкин, Ю.У. (сост.). (2013). Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов. Москва: ГИИ: Канон.
34. Damiens, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques: acteurs, pratiques et représentations*. [PhD thesis]. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, Français.
35. Heider, K. (2006). *Ethnographic Film: Revised edition*. Austin: University of Texas Press.
36. Henley, P. (2020). *Beyond observation. A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.
37. Pearlman, K., MacKay, J. and Sutton, J. (2018). Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (6), 42–62. URL: <https://doi.org/10.17892/app.2018.0006.122>
38. Sarkisova, O. (2017). *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. N.Y.: I.B. Tauris.

REFERENCES

1. Amanzholova, D.A. (2021). "...Ideologicheskaya storona ne dolzhna stradat'": Ob instrumentakh vizualizatsii sovetskoy natsional'noy politiki. ["...The ideological side should not suffer": About visualization tools of Soviet nationality policy]. *Rossiyskie regiony: Vzglyad v budushcheye*, 8 (1), 16–43. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nemwaw>
2. Golovnev, I.A. (2018). *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova)* [Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova) [The phenomenon of Soviet ethnographic cinema (A. A. Litvinov's work)]. Moscow: IEA RAN. (In Russ.)
3. Golovnev, I.A. (2020a). "Marksistskaya etno-fil'ma" Vladimira Bogoraza [The "Marxist ethno-film" of Vladimir Bogoraz]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (6), 127–144. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S086954150013129-1>, <https://www.elibrary.ru/xdconj>
4. Golovnev, I.A. (2020b). "Kinoatlas SSSR": Istoriya proekta ["Cine-atlas of the USSR": The history of the project]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta-Kulturologiya i Iskusstvovedenie—Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (38), 12–23. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/38/2>, <https://www.elibrary.ru/wucteq>
5. Golovnev, I.A. (2021). Kabardino-Balkariya na sovetskom ekrane: "Etnograficheskaya fil'ma" Anatoliya Terskogo [Kabardino-Balkaria on the Soviet screen: "Ethnographic film" by Anatoly Terskoi]. *Izvestiya SOIGSI*, (40), 23–36. (In Russ.) <https://doi.org/10.46698/VNC.2021.79.40.002>, <https://www.elibrary.ru/dvlbhh>
6. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Antireligioznyy fil'm Anatoliya Terskogo "U sektantov" (1930) [Anti-religious film "At the Sectarrians" by Anatoly Terskoi (1930)]. *Eligiovedenie*, (1), 147–156. (In Russ.) https://doi.org/10.22250/20728662_2022_1_147, <https://www.elibrary.ru/yinavh>

7. Dubrovsky, A. (1925). Opyty izucheniya zritelya (Anketa ARK) [Spectator study experiences (Questionnaire of the Association of Revolutionary Cinematography)]. *Kinozhurnal ARK*, (8), 7. (In Russ.)
8. Znamensky, Yu. (1930, March 16). Nado sozdat' kinoatlas [We need to create a cinema atlas]. *Kino-Front*, (9). (In Russ.)
9. Katsigras, A. (1925). Izuchenie derevenskogo kinozritelya [The study of a village moviegoer]. *Sovetskoe Kino*, (2/3), 50–52. (In Russ.)
10. Kino i rabochaya obshchestvennost' [Cinema and the working community]. (1924). *Proletkino*, (2), 7. (In Russ.)
11. Lebedev, N. (1947). *Ocherki istorii kino v SSSR* [Essays on the history of cinema in the USSR] (Vol. 1). Moscow: Goskinoizdat. (In Russ.)
12. Lunacharskaya, S.N. (1928). Kino—detyam [Cinema for children]. *Iskusstvo v Shkole*, (5), 14–16. (In Russ.)
13. Magidov, V.M. (2008). Kinoatlas SSSR: istoriya sozdaniya serii fil'mov po vizual'noy antropologii [Cinema Atlas of the USSR: The history of a series of films on visual anthropology]. In E.D. Andreeva, Yu.B. Vinichenko, & I.V. Kondakov (Eds.), *Audiovizual'naya antropologiya: Istoriya s prodolzheniem* [Audiovisual anthropology: The story continues] (pp. 136–141). Moscow: Russian Heritage Institute. (In Russ.)
14. Pertsov, V. (2013). Reshayushchaya instantsiya: K voprosu ob izuchenii kinozritelya [The decisive authority: On the question of studying the spectator]. In Yu.U. Foht-Babushkin (Ed.), *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 315–319). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
15. Room, A. (1926). Moi kinoubezhdeniya [My cinema doctrines]. *Sovetskiy Ekran*, (8), 7. (In Russ.)
16. Room, S. (1930a, June 5). Za kul'turfil'mu rekonstruktivistskogo perioda [To the cultural film of the reconstructionism period]. *Kino-Front*. (In Russ.)
17. Room, S. (1930b, October 15). Vsegda pomnit' "leninskuyu proporsiyu" [Always remembering the "Leninist proportion"]. *Kino-front*. (In Russ.)
18. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art]. (n.d.). Fund 645, List of files 1, File 356. (In Russ.)
19. Sadoul, G. (1965). *Zhizn' Charli: Charl'z Spenser Chaplin, ego fil'my i ego vremya* [Charlie's life: Charles Spencer Chaplin, his films and his time]. Moscow: Progress. (In Russ.)
20. Skorodumov, L. (1931). Issledovatel'skaya rabota so zritel'skim kinoaktivom [Research work with the spectatorial active core]. *Proletarskoe kino*, (9), 42–47. (In Russ.)
21. Sokolov, I. (1929). Rabotat' na massovogo zritelya! [To work for the mass spectator!]. *Kino i Zritel'*, (2). (In Russ.)
22. Sukharebskiy, L. (1930, January 10). Nauchnaya baza kinopyatiletki [The scientific base of the five-year cinematography plan]. *Kino i Zhizn'*, (2). (In Russ.)
23. Terskoj, A.N. (1925a). S'emka refleksov litsa kak material dlya izucheniya derevenskogo zritelya [Shooting facial reflexes as material for studying the village viewer]. *Kinozhurnal ARK*, (8), 10–12. (In Russ.)
24. Terskoj, A.N. (1925b, August 4). Po Kavkazu [Through the Caucasus]. *Sovetskiy Ekran*, (19). (In Russ.)

25. Terskoy, A.N. (1925c, August 11). "Glukharik" [Wood grouse]. *Sovetskiy Ekran*, (20). (In Russ.)
26. Terskoy, A.N. (1927, July 27). Nauchnaya fil'ma [Scientific film]. *Izvestiya*, (169). (In Russ.)
27. Terskoy, A.N. (1930a). ...U sektantov: Ocherki kino-s'emshchika Nizhnevolzh. ekspeditsii po izucheniyu religioznogo byta [At the sectarians: Essays by a filmmaker of the Lower Volga expedition to study religious life]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
28. Terskoy, A.N. (1930b, June 20). Etnofil'mu v tri dnya ne sdelaesh' [You cannot make an ethnofilm in three days]. *Kino-Front*, 3. (In Russ.)
29. Terskoy, A.N. (1930c). *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat'. (In Russ.)
30. Terskoy, A.N. (2013). S'emka reflektsov litsa kak material dlya izucheniya derevenskogo zritelya [Shooting facial reflexes as material for studying the village viewer]. In Yu.U. Foht-Babushkin (Ed.), *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 310–314). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
31. Troyanovky, A.V., & Egiazarov, R.I. (1928). *Izuchenie kino-zritelya* [A study of a moviegoer]. Moscow: Narkompros RSFSR; Saint Petersburg: Gos. Izdatel'stvo. (In Russ.)
32. Vishnevsky, V.E., & Mikhaylov, V.P. (Eds.). (2004). *Letopis' rossiyskogo kino* [Chronicles of Russian cinema]. Moscow: Materik. (In Russ.)
33. Foht-Babushkin, Yu.U. (Ed.). (2013). *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 310–314). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
34. Damiens, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques: acteurs, pratiques et représentations* [PhD thesis]. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, Français.
35. Heider, K. (2006). *Ethnographic film: Revised edition*. Austin: University of Texas Press.
36. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.
37. Pearlman, K., MacKay, J., & Sutton, J. (2018). Creative editing: Svilova and Vertov's distributed cognition. *Apparatus*, (6), 42–62. <https://doi.org/10.17892/app.2018.0006.122>
38. Sarkisova, O. (2017). *Screening Soviet nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. N.Y.: I.B. Tauris.

Авторский вклад

Е.В. Головнева — концептуализация материала и написание текста;

И.А. Головнев — участие в концептуализации исследовательских задач, сбор материалов о рассматриваемых кинодокументах, написание текста.

Authors' contributions

Elena Golovneva defined the key concepts and wrote the article;

Ivan Golovnev participated in the conceptualization of research problems, collected materials about the considered documentary cinema and wrote the article.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА ГОЛОВНЕВА

доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры культурной антропологии
и этнической социологии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
191124, Россия, Санкт-Петербург, ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд;
старший научный сотрудник,
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAV-1831-2020

ORCID: 0000-0002-0709-4615

e-mail: golovneva.elena@gmail.com

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

доктор исторических наук, старший научный сотрудник,
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

ELENA V. GOLOVNEVA

Dr.Sci. (Philosophy), Assistant Professor,
Professor at the Department of Cultural Anthropology
and Ethnic Sociology,
Saint Petersburg State University,
1/3, entrance 9, Smolnogo, Saint Petersburg 191124, Russia;
Senior Research Fellow,
Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

ResearcherID: AAV-1831-2020

ORCID: 0000-0002-0709-4615

e-mail: golovneva.elena@gmail.com

IVAN A. GOLOVNEV

Dr.Sci. (History), Senior Research Fellow,
Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru

**ОБЗОРЫ
КОНФЕРЕНЦИЙ**

**CONFERENCE
REVIEWS**

УДК 791.3 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.4-173-185

EDN: KRFTMU

Статья получена 25.09.2022, отредактирована 28.10.2022, принята 29.12.2022

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА

Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Национальный исследовательский
технологический университет «МИСиС»,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
Москва, Россия

ResearcherID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

Для цитирования:

Лавренова О.А. Цифровые и аналоговые пространства: VIII Международная научная конференция «География искусства» // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 173–185. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-173-185>. EDN: KRFTMU

Цифровые и аналоговые пространства: VIII Международная научная конференция «География искусства»

Аннотация. В мае 2022 года состоялась VIII Международная научная конференция «География искусства». Это новый шаг в многолетнем проекте, посвященном проблемам «освоения» географического пространства искусством, затрагивающим также проблематику семиотики пространства, создаваемой художниками, скульпторами, архитекторами. Конференция также рассматривает особенности формирования искусством географических образов и фантазийных миров, в которых всегда есть след пространственных закономерностей реального мира. Проект существует с 1994 года в виде научных сборников, с 2009 года — также в виде конференций. У истоков проекта стоял известный географ Ю.А. Веденин, позже инициатива была подхвачена философом и культурологом О.А. Лавреновой. Организаторами конференции в последние годы являются Институт научной информации по общественным наукам РАН, Российская академия художеств, Институт кино

и телевидения (ГИТР), Российский государственный гуманитарный университет. В 2022 году также присоединился в качестве организатора факультет географии и геоинформационных технологий ВШЭ. Отдельная секция была посвящена медиа, фото и кино, где были собраны доклады об историко-культурных аспектах создания виртуальных пространств, об особенностях образов территорий, создаваемых экранными искусствами. Традиционно рассматривалась роль территориальных факторов в формировании художественных школ и отдельных произведений. В этом году большой уклон в обсуждениях был сделан в сторону цифровых медиа. Важное место было отведено фотоискусству как инструменту формирования географических образов, их фиксации во времени. Сочетание цифрового дубликата мира с новым ландшафтным искусством создает новую дополненную реальность как произведение искусства. Также в цифровой реальности получает выражение география моды и музыкальной культуры. Отдельная тема — структуры хаоса и порядка в кинематографических произведениях — те самые концепты пространства, которые также традиционно являются темой обсуждения конференции. Данные темы идут в мейнстриме обсуждения проблематики семиотики пространства, создаваемой искусством, географических аспектах развития искусства, в том числе цифрового.

Ключевые слова: конференция «География искусства», киноискусство, медиа, пространство, культурный ландшафт, семиотика пространства

UDC 791.3 + 008

Received 25.09.2022, revised 28.10.2022, accepted 29.12.2022

OLGA A. LAVRENOVA

Institute of Scientific Information
on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences,
National University of Science and Technology,
GITR Film and Television School,
Moscow, Russia

ResearcherID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

For citation

Lavrenova, O.A. (2022). Digital and Analog Spaces: the *Geography of Art VIII International Conference. Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 173–185. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-173-185>, EDN: KRFTMU

Digital and Analog Spaces: the *Geography of Art* VIII International Conference

Abstract. The VIII International Scientific Conference *Geography of Art* was held in May 2022. This is a new step in a long-term project devoted to the issues of “mastering” geographical space through art, including the semiotics of spaces created by artists, sculptors, and architects. Among other aspects, the conference examined how art creates geographical images and fantasy worlds, which always have a trace of the real world’s spatial regularities. Since 1994, the project has existed in the form of collections of scientific articles, and since 2009—in the form of conferences as well. The project was conceived by Russian geographer Yury Vedenin, and later Olga Lavrenova, philosopher and culturologist, picked up the initiative. In recent years, the conference has been organized by the Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, the Russian Academy of Arts, GIRT Film and Television School, and the Russian State University for the Humanities. In 2022, the Faculty of Geography and Geoinformation Technology of the HSE University joined the team of organizers. A separate section of the conference was dedicated to media, photo and cinema. There were reports on the historical and cultural aspects of creating virtual spaces, and on the images of the territories created by screen arts. Following the tradition, conferees considered the role of territorial factors in the formation of art schools and individual art works. This year, the discussions focused on digital media. An important place was given to photography as a tool for shaping geographical images and fixing them in time. The combination of a digital replica of the world with new landscape art creates a new augmented reality as a work of art. The geography of fashion and musical culture are also expressed in digital reality. A separate subject is the structures of chaos and order in cinema—the very concepts of space, which are yet another traditional talking point at the conference. These topics are in the mainstream of the discussion of semiotics of space created through art, as well as the geographical aspects of art development, including digital art.

Keywords: *Geography of Art* conference, cinema art, media, space, cultural landscape, semiotics of space

Очередной этап проекта «География искусства» реализовался как международный форум 24–26 мая 2022 года в гибридном формате. Использование онлайн формата последние два года дает возможность участия ученых из разных городов и стран, несмотря на сложности реального преодоления границ. Проект за последние три десятилетия наработал высокий статус

среди широкого спектра гуманитариев. Сборники, издававшиеся под общей редакцией Ю.А. Веденина с 1994 года, с 2013 года стали выпускаться О.А. Лавреновой как самостоятельные издания и формироваться на основе международных конференций. В 2022 году в ней приняли участие ученые из Польши, Монголии и Японии. К началу конференции вышел очередной сборник статей «География искусства» (Лавренова, 2022а).

В российском гуманитарном дискурсе подобные темы, касающиеся восприятия пространства, периодически обсуждаются на конференциях, одним из организаторов которых является доктор культурологии Д.Н. Замятин. В 2008 году им была проведена конференция «Россия: воображение пространства / пространство воображения» (Замятин, Митин, 2009). В 2020 году состоялась организованная им конференция «Культурный ландшафт: эволюции и революции воображения» (Замятин, Коновалова, 2020). Основная тема таких конференций — именно проблема восприятия пространства и построение пространственных образов. «География искусства» серьезно обращается к всестороннему теоретизированию проблем взаимодействия искусства и пространства. За рубежом подобные темы рассматриваются в основном в рамках больших международных конференций. В частности, вопросы осмысления пространства в медиа и сетях обсуждались на Международном конгрессе «Семиосфера Юрия Лотмана» 24–28 февраля 2022 года в Таллине и Тарту, Эстония¹. Также 100-летию Ю. Лотмана и его концепции семиосферы, где важное место занимает искусство, был посвящен спецвыпуск журнала «Человек: образ и сущность» (Лавренова, 2022b)². На XV Всемирном семиотическом конгрессе в 2022 году в Салониках силами Международной ассоциации семиотики пространства и времени (IASSp+T, Швейцария) была организована секция «Семиотика пространства: архитектура и территории различий. День памяти Пьера Пеллегрини»³. Пьер Пеллегрини, основатель Международной ассоциации семиотики пространства и времени (IASSp+T, Швейцария), был известным теоретиком архитектуры, специалистом в области архитектурологии и семиотики, оставил этот мир зимой 2022 года. По сути, секция была посвящена семиотике пространства, «освоению» пространства архитектурой и другими искусствами. Также IASSp+T организовало свою ежегодную встречу в рамках 19 Международной конференции «Архитектоника: сознание, земля и общество», которая прошла в гибридном формате 2–4 июня 2021 года в Барселоне, Испания.

Важным научным событием в этом проблемном поле стала конференция «Города, архитектура и кино»⁴, прошедшая в июле 2022 года в Лондоне.

¹ URL: <https://jurilotman.ee/en/programme/>

² URL: <https://human-inion.org/issue.php?id=66>

³ URL: <https://www.semioticsworld.com/program/>

⁴ URL: <https://spacestudies.co.uk/conference/space-international-conference-2022-on-cities-architecture-and-cinema/>

Заявленная цель — изучить взаимосвязь между фильмом, его кинематографическими процессами мышления / создания городов и архитектуры. Также постулировалось, что исследования зданий и интерьеров в фильмах — это возможности для развития дизайна и нового архитектурного планирования. Эта конференция рассматривала разные аспекты образов города в экранных искусствах, в том числе, что важно для современной западной науки — проблематику гендерного, расового, классового неравенства, выраженную в пространственной сегрегации (гетто, трущобы) и спровоцировавшую своеобразные нарративы.

Проект «География искусства» от вышеперечисленных отличает широкий охват тем, от теоретических до практических, масштабный охват искусств, которые обсуждаются, высокая концептуализация и традиционное внимание к методологии изучения разных аспектов взаимодействия искусства и пространства. Конференцию организуют ИНИОН РАН, Российская академия искусств, Институт кино и телевидения (ГИТР), Российский государственный гуманитарный университет. В 2022 году также присоединился в качестве организатора факультет географии и геоинформационных технологий ВШЭ. Техническую базу и поддержку для общения в ZOOM обеспечил ГИТР. В рамках конференции традиционно обсуждались вопросы взаимодействия пространства и искусства, с одной стороны — создания в художественных произведениях пространственных концептов, с другой — трансформирования внешнего мира силами искусства. Отдельно эти темы рассматривались применительно к экранным искусствам и современным медиа. Доклады этой проблематики сформировали интересную и плодотворную дискуссию о пространствах кино.

Фотоискусство является одним из протоэкранных искусств, запечатляющих реальность и репродуцирующую во временной перспективе.

Е.Г. Власова, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Пермского государственного национального исследовательского университета, представила доклад «Репортажность в фотографических почтовых открытках конца XIX – начала XX в. как прием нарративизации пространства». Видовые почтовые открытки, ставшие в конце XIX – начале XX в. популярным жанром массовой печати, оказали большое влияние на формирование визуальных образов российского пространства, а также приемов его представления. Фокусом исследования послужили репортажные элементы фотографических видов уральского пространства: присутствие человека в горных пейзажах; движущиеся поезда и пароходы; кадры, имитирующие взгляд из окна вагона или снятые с палубы парохода; сцены из повседневной жизни уральцев. Репортажность рассматривается в качестве одного из аттрактивных приемов, который позволяет выстроить эмоционально вовлекающий нарратив о пространстве.



Рис. 1. На Урале. Выемка в горе Косотур близ Златоуста. Издание В.Л. Метенкова, Екатеринбург. Почтовая открытка начала XX века

*Fig. 1. In the Urals. Excavation in the Kosotur mountain near Zlatoust.
Published by V.L. Metenkov, Yekaterinburg. Postcard of the early 20th century⁵*

Доклад старшего научного сотрудника Государственного Русского музея **И.А. Панченко** «В.Д. Машуков — фотограф-путешественник, коллекционер, воин» представил уникальный по составу, содержанию и количеству комплекс фотоматериалов, созданный и собранный этим известным дореволюционным мастером отечественной светописы и ныне хранящийся в музейной коллекции. Благодаря фотографическим экспедициям и разносторонней деятельности В.Д. Машукова сохранились изображения многих утраченных естественных и рукотворных памятников, а также видов Российской империи, запечатлевшие ее природное и культурное разнообразие, обусловленное огромной территорией.

Современный лэнд-арт является видом преобразования ландшафта в произведение искусства, с одной стороны, часто использующим цифровые эффекты в реальном пространстве, с другой — репрезентирующим результаты своей деятельности в цифровой реальности.

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://auction.conros.ru/lot/2359014/737/1/> (дата обращения 1.09.2022)

See the image source: <https://auction.conros.ru/lot/2359014/737/1/> (1.09.2022).



Рис. 2. Фотограф В. Д. Машуков (1866–1919). Харьковская губерния. Успенская Святогорская пустынь. Река Северский Донец. 1896. Желатиносеребряный отпечаток. Л.: 23,9 x 32,5; И.: 10,7 x 16,7. Государственный Русский музей

Fig. 2. Photo by V.D. Mashukov (1866–1919). Kharkov Governorate. Sviatohirsk Cave Monastery. The Seversky Donets River. 1896. Gelatin-silver print. P.: 23.9 x 32.5; S.: 10.7 x 16.7. State Russian Museum⁶

Кандидат исторических наук, доцент РГГУ **И.Н. Захарченко** представила доклад на тему: «Лес, где живут боги»: иммерсивное пространство в контексте осязательной эстетики». В докладе был поставлен вопрос о подходах к изучению современного цифрового искусства, которое предлагает зрителю и новые художественные концепции, и новые подходы к его восприятию. Одним из актуальных сегодня исследовательских направлений является осязательная (гаптическая) эстетика, в рамках которой ставится вопрос о телесной основе художественного восприятия. На примере цифровой инсталляции японской команды teamLab «Лес, где живут боги» / A Forest where Gods Live (2019 г.), в докладе были показаны возможности анализа цифровых иммерсивных инсталляций, когда ощущение «недосказанности», вызванное неполнотой одного лишь визуального образа провоцирует реакцию других органов чувств, в первую очередь реакцию телесную.

⁶ Источник изображения см.: Коллекция Государственного Русского музея. Изображение предоставлено И. Панченко (15.06.2022).

See the image source: Collection of the State Russian Museum. Image courtesy of I. Panchenko (15.06.2022).



Рис. 3. Цифровая инсталляция японской команды teamLab «Лес, где живут боги», 2019
Fig. 3. A Forest Where Gods Live. Digital installation by teamLab, Japan, 2019⁷

Доклад **С.В. Поляковой**, доцента философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, был посвящен ленд-арту — «вышедшему из музея» молодому направлению в современном искусстве, которое, как было показано в докладе, оказывается, с одной стороны, радикально новаторским, где в качестве средств художественной выразительности используются новые медиумы искусства (природные материалы, энвайроментализм с его сайт-специфичностью, темпоральность, партиципаторность, фото- и видео-документация, экологический нарратив и др.). С другой стороны, «земляное искусство» оказывается тесно связанным с гуманистической традицией, преодолевающей дихотомию природы и культуры, где человек рассматривается как материально-духовная целостность во всей полноте его психофизического опыта, а также со средневековыми теориями, в частности, сирийских отцов церкви VII–X вв., о мире, как незаконченном творении Бога, которое ожидает продолжения творения через любовное сотворчество человека и планеты. При этом земля художниками ленд-арта, вопреки интенциям Нового времени, снова воспринимается скорее как храм, нежели как мастерская. В свою очередь эти проекты получают распространение через Интернет и становятся частью визуальной дигитосферы.

⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.urdesignmag.com/art/2019/07/10/teamlab-a-forest-where-gods-live/> (дата обращения: 20.08.2022)

See the image source: <https://www.urdesignmag.com/art/2019/07/10/teamlab-a-forest-where-gods-live/> (20.08.2022).

Цифровое выражение сейчас обретают разные виды искусства в пространстве.

К.К. Ельцова, кандидат культурологии, доцент МУНЦ «Высшая школа европейских культур» факультета культурологии РГГУ сделала сообщение «Цифровые пространства моды: структуры и тренды». Возникновение во второй половине XX в. Интернет и, чуть позднее, технологии новых медиа в минувшие четверть века значительно изменили не только собственно медиа системы, но и очень многие типы социальных взаимодействий, на которые влияют и которые в современных постиндустриальных обществах опосредуют медийные технологии. По мнению докладчика, институт моды представляет собой один из наиболее ярких примеров влияния подобных изменений в логике медиа. Качественно иная обратная связь (по сравнению с тем, что допускают традиционные медиа), возможная благодаря технологиям web 2.0, ставит новые вопросы и задачи как перед исследователями моды, медиа и законов массовой психологии, так и перед практиками-представителями модной индустрии. Как влияют новые медиа на характер распространения модных образцов? Как перераспределяется символическая власть в самом профессиональном поле индустрии моды, когда блогеры оказываются в первых рядах престижных модных показов, потеснив редакторов традиционного и прежде бесспорно влиятельного модного глянца? Насколько массовым может быть тот или иной тренд в условиях многократно расширившегося благодаря новым медиа спектра возможностей групповых и индивидуальных стратегий самоидентификации и, соответственно, сегментации массовых вкусов и предпочтений? Как структурированы в этом поле «новые» (и «старые») тренды и на какие ниши это цифровое поле «модного» поделено в настоящий момент? Как, в конечном итоге, этот новый — и, очевидно, перманентно временный — баланс сил существует в современной цифровой среде? Докладчик попытался найти подходы к систематизации ответов на эти вопросы с позиций критической медиа теории.

К. Юноки-Оиэ, кандидат культурологии, научный сотрудник Университета Ричумэйкан (Япония, г. Киото), представила доклад «Аспект современной культуры традиционной балалайки: из деревни в город и по всей России». В нем затрагивалось развитие городской культуры исполнения на традиционной балалайке в середине 2000-х любительскими музыкантами из поколения, родившегося в конце 1970-х. Это поколение создало новую виртуальную географию балалаечной культуры. В соцсетях (ВК, YouTube) профессионалы-специалисты начали выкладывать свои экспедиционные материалы, вести курсы обучения, организовать группы единомышленников, информировать об очных мероприятиях и т.д. Данное начинание начало пользоваться популярностью и за 15 лет массово вывело традиционное искусство из деревни

на уровень всей России. В качестве примера докладчик привела творческую деятельность популярнейшего балалаечника Владимира Юрьева.



Рис. 4. Матаня. Николай Васильевич Стоякин, балалайка — Владимир Юрьев.
Липецкий гармонный рынок, 2014

*Fig. 4. Matanya (Russian folk tune). Accordionist Nikolay Stoyakin,
balalaika player Vladimir Yuriev. Lipetsk Harmonny Market, 2014⁸*

Философия пространства в киноискусстве — отдельная тема, связанная с пространственными концепциями художественных произведений.

«Хаосмотическое сосуществование беспорядка и порядка в “кинореализме” Жана Ренуара и Роберта Олтмана» — тема сообщения **Б.В. Рейфмана**, кандидата культурологии, доцента кафедры истории и теории культуры ФК РГГУ. Первым впечатлением от некоторых наиболее известных фильмов как Жана Ренуара, так и Роберта Олтмана становится ощущение парадоксального сочетания в них некоей бесформенности, невыстроенности или даже хаотичности их повествований и итоговой масштабности и целостности. В «Правилах игры» Ренуара зрительское ощущение «бесформенности» возникает вследствие разрушения всех утвердившихся повествовательных норм, т.е. той определенной драматургической логики, которую, имея в виду именно эту картину, Андре Базен назвал «категорическим императивом правдоподобия». У Олтмана же, начиная с фильма «Нэшвил», «хаотичность» создается посредством использования так называемого принципа «скрутки телефонного кабеля», который состоит в выстраивании нарратива из множества автономных сюжетных линий. При этом, вновь цитируя Базена, можно сказать, что

⁸ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CMM6Zr1b1LQ> (дата обращения: 03.09.2022)

See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=CMM6Zr1b1LQ> (03.09.2022).

залогом итогового «утверждения определенной глобальности реального», финального ощущения целостности от картин Ренуара, является характерное для киномодернизма открытие зрителю его, зрителя, бытийной «полноты», экзистенциального «присутствия», которое актуализирует, по выражению Ницше, «всеведение» по отношению к соединенной с Историей целостной личной Судьбе. Стилистическим же фактором такого обретения «полноты» и «присутствия» оказывается экранное сосуществование в ренуаровских фильмах, прежде всего именно в «Правилах игры», запечатленных «чистых фактов» реальности и интертекстуальных перекликающихся друг с другом «голосов культуры». У Олтмена же в «Нэшвиле», «Свадьбе», «Коротких историях» и других фильмах отдельные автономные сюжетные ряды часто как бы случайно и как бы без каких-либо повествовательных последствий пересекаются, что создает в рецепции предощущение какой-то грандиозной гиперслучайности, точки бифуркации, которая должна все изменить. Создается впечатление абсолютной хаотичности и в то же время чреватости чем угодно. Таким образом выстраивается структура, парадоксально сочетающая хаотичность и скрепленную этим предощущением целостность почти в буквальном соответствии с понятием «хаосмос». Мир предстает как лишенный какого-либо экзистенциального «присутствия» «безумный мир» постмодернистской «пустоты», как хаос, в то же время чреватый космосом, некоей потенциальной непредсказуемой формой новой упорядоченности.

* * *

Международная научная конференция «География искусства» имеет свою устоявшуюся научную специфику, которая выражается одновременно в развернутой междисциплинарности и в сосредоточенности на конкретной проблематике взаимодействия искусства и пространства, семиотики пространства, порождаемой искусством. В 2022 году секция, связанная с медиа, кино- и фото-искусством, обратила свое внимание на образы пространства, создаваемые фотографией, на виртуализацию лэнд-арта, на цифровизацию разных видов искусства, имеющих свою географию. И традиционно обсуждалась тема концепций пространства в искусстве, в частности в игровом кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лавренова, О.А. (ред.) (2022а). *География искусства: многомерные образы пространства*. Москва: ГИТР. URL: <https://elibrary.ru/CSJJKO>.
2. Лавренова, О.А. (ред.) (2022b). *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты, 1* (49): Семiosфера: пространственные аспекты: к 100-летию Ю.М. Лотмана. Москва: ИНИОН РАН. DOI: <https://doi.org/10.31249/chel/2022.01.00>
3. Замятин, Д.Н. (ред.), Коновалова, И.Г. (ред.) (2020). *Культурный ландшафт: Эволюции и революции воображения* [материалы всероссийской междисциплинарной научной конференции]. Москва: Институт всеобщей истории РАН. URL: <https://elibrary.ru/HLETLL>.
4. Замятин, Д.Н. (ред.), Митин, И.И. (ред.) (2009). *Россия: воображение пространства / пространство воображения*. Москва: Аграф. URL: <https://elibrary.ru/QKITVP>.

REFERENCES

1. Lavrenova, O.A. (Ed.). (2022a). *Geografiya iskusstva: Mnogomernye obrazy prostranstva* [The geography of art: Multidimensional images of space]. Moscow: GITR Film and Television School. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/csjjko>
2. Lavrenova, O.A. (Ed.). (2022b). *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty. Vyp. 1. Semiosfera: Prostranstvennye aspekty: K 100-letiyu Yu.M. Lotmana* [Human being: Image and essence. Humanitarian aspects: Issue 1. Semiosphere: Spatial aspects. To the 100th anniversary of Yu.M. Lotman]. Moscow: Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/chel/2022.01.00>
3. Zamyatin, D.N., & Konovalova, I.G. (Eds.). (2020). *Kul'turnyy landschaft: Evolyutsii i revolyutsii voobrazheniya* [Cultural landscape: Evolutions and revolutions of imagination]. Moscow: Institute of World History of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/hletll>
4. Zamyatin, D.N., & Mitin, I.I. (Eds.). (2009). *Rossiya: Voobrazhenie prostranstva / Prostranstvo voobrazheniya* [Russia: Imagination of space / Space of imagination]. Moscow: Agraf. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qkitvp>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА

доктор философских наук, кандидат географических наук,
ведущий научный сотрудник отдела культурологии,
Институт научной информации по общественным наукам РАН,
117997, Москва, Нахимовский проспект, д. 51/21;
профессор кафедры иностранных языков
и коммуникативных технологий,
Национальный исследовательский технологический
университет «МИСиС»,
119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4;
профессор кафедры теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения (ГИТР)
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 32а;
почетный член Российской академии художеств,
президент Международной ассоциации семиотики
пространства и времени (IASSp+T/AISE+T, Швейцария)

ResearcherID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

OLGA A. LAVRENOVA

Dr.Sci. (Philosophy), Cand.Sci. (Geography),
Leading Research Fellow at the Department of Cultural Studies,
Institute of Scientific Information on Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
51/21, Nakhimovsky prospekt, Moscow 117997, Russia;
Professor at the Department of Foreign Languages
and Communication Technologies,
National University of Science and Technology,
4, Leninsky prospekt, Moscow 119049, Russia;
Professor at the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia;
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,
President of the International Association
for the Semiotics of Space and Time (IASSp+T/AISE+T, Switzerland)

ResearcherID: AAK-6407-2020

ORCID: 0000-0003-4916-0622

e-mail: olgalavr@mail.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 18 (4), 2022. Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 30.12.2022
Усл. печ. л. 11,7. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:
8 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
125284, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 18 (4), 2022. Journal

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—E.S. Yerkina

Desktop Publishing—T.M. Lukova

Signed to print on 30.12.2022
Cond. printed sheets 11,7. Circulation 200 copies.

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia