

ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)

GITR FILM AND TELEVISION SCHOOL

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ

STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES

ISSN: 2587-9782

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 13.3

The Art and Science of Television

Москва

2017

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №13.3, 2017

Научный журнал

Журнал «Наука телевидения» посвящен анализу современного состояния и тенденций развития экранной культуры и искусства цифровых медиа: телевидения, радио, кино, новых медиа. Публикует результаты исследований по научным направлениям «Искусствоведение», «Культурология», «Социология», «Средства массовой информации».

Базируется на материалах научной конференции, проводимой Государственным институтом искусствознания (ГИИ) и Институтом кино и телевидения (ГИТР). Адресован исследователям экранного искусства и средств массовой информации, специалистам-практикам в области телевидения и других медиа. Выходит с 2004 года.

“The Art and Science of Television” magazine is devoted to the analysis of contemporary conditions and development tendencies in the visual culture and the digital media art: television, radio, cinema, new media. It publishes results of studies in scientific directions “Art study”, “Culturology”, “Sociology”, “Mass media”. It is based on materials of a science conference, held by State Institute for Art Studies and GITR Film and Television School. It is addressed to researchers in visual art and mass media, practicing specialists in the field of television and other media. It has been published since 2004.

ISSN: 2587-9782

Рецензенты:

Дмитриевский В. Н., доктор искусствоведения

Осокин Ю. В., доктор философских наук

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевидения и массовых коммуникаций РФ.

Свидетельство о регистрации ПИ № 77-16663 от 31 октября 2003 г.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель:

Литовчин Юрий Михайлович – ректор Института кино и телевидения (ГИТР), кандидат искусствоведения, профессор

Члены редакционного совета:

1. Бурлина Елена Яковлевна – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор
2. Деникин Антон Анатольевич – кандидат культурологии, доцент
3. Ермишева Маргарита Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент
4. Есина Елена Анатольевна – кандидат педагогических наук
5. Кемниц Ярослав Юрьевич – кандидат искусствоведения
6. Лавренова Ольга Александровна – доктор философских наук, кандидат географических наук
7. Луков Михаил Владимирович – кандидат философских наук
8. Монетов Виктор Мартынович – кандидат искусствоведения, доцент
9. Новак Наталья – доктор философии (PhD), ФРГ
10. Рябцева Ольга Викторовна – кандидат культурологии, доцент
11. Стахорский Сергей Всеволодович – доктор искусствоведения, профессор
12. Строева Олеся Витальевна – кандидат философских наук, доцент
13. Тульчинский Григорий Яковлевич – доктор философских наук, профессор
14. Тулякова Ольга Ахметовна – доктор искусствоведения (PhD), ФРГ
15. Хвоина Ольга Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент

Главный редактор:

Гамалея Генриетта Николаевна – кандидат искусствоведения

Научный редактор выпуска:

Дуков Евгений Викторович – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор

ЭКРАНЫ И ПУБЛИЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ.....	6
--	----------

Петренко Е.С.

СМИ-экраны: в реале, в рунете и среди акторов гражданского участия.....	7
--	---

Спутницкая Н.Ю.

Лабиринты «нового средневековья»: интеграция фольклорно-мифологической компоненты и актуальность сказочной атрибутики в современных телесериалах США.....	18
--	----

Глебова И.С.

Развитие экранных искусств и их влияние на аудиовизуальное образование (на примере американских киношкол).....	33
--	----

Белозерова Ю.М.

Роль медиаискусств в развитии туризма и экономики регионов.....	43
--	----

Новик А. С.

UTILE DULCI MISCERE: «Поучительное и занимательное» в публичных оптических зрелищах в Санкт-Петербурге и Москве первой половины XIX века.....	57
---	----

Сараскина Л. И.

Лев Толстой в раннем российском кинематографе.....	82
--	----

Журкова Д.А.

Песни о вещной любви: аура потребления в современной российской поп-музыке.....	127
--	-----

АВТОРЫ.....	155
-------------	-----

CONTENTS

SCREENS AND PUBLIC SPACE IN MODERN AND CONTEMPORARY TIME.....6

Petrenko E. S.

MEDIA SCREENS: in the reality, in the internet
and among the actors of civil participation.....7

Sputnitskaya N. Y.

The Labyrinth of the «new middle ages»: the integration
of folklore and mythological components and relevance
of the fabulous paraphernalia in the modern tv series of the USA.....18

Glebova I. S.

The development of the visual arts
and their impact on audio-visual education
(by the example of american film schools).....33

Belozerova Y. M.

The role of media arts in the development of tourism
and economy of regions.....43

Novik A. S.

UTILE DULCI MISCERE: «Instructive and amuzing»
in optical public spectacles in St. Petersburg and Moscow
in the first half of the nineteenth century.....57

Saraskina L. I.

Lev Tolstoy in early russian cinema.....82

Zhurkova D. A.

Songs about geniune love: aura of consumption
in contemporary russian pop music.....127

THE AUTHORS.....155

**ЭКРАНЫ И ПУБЛИЧНЫЕ
ПРОСТРАНСТВА
В НОВОЕ
И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ**

**SCREENS AND PUBLIC
SPACE
IN MODERN
AND CONTEMPORARY TIME**

**СМИ-ЭКРАНЫ:
В РЕАЛЕ, В РУНЕТЕ И СРЕДИ
АКТОРОВ ГРАЖДАНСКОГО УЧАСТИЯ
(по результатам общенациональных
опросов ФОМ в 2015-2016 гг)**

ПЕТРЕНКО Е.С.

Фонд «Общественное мнение»

В статье публикуются результаты общенационального опроса ФОМ (2015/2016), примерно, 4500 респондентов, по степени гражданской активности, по их доминирующим ориентациям состоящих из волонтеров, активистов, обывателей, Web-обывателей, аутсайдеров. Выяснялась степень доверия экранам СМИ, исследовалась недельная аудитория рунета, определялся наибольший интерес у аудитории виртуальных новостных экранов и самые популярные новостные каналы, идентифицировались акторы гражданского участия.

Ключевые слова: респонденты, ТВ-аудитория, интернет-аудитория, доверие, информация, новостные каналы, добровольческое движение.

Будем рассматривать три проекции сегодняшней аудитории российских СМИ-экранов¹ по результатам общенациональных репрезентативных опросов ФОМ, проведенных в 2015 – 2016 годах (1500 респондентов в каждом):

¹ Здесь и далее имеется в виду, что СМИ (ТВ, радио, пресса, Интернет) – это несколько экранов, на которых отображаются с той или иной степенью достоверности те или иные версии происходящих событий.

- среди аудитории взрослых (18+) жителей РФ,
- среди аудитории² рунета,
- среди аудиторий с разной степенью конструктивного гражданского участия.

Результаты январских опросов этого года оказались столь выразительны, что практически не требуют комментариев.

ДОВЕРИЕ ЭКРАНАМ СМИ

Для начала обратимся к сегодняшней «реальной» (среди россиян 18+) аудитории СМИ. Участники январских опросов ФОМа декларируют невысокое доверие к новостным передачам практически всех каналов СМИ и в реале и в Интернете. Результаты общенационального опроса, проведенного ФОМ 30-31 января, показывают уровень доверия каналам и, косвенно, позволяют оценивать их популярность:

- новостным программам ТВ доверяет каждый второй (58%) россиянин 18+;
- новостным сайтам – каждый пятый (19%),
- информация из прессы (8%) и радио (6%) пользуется не столько меньшим доверием, сколько меньшей популярностью.

Судя по этим результатам, наши респонденты из трех экранов: ТВ, и-нет, пресса предпочитают экран «телевизионный».

Однако, на вопрос – бывает ли так, что информация ТВ вызывает сомнение, недоверие, только 12% участников опроса ответили, что не бывает. Без малого треть (28%) участников опроса полагают, что такое бывает и часто, а каждый второй (50%), что бывает, хотя и редко. Не удивительно, что более половины (55%) респондентов предпочитают считывать новости со **многих источников**.

Но допустимо ли, чтобы СМИ умалчивали какую-либо информацию?

² Совокупность респондентов, которые заходили в Интернет не реже 1 раза на последней неделе (полевые работы проводятся еженедельно в субботу и воскресенье)

Только пятая часть (22%) респондентов 18+ считает, что российские СМИ публикуют всю доступную им информацию.

При этом большинство (74%) участников опроса уверены, что существуют такие вопросы и темы, о которых допустимо «умалчивать информацию».

Более того, почти каждый второй (45%) респондент уверен, что некоторую информацию допустимо даже искажать в государственных интересах. Возражают им, однако, чуть менее трети (29%) респондентов.

НЕДЕЛЬНАЯ АУДИТОРИЯ РУНЕТА

Сегодня недельная (те, кто заходил в Интернет хотя бы раз за последнюю неделю) аудитория рунета, судя по нашим данным, охватывает 64% взрослого (от 18 лет и старше) населения РФ.

Женщин (53%) здесь несколько больше, чем мужчин (47%). Одна треть недельной интернет-аудитории – молодежь 18-29 лет (33%), другая треть – 30-39 лет (34%) и оставшаяся треть – 40 лет и старше (33%).

Четверть недельной аудитории рунета (24%) живет в городах с миллионом жителей и более, пятая часть (21%) – в больших городах с 250 тысяч до 1 миллиона жителей, несколько меньше пятой (18%) проживают в средних городах (от 50 до 250 тысяч), примерно столько же (17%) в малых городах и в селах (20%).

Отметим два наблюдения по результатам опроса.

Ожидаемые экраны: население РФ 18+ предпочитает (речь идет о предпочтении того или иного канала, а не о доверии или недоверии к информации канала) традиционные источники информации, а интернет-аудитория – практически в равной мере и виртуальные и традиционные.

Исключение – телевидение, которое и среди населения и среди интернет-аудитории является самым популярным информационным экраном (87 и 78%, соответственно).

Но здесь уже не очень сильно отстают от лидера *новостные*

сайты (60%), далее и уже с большим отрывом идут *форумы, блоги, сайты социальных сетей* (18%), затем *радио* (12%), наименьшая популярность – у *прессы* (10%).

Обратим внимание, что в недельной интернет-аудитории радио и пресса в качестве источников новостной информации заметно популярнее, чем среди аудитории реала.

Как дополнительные источники информации каждый второй из теле-ангажированной аудитории Интернета (55%) называет новостные сайты. Форумы, блоги, сайты социальных сетей, радио, прессу в качестве дополнительных источников информации интернет-поклонники ТВ рассматривают заметно реже (14, 13, 12% соответственно).

Ожидаемо, что на второе место по популярности в недельной интернет-аудитории вышли новостные сайты (60%). На третье – форумы, блоги, сайты социальных сетей (18%). Радио (12%) и пресса (10%) и здесь оказались аутсайдерами.

Но при этом четверть взрослого населения РФ и пятая часть интернет-аудитории в качестве основного источника новостной информации называет *разговоры с родственниками, друзьями, знакомыми* (25 и 22% соответственно).

Представители этого сегмента интернет-аудитории чаще других участников опроса общаются в социальных сетях (72%), просматривают фотографии (57%), скачивают или прослушивают музыку (54%), пользуются интернет-телефонией (52%) и реже остальных узнают новости и по радио (8% против 12%, в среднем по опросу), и из газет (5% против 10%, соответственно). Скорее всего, последнее означает, что новости, информация, судя по всему, являются, в лучшем случае, периферийными интересами для этих сегментов аудитории, или им требуется реинтерпретация новостей. Возможны и другие гипотезы, объясняющие уход от информационных каналов СМИ значительной части их потенциальной аудитории.

Вот одна из них. Не исключено, что такое информационное поведение может быть следствием «возвращения» в нынеш-

нюю досуговую сферу доперестроечного феномена «кухни». Скорее всего, сегодня речь идет не о функциональном помещении в квартире или загородном доме, а о способах, моделях проведения досуга в компании друзей, знакомых, френдов на тех или иных, реальных или виртуальных площадках. Общение на таких площадках, судя по всему, и стало сегодня для пятой части участников опросов основным информационным экраном. К тому же экраном весьма комфортным, позволяющим получать не только информацию, но и ее интерпретации «своими», которые воспринимаются с доверием и интересом.

КАКИЕ ТЕМЫ ВЫЗЫВАЮТ НАИБОЛЬШИЙ ИНТЕРЕС У АУДИТОРИИ ВИРТУАЛЬНЫХ НОВОСТНЫХ ЭКРАНОВ

События в мире (40%), политика в России (34%), деятельность российских властей (31%) и международные отношения (30%) – самые актуальные темы у *интернет-аудитории ТВ*.

Далее следуют семья, дети, дом – 22%, вооруженные силы России (боеготовность, маневры, новые вооружения) – 22%, криминал, происшествия – 20% и социалка (здравоохранение, образование) – 20%. Обратим внимание, что, казалось бы несопоставимые по значимости для индивида – семья, боеготовность армии, криминал и здравоохранение – в интернет-аудитории ТВ (т.е. воспитанной ТВ) вызывают равный интерес.

Несколько иная тройка популярных тем – события в мире, российская политика и российские власти (46%, 44% и 40%, соответственно) лидирует в аудитории новостных сайтов в Интернете. Но дальше еще более значимые отличия: 39% – международные отношения, и 27% – семья, дети, дом – опережают по популярности и вооруженные силы (24%) и социалку (24%).

Более разнообразен круг интересов среди тех, для кого основными экранами информации сегодня стали форумы, блоги, сайты социальных сетей. У них информационные предпочтения совсем иные: события в мире – 50%, международные отношения – 37%,

деятельность российских властей – 35%, политика в России – 34%, наука и техника – 31%.

ПОИСКОВИКИ – САМЫЕ ПОПУЛЯРНЫЕ НОВОСТНЫЕ КАНАЛЫ

Самыми популярными носителями новостной информации в интернет-аудитории являются поисковики: 67% читают новости в них или переходят через поисковики по ссылкам.

Здесь безусловным лидером является Яндекс (55%), далее с большим отставанием следуют Googl (27%) и Mail.ru (20%).

А среди новостных сайтов безусловные лидеры – Вести.Ру (21%), Аргументы и факты (16%), РИА Новости (16%), и Лента.Ру (12%).

Без малого половина (48%) недельной интернет-аудитории доверяет новостной информации, полученной из интернет-СМИ.

При этом 37% считают, что телевидение и интернет-СМИ освещают события в России и в мире примерно одинаково. И ровно такое же количество 37% респондентов в этой же аудитории утверждают, что ТВ и интернет-СМИ освещают события по разному.

Если информация ТВ и интернет-СМИ противоречат друг другу, то 32% склонны доверять ТВ и 31% – интернет-СМИ.

КАК ИДЕНТИФИЦИРОВАТЬ АКТОРОВ ГРАЖДАНСКОГО УЧАСТИЯ?

Естественно предположить, что россияне с разной гражданской активностью, с разной включенностью в реципрокные и конструктивные практики гражданского участия по разному включены и в процессы потребления информации СМИ. Иными словами, включенность в информационные потоки СМИ зависит (а скорее всего, детерминирована ими) и от мировоззренческих установок и от поведенческих практик, привычек респондентов, т.е. определяется стилем их повседневной жизни.

Во второй половине 70-х годов ушедшего века Б.А. Грушин публикует в одном из первых номеров СОЦИСа (как он сам говорил)

«эталонную программу эмпирического исследования» образа жизни, в которой измеряемыми переменными являлись повседневные практики. При этом Борис Андреевич и не предполагал проводить исследование по этой программе. Это был «выставочный образец».

Примерно в это же время И.В. Бестужев-Лада вводит понятия *«жизненный уклад»*, *«качество жизни»*, *«стиль жизни»*, которые эмпирически операционализирует через повседневные поведенческие практики респондентов [1, с.22-43].

В середине 2000-х ФОМ продолжает эту линию, когда эмпирически идентифицирует (с помощью специального тестового вопроса) опережающую по уровню жизни группу «Люди 21» по ее включенности в современные *повседневные потребительские* практики [2, с.249-253]. Опираясь на методологию Б. Грушина, и эмпирически отслеживая включенность респондентов в повседневные практики социальной (гражданской, общественной, культурной, потребительской и т.п.) активности, нам удалось эмпирически зафиксировать, что сегодня в российском социуме развивается конструктивный гражданский активизм, способствующий институционализации добровольческого движения.

Разработанный ФОМом тест позволил эмпирически верифицировать три стороны (проекции) стиля жизни респондентов. Каждая проекция описывает включенность участников опроса в определенный тип повседневных поведенческих практик: добровольческих, профессиональных и потребительских. Композицию этих проекций мы рассматриваем как эмпирический референт **стиля жизни** индивида, социальной группы, территориальной общности и т.п.

Эмпирические индикаторы этого теста фиксируют доминирующие ориентации индивида (стили жизни): *на общественное служение и/или добровольческую деятельность, и/или на профессиональные (карьерные) достижения; и/или на потребительские/досуговые практики.*

В добровольчество могут быть вовлечены акторы и с теми, и с другими, и с третьими, и с четвертыми ориентациями, но мотивация, масштабы включенности у них будут разные. Сегодня в организованное российское добровольчество (имеют волонтерский опыт, или опыт участия в работе общественных организаций) включены по разным оценкам до 8% взрослых россиян. И потенциал развития движения весьма высок: более трети (36%) из наших респондентов включены в те или иные конструктивные реципрокные практики и/или занимаются общественными проблемами по месту жительства.

Воспользуемся предпочитаемыми респондентами самоназваниями. Будем именовать *волонтерами* тех участников добровольческого движения, кто имеет опыт участия в деятельности институционально оформленных общественных организаций (НКО, НПО, крупномасштабные массовые мероприятия), добровольческих центров, правозащитных (конструктивных) инициативах, профессиональных сообществах и/или опыт участия в массовых мероприятиях, акциях, митингах, шествиях³.

Тех же, чья активность осуществляется вне социально ориентированных некоммерческих организаций (движения одного требования, разного рода объединения и инициативы по месту жительства, практики помогающего поведения за пределами ближнего круга, участие в жизни религиозной общины и т.п.) будем называть *активистами* (36%).

Обыватели, в отличие от волонтеров и активистов, совершают добрые дела **только** в пределах **ближайшего** окружения (коллеги, соседи, друзья, родственники, знакомые...).

Web-обыватели не включены ни в одну из практик, по которым опознаются или волонтеры, или активисты, или обыватели, но входят в суточную аудиторию Интернета (соответственно их коммуникативные и реципрокные практики реализуются исключительно в виртуальной среде).

³ http://soc.fom.ru/uploads/files/dobrovolchestvo/otchet/glava_2.pdf , с 19.

Аутсайдеры – это остальные респонденты, которые не включены ни в одну из перечисленных групп, а если заходят в интернет, то реже, чем раз в неделю.

ЭКРАНЫ СМИ У АКТОРОВ ГРАЖДАНСКОГО УЧАСТИЯ

Как ожидалось, чаще всего узнают новости из передач ТВ аутсайдеры (94%), активисты (90%) и обыватели (89%).

Новостные сайты чаще других популярны у волонтеров (60%), web-обывателей (54%) и активистов (46%).

Довольно неожиданно, что печатную прессу в качестве источника новостей используют примерно одинаково часто и волонтеры (19%), и активисты (17%), и обыватели (18%). Судя по всему, этот источник информации имеет традиционный и воспроизводящийся в последующих поколениях круг почитателей, в стиле жизни которых чтение прессы является обязательной практикой.

На новости из форумов, блогов, сайтов социальных сетей ориентированы по пятой части и волонтеры (21%) и активистов (19%).

Когда же речь заходит о доверии к источникам информации, то волонтеры вновь чаще остальных называют новостные сайты (24% против 19% в среднем по опросу) и форумы, блоги (12% против 5%).

Подавляющее большинство (74%) волонтеров убеждены, что российские СМИ сообщают не всю доступную им информацию. А каждый второй (49%) из них считает, что есть такие темы, освещение которых допускает искажение информации в государственных интересах.

Некоторые выводы:

- ТВ сохраняет лидерство в новостной информации и в интернет-аудитории, и среди взрослого населения РФ, и среди акторов гражданского участия.
- Четверть взрослого населения РФ свою новостную повестку

дня составляет из разговоров и бесед с близким окружением, т.е. на основе обыденных реинтерпретаций информации СМИ.

- В первую очередь внешняя, а потом уже внутренняя политика – самые актуальные темы и реальной и виртуальной аудитории СМИ.

- Темы – семья, боеготовность, вооружение армии, криминал и проблемы здравоохранения – имеют равную значимость в интернет-аудитории ТВ.

- Яндекс – самый популярный носитель новостной информации в интернет-аудитории.

- И хотя каждый второй россиянин, как правило, доверяет новостным каналам ТВ, но безусловным доверием ТВ пользуется только у пятой части населения РФ 18+.

- Без малого половина опрошенных уверены, что для СМИ допустимо не только умалчивание некоторой информации, но и искажение ее в государственных интересах.

- Той же позиции придерживаются и активные участники российского добровольческого движения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Батыгин Г.С. К истории исследований образа жизни в 1970-е годы // Междисциплинарность в социологическом исследовании: материалы Методологического семинара памяти Г. С. Батыгина (2007–2009 гг.) / отв. ред. Л.А. Козлова. М.: РУДН, 2010. С. 22-43.

2. Гражданское общество современной России. Социологические зарисовки с натуры / отв. ред. Е. С. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2008. 392 с.

MEDIA SCREENS: IN THE REALITY, IN THE INTERNET AND AMONG THE ACTORS OF CIVIL PARTICIPATION

PETRENKO E.S.
“Public Opinion” Foundation

The article publishes the results of a nationwide survey FOM (2015/2016), approximately 4500 respondents, by the degree of civic engagement, according to their dominant orientations consisting of volunteers, activists, ordinary people, a Web of ordinary people, the outsiders. The degree of confidence in the screens of the media was being studied weekly with the audience of Runet, thus there was determined a great interest of the audience to virtual news screens, the most popular news channels, and the actors of civic participation were identified as well. Key words: respondents, TV audience, online audience, trust, information, news channels, volunteerism.

ЛАБИРИНТЫ
«НОВОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ»:
ИНТЕГРАЦИЯ
ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ
КОМПОНЕНТЫ И АКТУАЛЬНОСТЬ
СКАЗОЧНОЙ АТТРИБУТИКИ
В СОВРЕМЕННЫХ ТЕЛЕСЕРИАЛАХ США

СПУТНИЦКАЯ Н.Ю.

НИИ киноискусства ВГИК

Статья посвящена переложению современных реалий на сказочный материал на примере популярных американских сериалов «Гримм» и «Однажды в сказке», где через амбивалентную связь времен и пространств, через мир вещественный, мир сказочной атрибутики показано специфическое двоемие. Эти сказки – продукт европейского фольклора и постфольклора в преломлении американской телекультуры. Вывод автора статьи: умение пять сезонов держать внимание зрителя говорит об особой формуле успеха.

Ключевые слова: реалии, телесказка, двоемие, времена, пространства, фольклор, телекультура, сериал, магический реализм.

1. Предпосылки к появлению и эстетические ориентиры субжанра современного сериала по мотивам фольклорных сказок

Переложения современных реалий на сказочный материал с сохранением атрибутики в кино переживает пик популярности.

С одной стороны, привлекательна идея показа двоemiрия через амбивалентную связь времен и пространств, с другой – не каждому под силу создать в кадре атмосферу магического реализма как в «Король-рыбак» Терри Гиллиама и «Лабиринте фавна» Гильермо де Торо – пожалуй, основных эстетических ориентирах американских проектов, речь о которых пойдет ниже. В основном драматургические конструкции опираются на принцип сюжетной и персонажной «окрошки» из знаменитых сказок. С «Десятого королевства» (*The 10th Kingdom*, 1999) эта метода используется в сериалах и все более набирает популярность (в этом сезоне на экраны США вышли «Волшебники» (*The Magicians*), окрещенные «Гарри Поттером для взрослых», второй сезон в эфире канала Showtime идут готические «Страшные сказки» (*Penny Dreadful*) – по мотивам «бульварного чтения» XIX века¹, на студии Miramax запущен в разработку сериал по мотивам блокбастера «Братья Гримм» Терри Гиллиама.

Напомним завязку «Десятого королевства» – ключевого для заявленной темы кинотекста. Однажды пять великих королей – Белоснежка, Красная шапочка, Спящая красавица, Гретель, Золушка² – создали и возглавили сказочные государства. Но *великая эпоха* прошла, «настали смутные времена». Злая королева (Дайен Уист) сбегает из тюрьмы с помощью троллей и меняет телами принца Венделла (Дэниэл Лапэйн) и свою волшебную собаку. Заколдованному псу (настоящий принц Венделл) удастся сбежать и с помощью зеркала путешествий переместиться в *наше измерение*.

В это время в современном зрителю Нью-Йорке (профанное и сакральное меняются характеристиками) официантка Вирджиния живёт вместе с отцом на окраине Центрального парка (Нью-Йорк и есть Десятое королевство: замки и башни прорастают из небо-

¹ Главными героями издания были зловещие и ужасные монстры, безумные кровожадные вампиры и прочая нечисть: Ван Хельсинг, Дракула, Дориан Грей, Франкенштейн и его страшное создание...

² Их называют в фильме пятью женщинами, изменившими мировую историю.

скребов и ландшафтов города в титровой части сериала). Вирджиния – сирота: когда ей было семь лет, её мать исчезла (функция – *недостача*), она встречается на улице заколдованного принца. Но на поиски пса Злая королева («в миру» – мать Вирджинии) отправляет трех троллей и Волка (Скотт Козэн), который увидев девушку, понимает, что влюбился. Таким образом, главная героиня выполняет функции спасителя (возвращает Принцу трон), искателя (находит мать), и искомой награды (ее сердце завоевывает оборотень).

Сказочные герои трактуются как представители определенной субкультуры американского общества, политкорректность демонстрируется в отношении них. Так, попав в Нью-Йорк, одетые в стиле байкеров тролли, легко вписываются в толпу и никого не удивляют экстравагантным внешним видом и поведением, они быстро осваиваются в мегаполисе и находят Вирджинию. А девушка тем временем вместе с собакой отправляется к своей бабушке (мотив Красной шапочки). Тем временем Волк узнаёт адрес старушки, обменяв эту информацию на волшебный боб, который исполняет шесть сокровенных желаний отца Вирджинии. Со второй серии события сериала разворачиваются в сказочном мире.

Основной мотив, с которым работают авторы, – мотив двойничества. Сюжетная конструкция базируется на том, что обыватель оказывается *избранным*. Мотив отыгрывается и в титровой части: отец героини, сантехник, предстает в роли великана, шагающего по «сказочному городу». Следует заметить, что в «Десятом королевстве» и в других проектах обязательно присутствует мотив сиротства: почти все персонажи рассматриваемых ниже проектов сироты, а двоемирие решается в формате разработанном еще Виктором Флэмингом в «Волшебнике страны ОЗ» (1939): через специфический визуальный ряд, драматургическую модель, построенную на трюковой смене ролей и сдобренную специальными эффектами. Именно специальные эффекты формируют сюжет, определяя присутствие следующих составляющих: мотив гиганта,

тема похищения и боя с чудовищем, растительный мир, дефрагментация тел, тема не убиваемого тела, трансформера. При этом в полижанровых композициях сериала-сказки стержневую роль выполняют элементы мелодрамы и романтической комедии.

Вспомним, что и недавний блокбастер «Оз: Великий и Ужасный» (2013) Сэма Рейми начинался как оммаж фильму Флеминга, правда, *виртуальное* не обрамлялось *актуальным* – в чернотных тонах решена только интродукция. Герой ничем не напоминал престарелого Фрэнка Моргана из версии Флеминга. Таким образом, мораль «взрослым не место в стране чудес» неактуальна. Герой Рейми – типичный представитель эпохи симулякров. И если М. Скорсезе признавался в уважении к Жоржу Мельесу в «Хранителе времени» (2011), Рейми вдохновляет Томас Эдисон. Магия в фильме редуцируется до плутовства: Оз устраивает «лазерное шоу» на электромеханических приборах, с прожекторами, водогрейками для пара, лебедками, редукторами, линзами и подзорными трубами... Именно мир вещественный, мир сказочной атрибутики манит авторов фильмов-сказок. В частности, он определяет и сюжетику шоу «Библиотекари» (*The Librarians*, 2015–наст. время), построенную на поиске артефактов. Этот сериал является продолжением успешной франшизы о приключениях библиотекаря (2004–2008) с Ноа Уайли в главной роли. В его основе лежит хтонический сюжет о проклятом кладе, а экзотический мир формируется из традиционных объектов публичной библиотеки, но в сериале она играет роль таинственной атрибутики: каталожные ящики, книги, фолианты наделяются магическими функциями. Но интересно, что библиотека одушевлена (она сама высылает приглашения), а ее работники выполняют функции *дарителей* и *волшебников*. Библиотекари трактуются как люди, принадлежащие *тайному миру*, и каждый библиотекарь нуждается в телохранителе (в пилоте сериала одним из телохранителей назначается женщина-полицейский).³ Следует

³ Схема: библиотекарь (мужчина) и его телохранитель (женщина) взят из фильма, персонажи представлены как дуальная система.

заметить, что «Библиотекари» – не первая попытка работать с темой в формате сериала, ей, в частности, предшествовал успешный у зрителя проект «Хранилище 13» (2009-2014 гг.) о тайных агентах, расследующих таинственные случаи использования опасных артефактов, которые следует изъять из мира живых.

Европейский фольклор и постфольклор в преломлении американской телекультуры – любопытный продукт. В наиболее востребованных у аудитории образцах границы между экранным и реальным миром стираются также, как между сакральным и профанным внутри сюжета телесказки. Интерьеры в стиле шэбби-шик, в которых находят спасение протагонисты, обеспечивают и зрителю своего рода зону комфорта. Использование базовой атрибутики сказки (эликсиры, волшебные палочки и другие магические приспособления) в антураже casual с успехом опробованы в сериалах 2000-х годов («Зачарованные», «Сабрина – маленькая ведьма», «Баффи – истребительница вампиров» и т.д.) – матриархальных, феминистских сюжетах. «Поттеры», «Сумерки» – свидетельство огромной целевой аудитории и востребованности готического дискурса.

Ниже предлагается проследить, какие порождающие сюжеты и образы, механизмы эффективно используются в сериалах на примере двух популярных проектов, которые не теряют успех у зрителя пять сезонов. В «Гримме» (канал NBC, в РФ транслировался на «Городских пижонах» Первого канала) и «Однажды в сказке» (ABC, в РФ на канале «Fox») речь идет именно о классической сказке – ее героях.

2. Европейский фольклор и постфольклор как инструменты конструирования идентичности

В «Гримме» и «Однажды в сказке» сборник текстов братьев Гримм работает как инструмент конструирования идентичности, превращения избитой фабулы в яркую сказку, при этом – узнаваемую. Зрителем приветствуется отнюдь не новое прочтение, но

эффектное прочтение, которое пытается объяснить героям–обывателям небольших городков что-то о себе и окружающих. Сюжеты мелодраматичные в «Однажды в сказке» гарнированы сказочными флэшбэками. Все мы родом из сказки. «Гримм» работает на базе жанра процедурал, продолжая традицию «мистического детектива» 1990-х годов («Твин Пикс», «Секретные материалы»)⁴. В соответствии с жанром определяется и задача героя (по функциям все-таки не искателя/спасителя, а модератора общения сказочных персонажей): в первом случае – взрастить в себе мать, во втором – принять чудовищ, воспитать толерантность к «преступникам по природе».

Перед зрителем предстает не просто *одинокая женщина*, но *проклятая принцесса*, не *рядовой полицейский*, не решающийся оформить отношения с любимой женщиной, а – *потомственный борец с нечистью*, не *неудачник*, а *оговоренный*, не *убийца*, а *оборотень*. Презумпция невиновности здесь всегда работает: в книге сказок найдется объяснение проступку. Конечно, Эрик Бёрн давно убедил всех, что сказка – есть прикладная философия жизни, в ней запечатлена универсальная человеческая типология. И прикосновение к фэнтезийному миру по-прежнему гарантирует «вознаграждение» – психологический комфорт, экономию психической энергии, «поглаживание», как определял этот эффект Бёрн. Телевизионная сказкотерапия приобретает в 2010-е годы специфические эффекты: мотив и персонаж во многом определяются техническим приемом, отрабатываемом в проектах.

Общее в двух сериалах не только источники, но и профориентация протагонистов, и стартовые позиции центральных сюжетных линий. Значительна роль Темного леса в хронотопе обоих проектов. В «Однажды в сказке» тема рожиц настойчиво обыгрывается в интерьерах в эпизодах бытовых, а в «Гримме» добрая часть убийств и кульминаций переносится в дремучую лесную зону.

⁴ Сценарий сериала «Гримм» разработал Дэвид Гриноулт, придумавший проект «Баффи – истребительница вампиров».

Исходной точкой знаменитой морфологии Владимира Проппа служил постулат об обрядовом происхождении волшебной сказки, в основе которой – преломленный инициальный обряд юноши или девушки: мифическая сказка родилась тогда, когда распался родовой строй, и запечатлела в себе отмершие ритуалы. Сегодня обрядовость возвращается, благодаря широкому распространению высококачественных кинопроекций и домашних кинотеатров, становится актуальной. Самый востребованный драматургический ход в обоих сериалах базируется на элементе, названном Проппом неузнанное прибытие. Радость узнавания дарит зрителю наслаждение. Фрейд называл «повторное открытие известного» одним из технических приемов остроумия. И вот в «Гримме» и «Однажды в сказке» этот сюжетообразующий трюк отрабатывается на достаточно скудном – на первый взгляд – материале европейских фольклорных легенд. Однако умение пять сезонов держать внимание зрителя позволяет говорить об особой формуле успеха сериалов-сказок.

3. Хронотоп

Завязки двух проектов схожи – неожиданное известие от посланника из «иного мира». В пилоте «Гримма» смертельно больная тетка сообщает Нику Бёркхардту (Дэвид Джинтоли) – главному герою сериала, что он является наследником древнего рода охотников за нечистью, живущей в мире людей. Все потомки Гриммов обладают необычным даром: они могут видеть истинную сущность злых тварей, под какой бы личиной те ни скрывались. В это же время к героине «Однажды в сказке» к 28-летней Эмме Свон (Дженнифер Моррисон), работающей поручителем и «охотником за головами», в день ее рождения является отданный ею на воспитание одиннадцатилетний сын Генри (Джаред Гилмор) и сообщает, что она – дочь Белоснежки и Принца. Оказывается, жители в небольшом городке Сторибруке перенесены в этот мир проклятием Злой Королевы (Лана Паррия) и не помнят, кто они на

самом деле, а Эмма должна вернуть всех в сказку. Благодаря старинной книге, которую мальчик с увлечением читает, он решил, что его приемная мать Риджина – не мэр города, а колдунья, семейный психоаналитик – сверчок Джимини из сказки о Пинокио, официантка забегаловки – Красная Шапочка, учительница Мэри Маргарет Бланшар – Белоснежка, местный бизнесмен мистер Голд – злой чародей, и далее в таком же духе. Мальчик утверждает, что время в Сторибруке заморожено, а жители не могут покинуть город. Когда фантазия и эрудиция Генри дает сбой, Эмма подключает к интерпретации событий свой арсенал. В историю вводятся герои (портретное сходство с прототипом принципиально), хорошо знакомые целевой аудитории, – преимущественно из анимационных переложений полнометражных фильмов студии «Дисней»⁵: от классических «Белоснежки», «Питера Пэна» и «Сталматинцев» до недавних хитов «Храбрая сердцем» и «Холодное сердце». То есть корпус «текстов-источников» все-таки не внушительный.

Интересно, что исполнитель главной роли в сериале «Гримм» признался, что до работы в проекте не читал ни одной аутентичной сказки знаменитых германских фольклористов, а знаком был только с анимационными версиями мрачных сказок⁶. Посему зрителей и протагонистов ждет захватывающее путешествие по новому средневековью. «Первотекстом» в «Однажды в сказке» служит богато иллюстрированная старинная книга⁷, в «Гримме» – фамильный фургон с хитрыми снадобьями, холодным средневековым оружием и библиотекой фолиантов. Соратником Ника становится перевоспитавшийся оборотень «потрошитель» – чашовщик Эдди Монро, помогающий полицейскому познавать ню-

⁵ Производитель сериала ABC принадлежит The Walt Disney Company и является частью Disney-ABC Television Group.

⁶ [По информации 1 канала] // url: www.1tv.ru/anons/print/id=184500

⁷ Автором акварелей, которыми иллюстрирована книга сказок, принадлежащая Генри, является португальский художник Жоао Лемос (João MP Lemos), рисующий комиксы для компании Marvel.

ансы борьбы с нечистью (персонаж в исполнении Сайласа Уэйра Митчелла оказался весьма обаятельным, специально для его поклонников в 2012 был поставлен спин-офф «Гримма» – «Grimm: bad hair day»).

Место действия «Гримма» – Портленд (штат Орегон, северо-запад) – один из самых озелененных городов Штатов, в котором доля убийств ниже, чем средний показатель по стране. И между тем, именно в этом – третьем городе в США по уровню безопасности жизни, разворачиваются страшнейшие события: расчлененка, поедание органов и другие экзотические расправы, объяснение которым может дать только Гримм. Зрителю надлежит осознать, что *они* повсюду: в администрации, в высших слоях общества. Существа (такая терминология принята у Гриммов) обязательно встретятся в полицейском участке, эмиграционной службе, они могут облачаться в костюм пастыря, ди-джея, модного художника или его музы. Словом, те, кто наделен властью, или же те, кто одарен от природы, – первые на подозрении.

В Сторибуке тоже все безмятежно лишь на первый взгляд. Городок имеет приблизительные географические координаты: на крайнем северо-восточном побережье Новой Англии (штат Мэн)⁸. Неслучайно продюсеры обратились к сказке после культовой робинзонады «Lost» (в российском прокате известной как «Остаться в живых»): экранный мир замкнут, его герои в западне. Отдельные решения – история Красной шапочки, Сверчка – весьма остроумны, а история Болванщика/Шляпника переродилась в двухсезонный спин-офф «Однажды в Стране чудес». Однорукий капитан Крюк из «Питера Пэна» не кровожаден и в скором времени станет бойфрендом самой Эммы; любопытно развернулась история «Красавицы и Чудовища», неплохо в компанию вписался и доктор Франкенштейн. И все же определенные сложности существуют. Прежде всего, они связаны с ограничениями создате-

⁸ Съёмки происходят в Канаде, в местечке Steveston Village.

лей: заимствуются визуальные решения из анимационных блокбастеров. В итоге, сериал лишен неожиданных интерпретаций сказочных архетипов.

Герметичность пространства осложняет задачу сценаристов «Однажды в сказке». В первом – и самом цельном по концепции – сезоне Эмме предстоит распознать в каждом жителе городка сказочного персонажа. Потом, когда миры смешиваются, к жителям сказочного королевства возвращается память, темные силы пытаются овладеть каждым. И поскольку преодолеть границу города способна только Эмма, в пятом сезоне ее отправляют за помощью к Мерлину, предварительно напомнив зрителю версию легенды о Короле Артуре от «Диснея» – «Меч в камне». Зато сквозные линии оказываются самыми слабыми, поэтому история Белоснежки и Принца, родителей Эммы, развивается в модальности «мыльной оперы»: Белоснежка рождает сына и воцаряется, уход за новорожденным ей приходится совмещать с должностными обязанностями мэра Сторибрука.

Эмма несмотря ни на что лояльна к противникам. Так и Ник – представитель новой генерации Гриммов, не просто жестоко расправляется с тварями, как предки, но всячески демонстрирует толерантность, уничтожает только социально опасных существ. Кроме любви к животным, с невестой Джульеттой (Битси Таллок) – ветеринаром героя-полицейского мало что связывает. Ведь она не представляет антропологической ценности. Очевидно простым смертным не место в сказочной вселенной, поэтому на протяжении всего второго сезона возлюбленная Гримма пытается свыкнуться с мыслью, что Ник особенный, в третьем – откатать его от приступов одержимости зомби, а в четвертом и сама становится *существом*. В последнем на сегодняшний день сезоне Ник воспитывает своего первенца вместе с бывшей ведьмой Адалиндой (Клэр Коффи). Именно эта миловидная блондинка явилась первым *существом*, которое узрел герой еще в пилотной серии проекта. Спасая напарника от чар девицы, он изгнал из нее ведьму.

Гримм в ответе за тех, кого излечил. Дабы выгодно подчеркнуть нравственную силу и своеобразие Ника, в разгаре третьего сезона в действие вводится еще один из рода Гримм. Молодая женщина. Неистовая и неукротимая Беда (Тереза Рубел) не готова дружить с *существами*, ведь «дивьи люди» с каждым сезоном более изощрены и неуловимы. Сначала они жили по соседству с полицейским, но далее карта их локализации расширяется. Чудовища приходят извне, самые опасные из них – представители семи королевских родов – обитают и размножаются преимущественно в Европе.

В поисках аналитического инструмента имеет смысл обратиться именно к Владимиру Проппу, который выделил в сказке микро-элементы (сто пятьдесят), а героев распределил на семь основных ролей, поскольку персонажи и атрибутика в его системе – переменные величины, легко заменимые. Ученый обращал внимание на предысторию сюжета, на четкую последовательность событий и вариативность номенклатуры, поскольку это позволяло сохранить беспристрастность в описании сюжета. Мифологемы и идеи созидательной мифологии Джозефа Кэмпбэлла⁹ в анализе ролевой системы «Гримма» и «Однажды в сказке» не работают, поэтому имеет смысл рассматривать персонажей сериалов-сказок именно как функции. Ибо каждый герой и действие сводятся к формальным началам, только в этом случае возможно наслаждение. Тогда телеверсия не будет «великим упрости́телем». Ведь именно благодаря описанной Проппом методологии фургон тетки Гримма можно рассматривать как персонажа-дарителя, и ограниченный ролевой диапазон действующих лиц в «Однажды в сказке» находит теоретическое обоснование. Конечно, система классика советской формальной школы давно и успешно применяется в анализе массовых киножанров (в России это с блеском

⁹ Американский исследователь мифологии, известный благодаря своим трудам по сравнительной мифологии и религиоведению, а также тем, что консультировал Дж. Лукаса при создании саги о «Звездных войнах».

доказала Нэя Зоркая), но примечательно, что она работает и в отношении экранизации собственно сказок. Кажется, именно в верном следовании стройной классификации и кроется секрет успеха анализируемых проектов.

4. Феномен достоверности сериалов-переложений фольклорных сказок и легенд

Компьютерные эффекты создают «шум», забивающий тему сериалов, – директивы и социальные нормы поведения. Без «шума» эти сериалы не нужны. «Шум» – есть самое ценное. Соль замысла «Гримма» – в демонстрации личин, «Однажды в сказке» – сердец. Здесь авторы вновь следуют за Проппом: отдельное место в «Морфологии сказки» отведено трансфигурации, это – наследие мифа, родившееся из мотива обожествления Героя.

В «Гримме» нет чрезмерных кровопролитий, хотя существа смачно пожирают внутренности друг друга, – ключевой спецэффект связан с превращением лиц в изошренные морды: Живопырь, Рыжехвост, Живоглот, Лихвокрыл, Древогрыз и так далее. Лейт-мотив сериала – обязательное посещение Ником «тайной комнаты» – фургона. Здесь оператор-постановщик чередует крупные планы рисунков экзотических чудовищ с портретами Гримма, зачарованного изучением рукописных фолиантов, гравюр и старинных рисунков, занятого расшифровкой преданий. Таким образом, исходная идея сериала – рождение иллюзии свободы, которое создает путешествие по средневековому бестиарию. Общество не готово принять *других*, даже тех, с кем они жили до этого. Это позволяет называть «Гримма» сериалом-диагнозом. В нем препарируются не просто социальные типы, не просто извращенцы, но – *существа*. Принять правила игры зрителю несложно, поскольку его манит возможность посмотреть на мир глазами Ника.

В сериале «Однажды в сказке» классификация злодеев значительно скромнее. Один за всех темных магов отвечает Роберт Карлайл – исполнитель роли Румпельштильцхена из одноимен-

ной сказки бр. Гримм¹⁰. Он же играет Чудовище из «Красавицы и чудовища» и Крокодила из «Питера Пэна». Злодей один. Антагонист – мужчина. Работает четкое гендерное разделение: Эмма Свон при любых обстоятельствах готова быть адвокатом женщин, поскольку это помогает разрешиться центральному конфликту – воспитать в себе мать. Любовь к сыну позволяет Злой Королеве Риджине перепоручить функции «заведующей черной магией» другим колдуньям, которые по коварству все же уступают Румпелю. А все потому, что любой женщине не чужды сердечные муки, которые в истории о Сторибруке решены буквально, визуализированы. Сердца извлекаются, похищаются из тел без деформации плоти, они чернеют, светлеют, делятся пополам, запаковываются в гламурные шкатулки – в зависимости от поворота сюжета.

Существенный момент: каждая серия «Гримма» начинается с цитаты из конкретной сказки братьев Гримм. Правда изредка в эпиграфы закрадываются строки из басен Эзопа, иногда сценаристы грешат обращениями к текстам Фрэнсиса Бэкона и Уильяма Шекспира. А однажды – в разгаре проекта (3 сезон) Гримм сталкивается с нечистью из русских сказок. Целитель Кашей, в миру Борис Мышкин – потомок Григория Распутина и бывший агент ФСБ... Посему есть подозрения, что ответ последует. И возможно в скором времени отечественный производитель познакомит мир с борцом за чистоту из рода Афанасьевых. Благо, наследие российского фольклориста позволяет – жанровый диапазон его собраний обширен: от бытовых сказок до сказок «не для печати», «заветных пословиц и поговорок». Вопрос только в том, удастся ли грамотно разыграть материал, будут ли усвоены уроки американских коллег.

¹⁰ Его функции сильно отличаются от прототипа, описанного в сказках. В большей степени герой Карлайла наследует одноименному персонажу из анимационного фильма «Шрек навсегда» (2010).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гримм Я. Сказки / Братья Гримм. М.: Эксмо, 2006. 98 с.
2. Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 гг. М.: Наука, 1976. 300 с.
3. Казючиц М.Ф. Поэтика телесериала. М.: Русника, 2013. 172 с.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки. СПб: Наука-СПб, 1996. 151 с.
5. Zipes J. Fairy tales and the art of subversion. Routledge. NY., 2006. 288 p.
6. Zipes J. The trial and tribulations of little red riding hood. NY.; London, 1993. 422 p.

THE LABYRINTH OF THE «NEW MIDDLE AGES»: THE INTEGRATION OF FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL COMPONENTS AND RELEVANCE OF THE FABULOUS PARAPHERNALIA IN THE MODERN TV SERIES OF THE USA

SPUTNITSKAYA N.Y.

*Russian State University of Cinematography named
after S. Gerasimov (VGIK)*

The article is devoted to the arrangement of the modern realities of the fabulous material by the example of the popular American TV series «Grimm»

and «Once Upon a Time in a Fairytale», where through the ambivalent relationship of time and space, through the physical world, the world of fantastic paraphernalia specific worlds are shown. These tales is a product of European folklore and post-folklore in the breaking of American TV culture. The conclusion of the author of the article: the ability to keep the viewer's attention for five seasons proves the special formula for success.

Keywords: reality, TV-tale, worlds, times, space, folklore, series, magic realism.

РАЗВИТИЕ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ (НА ПРИМЕРЕ АМЕРИКАНСКИХ КИНОШКОЛ)

ГЛЕБОВА И.С.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

В статье рассматривается развитие аудиовизуального образования в США в связи с развитием экранных искусств и использование американского опыта в других странах. Разделение учебного процесса на этапы позволяет определить суть каждого периода в Истории экранных искусств, способствует взаимосвязи обучения и практики; технический и технологический прогресс способствует появлению новых медиапрофессий и методов подготовки квалифицированных кадров.

Ключевые слова: кино, телевидение, развитие, аудиовизуальное образование, кино-теле-видео-продукты, обучение, подготовка, квалификация, опыт.

Развитие экранных искусств явилось следствием синтеза науки и искусства, став частью глобальной системы техногенных искусств. Различные формы экранного творчества, такие как кинематограф, телевидение, видео, цифровое искусство, все более тесно взаимодействуют, как между собой, так и с традиционными формами культурной деятельности. Специфика искусства, постро-

енного на звукозрительных образах, заключается в художественной передаче картины мира и создания экранных произведений с помощью оптических, аналоговых или цифровых систем. Для общества с его современной культурой это направление чрезвычайно актуально, так как характеризуется зрелищностью, массовостью и общедоступностью в целях информирования, воспитания и образования зрителя.

Экранный искусство является результатом соединения эстетических и художественных коммуникационных умений в процессе творческой деятельности людей [6], поэтому профессиональная подготовка специалистов по производству аудиовизуальных произведений занимает значительное место в системе специального образования.

Автором статьи была проведена работа по сбору и анализу информации, связанной с развитием экранных искусств на примере американских киношкол. В результате предложена авторская концепция разделения исторического периода становления экранных искусств, связанных с техническим и технологическим прогрессом. Эта концепция визуально представлена на рисунке 1. Последующий материал изложен в соответствии с предлагаемой концепцией.



Рис.1. Этапы развития экранных искусств [рис.автора]

Потребность в первых образовательных учреждениях по обучению профессионалов для работы в кино возникла в начале XX века в американской киноиндустрии как следствие изобретения Томасом Эдисоном первого кинескопа и проведения публичного кинопоказа в Нью-Йорке. Уже через 10 лет, в 1908 году, в Соединенных Штатах работало более 3000 кинотеатров, для которых производили продукцию несколько десятков кинокомпаний, такие как «Edison Studios», «American Mutoscope & Biograph Co», «Vitagraph Company of America», «Essanay Studios», «Kalem Company».

Для обеспечения необходимым объёмом кинопродукции прокатных компаний (1 этап), возникла потребность в организации бесплатных краткосрочных курсов по подготовке собственных специалистов для работы над конкретными проектами. Технические специальности для проведения киносъёмок и монтажа стали первыми востребованными профессиями, срок обучения составлял от 1 до 4 недель, в зависимости от сложности фильма, а в результате обучения специалист получал не диплом и сертификат о повышении квалификации, а договор о найме на работу. Система требовала зрелищных фильмов и больших прибылей, поэтому на первый план вышли актеры-звезды, которых готовили на курсах актёрского мастерства, на базе кинокомпаний. Возможности творческих специалистов – режиссёров и сценаристов – были сильно ограничены из-за ориентации американских кинопроизводителей на массового зрителя, поэтому их подготовка в те годы была крайне ограничена.

С приходом эры «звукового кино» в конце 1920-х годов в Америке начался настоящий «кинобум», характеризовавшийся ежегодным выходом в прокат более 800 картин (2 этап). Одновременно со звуком в кино стал приходить цвет, совершенствовалась киносъёмочная, проявочная и кинопроекционная техника, выражительные средства кинематографа расширились и изменились технологии производства фильма [2].

Семь крупнейших кинокомпаний: «MGM», «Paramount», «20th Century Fox», «Warner Bros», «RKO», «Universal» и «Columbia» начали вести подготовку профессиональных кадров на коммерческой основе. Главную ставку делали по-прежнему на подготовку актёров-звезд, а также технических специалистов – операторов, осветителей, звукорежиссёров, техников, художников, монтажёров. Особенности развития кинообразования данного этапа стало приглашение в качестве педагогов «профессионалов-самочуек со съёмочной площадки».

Кинокомпании были заинтересованы в повышении квалификации своего персонала, поэтому приглашали в качестве преподавателей специалистов из компаний-конкурентов, владеющих практикой использования новейшего съёмочного оборудования и технологии съёмки. Продолжительность обучения составляла от 2 недель до 6 месяцев, по завершению курсов выдавался сертификат. Курсы по подготовке профессионалов в сфере кино в скором времени сформировались в факультеты при университетах, при этом расширился набор специальностей.

Для подготовки кадров в области художественной анимации крупнейших анимационные студии «Walt Disney Productions» и «Samuel Goldwyn Productions» решили открыть на базе своих компаний специальные школы. Выпускники этих школ были востребованы на анимационных студиях и в кинокомпаниях по производству «большого» кино. Это направление получило большую популярность и привело к активному развитию анимационного киноискусства.

Начало Великой депрессии в США 1930-х годов сильно ударило по киноиндустрии из-за падения потребительского спроса на кино. Владельцы кинотеатров мгновенно отреагировали резким понижением цен на билеты и проведением перед киносеансами различных благотворительных и социальных акций. В результате заполняемость залов была восстановлена, и к началу второй мировой войны доходы киноиндустрии выросли в два раза [3].

Спрос на специалистов в области кино смогли удержать на стабильном уровне, что позволило киношколам не только с минимальным ущербом выдержать тяжёлые времена, но и увеличить количество выпускников. В результате развития кинообразования инвестиции в эту сферу стали привлекательными, в связи с чем были открыты новые учебные заведения по подготовке специалистов для производства фильмов.

Американские кинематографисты периода второй мировой войны сделали ставку на зрелищность и масштабность фильмов, чтобы вернуть зрителей в кинозалы (3 этап). Началась эра «техникolora», на первый план вышли высокобюджетные, полнометражные фильмы по античным сюжетам, с обилием массовых сцен и грандиозными декорациями («Клеопатра», «Бен-Гур»).

На стадии подготовки новых грандиозных проектов появилась объективная необходимость поиска и привлечения большего количества специалистов, которые отсутствовали в таких объёмах на рынке труда. В экстренном порядке было организовано в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе несколько первых киношкол, независимых от кинокомпаний и университетов. Будущих специалистов в течение 1-2 лет «готовили с колёс» работники киностудий, при этом студенты должны были иметь базовое образование. Востребованными профессиями стали: актёры, сценаристы, режиссеры, операторы, звукорежиссеры и другие технические специалисты. После окончания обучения не было гарантированно рабочее место, кинокомпании отбирали себе наиболее успешных дипломированных выпускников по конкурсу.

К этому в США на базе киношкол были сформированы свои специфические особенности и традиции. Например, в Нью-Йорке готовили специалистов для съёмок преимущественно в павильоне, а в Лос-Анджелесе, с учётом природно-климатических факторов, студентов учили снимать в основном на натуре.

Появление телевидения в конце 1940-х годов как нового вида экранного искусства стало очередным этапом совершенствования

ния кинотехники и появлению новых специальностей. В начале работать на телевидение пришли неудачники из кино, которые быстро адаптировались в условиях современных реалий и стали первыми телевизионными сотрудниками. Быстро развивающийся процесс потребовал новую армию телевизионных специалистов, по специфике и профессиональным навыкам значительно отличающихся от специалистов кино [4].

Киношколам понадобилось около 10 лет, чтобы отделить телевизионное направление от кинематографического. В киношколах были открыты новые факультеты, где студенты получали базовое кинообразование и в последствии повышали квалификацию по телевизионным специальностям. Первые американские телевизионные каналы стали экспериментальной площадкой для обкатки технологий и новых телевизионных специалистов в сфере аудиовизуальных искусств.

В это же время руководство киностудий, чтобы оторвать зрителей от телеэкранов и вернуть в кинотеатры, искали новые темы и формы, активно приглашая молодых режиссёров и сценаристов, выпускников киношкол (4 этап). В период 1960-1980 годов волна экспериментального, откровенного и необычного кино захватила голливудские студии, возникли новые жанры, потеснившие базовые и традиционные, использовавшие находки авторского кино [6]. Параллельно с этим появились крупнобюджетные научно-фантастические блокбастеры Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга, внедрявшие цифровые технологии в кинопроизводство. В результате прорыва современных технологий и развития новых жанров американский зритель снова пошел в кино.

В этот период в Америке продолжали плодотворно работать уже существующие киношколы, которые предлагали традиционный набор дисциплин по обучению кадров для киноиндустрии и телевидения. Популярными специальностями стали – актёрское, сценарное, операторское мастерство, режиссура, продюсирование. Подготовка специалистов стала коммерчески привлекатель-

на, в связи с этим организовывались новые учебные заведения на базе университетов и колледжей.

С начала 1980 годов возникло новое направление экранного искусства – цифровое (5 этап), благодаря которому эволюционировало аудиовизуальное образование. Первые независимые студии «Lucasfilm» и «DreamWorks» организовали курсы подготовки специалистов по компьютерной графике и анимации, с которыми в последствии заключали долгосрочные договора о сотрудничестве.

Компьютерная графика как особый вид экранного искусства потребовала от киношкол новых подходов к реализации данного направления и совершенствования методов преподавания, с учётом технологических инноваций, одним из которых стало появление видеопроизводства. Образовательные технологии подготовки кино-теле-видео специалистов стали более зависимы от технологического процесса и особенностей производства аудиовизуальных продуктов.

На этом этапе развития была определена особенность американской системы подготовки специалистов в области экранных искусств. Обучение проводилось по программам бакалавров (4 года), магистров (2 года), а в некоторых работали отделения докторантуры. Для получения степени бакалавра студентам предлагалась двухэтапная система образования: во время первого этапа на 1 и 2 курсах преподавали общие гуманитарные дисциплины, на 3 и 4 курсах учащиеся были заняты освоением специальных программ по выбранной профессии. Защита дипломов проходила в виде публичных просмотров, по итогам которых вручались дипломы о высшем образовании. Некоторые высшие школы имели в составе средние учебные заведения. Для углубления знаний студентов и повышения квалификации сторонних специалистов в киношколах практиковались краткосрочные программы сроком от 1 недели.

В 1990-е годы открылась самая известная в мире киношкола «New York Film Academy», приглашающая на обучение студентов со всех стран мира. Отличительной чертой киноакадемии явля-

лось: проведение обучения в группах до 12 человек, приглашение в качестве преподавателей только признанных звёзд киноиндустрии, главный упор при обучении делался на приобретении практических навыков на базе собственного технического оснащения.

Начало нового тысячелетия совпало с появлением Интернета, повлиявшего на все сферы человеческой жизни (6 этап). Параллельно с ним развивалась спутниковая передача информации, которая обеспечила мгновенную связь. Потоки массовой аудио-визуальной информации привели к «тотальной визуализации через экран» [1].

В условиях рынка учебные комплексы мобильно отреагировали на революцию в области электронных технологий и трансформировали программы по обучению медиаспециалистов, создавая новые специальности в рамках существующих учебных заведений. Благодаря Интернету появилась новая форма обучения – дистанционная, которая позволила студентам осваивать некоторые дисциплины в режиме онлайн. В результате в американских киношколах до минимального уменьшился количественный состав преподавателей.

Сегодня на современном американском кинорынке можно выделить несколько самых крупных кинокомпаний: «Paramount Pictures», «Warner Bros.», «Columbia Pictures», «20th Century Fox», «Universal Studios» и «Walt Disney Company». Наибольшую прибыль крупным киностудиям приносят зрелищные фильмы, снятые с использованием компьютерной графики и спецэффектов, изначально предназначенные для просмотра на широком экране, многие из которых организованы по серийному принципу франшизы.

В последние годы создаются компьютерные игры, заменяющие преподавателя и позволяющие самостоятельно моделировать процесс съемки кино- и теле- продуктов в форматах 2-D и 3-D. Интерактивные системы обучения активно внедряются в современные системы образования.

Анализ динамики развития экранных искусств и его влияние на аудиовизуальное образование позволяет сделать следующие выводы:

1. Разделение на этапы позволяет представить сущность каждого периода развития экранных искусств, прослеживая взаимосвязь практики производства кино-теле-видео продуктов и организации учебного процесса;

2. Технический и технологический прогресс в аудиовизуальной среде не исключает вероятность появления новых форм экранных искусств, увеличивая количество новых медиапрофессий и различных способов подготовки квалифицированных кадров;

3. Американский опыт образования в аудиовизуальной среде применим для использования в других странах мира для подготовки специалистов в этой области.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бакулев Г.П. Массовая коммуникация: Западные теории и концепции. М.: Аспект Пресс, 2005. 175 с.

2. Евтеева И. Межвидовой синтез в контексте кинематографа // Искусство и новые технологии: [Сб. ст / Сост.: к. иск. н. М. Тимченко]. СПб.: РИИИ, 2001. (Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. тр.; Вып. 7).

3. Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. М.: Материк, 2005. 159 с.

4. Нечай О.Ф. Ракурсы: о телевизионной коммуникации и эстетике. М.: Искусство, 1990. 117 с.

5. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности / М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Таганрогский гос. пед. ин-т"; авт.-сост. А.В. Федоров. Таганрог: Таганрогский гос. пед. ин-т, 2010. 62 с.

6. Фрольцова Н.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Минск: БГУ, 2003. 216 с.

THE DEVELOPMENT OF THE VISUAL ARTS AND THEIR IMPACT ON AUDIO-VISUAL EDUCATION (BY THE EXAMPLE OF AMERICAN FILM SCHOOLS)

GLEBOVA I.S.

GITR Film and Television School

The article discusses the development of the audiovisual education in the United States in connection with the development of the screen arts and the American experience in other countries. The division of educational process into stages allows to define the essence of each period in the history of screen arts, promotes links between learning and practice; technical and technological progress, contributes to the emergence of new media professions and methods of qualified personnel preparation.

Keywords: film, television, development, audio-visual education, film-TV-video products, education, training, qualification, experience.

РОЛЬ МЕДИАИСКУССТВ В РАЗВИТИИ ТУРИЗМА И ЭКОНОМИКИ РЕГИОНОВ

БЕЛОЗЕРОВА Ю.М.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

В статье рассматривается взаимосвязь туризма и кинематографа. Несмотря на напряженную международную обстановку, туризм продолжает удерживать уверенные темпы роста на уровне 4-5% год, что выше среднего уровня роста экономик ведущих стран мира. Но и кинопромышленность демонстрирует достаточно высокие темпы развития. На примере разных фильмов автор показывает развитие кинотуризма, новое направление отдыха, позволяющее совершить путешествие по местам известных киногероев и съемок фильмов.

Ключевые слова: туризм, медиасфера, фильмы, кинотуризм, кинофестивали, путешествие, места съемок.

В современной экономике по ряду причин наиболее высокие темпы развития демонстрируют непроеизводственные сферы экономики, связанные с индустрией обслуживания и культурой. Так, по данным Всемирной туристской организации, доходы от международного туризма в 2014 году увеличились на 48 млрд. долл., достигнув рекордной отметки в 1,245 млрд. долл. Еще 221 млрд. долл. был получен в сфере международных пассажирских перевозок, благодаря чему общая сумма экспортных поступлений от

международного туризма составила 1,5 триллиона долл. Несмотря на напряженную международную обстановку, туризм продолжает удерживать уверенные темпы роста на уровне 4-5% год, что выше среднего уровня роста экономик ведущих стран мира.

Повышающиеся темпы развития также демонстрирует и киноиндустрия. Так, по словам министра культуры РФ Владимира Мединского, «сборы в 2012 году российского кино составляют 6 миллиардов рублей, в 2013 году – уже 8 миллиардов рублей, только в первой половине 2014 г. – 7,5 миллиарда¹.

Однако данные сферы экономики – туризм и медиасфера – гораздо более тесно связаны между собой, чем это кажется на первый взгляд. Причем взаимосвязи прослеживаются на нескольких уровнях.

КИНОИНДУСТРИЯ ДЕЛАЕТ ПОПУЛЯРНЫМИ ТУРИСТСКИЕ ДЕСТИНАЦИИ

Классическим примером служит знаменитый фильм «Римские каникулы» (англ. *Roman Holiday*) – американская романтическая комедия с элементами мелодрамы 1953 года. Режиссёр и продюсер Уильям Уайлер по литературному сценарию Далтона Трамбо. В главной мужской роли Грегори Пек, в главной женской роли Одри Хепбёрн. Первая значительная роль Хепбёрн, которая принесла актрисе премию «Оскар». С момента выхода фильм не раз номинировался и награждался престижными кинематографическими наградами. В 1999 году «Римские каникулы» внесены в американский Национальный реестр фильмов, «имеющих особое культурное, историческое или эстетическое значение». В фильме были показаны многие места Рима, широко известные и ранее 1952 года. Журналист Джо находит принцессу Анну спящей на скамейке около Форума. Главные герои разговаривают днем

¹ Министр культуры РФ Владимир Мединский о развитии кинематографа в 2015 году// Профсинема, 17.12.2014.- [Электронный ресурс] <http://www.profcinema.ru/news/detail.php?ID=171143>. Дата обращения – 20.03.2016

на ступенях «Испанской лестницы» на фоне церкви Тринита-деи-Монти. Возле фонтана Треви находится парикмахерская, где Анне делают новую причёску. В Большой зальной галерее Палаццо Колонна в конце фильма Анна даёт пресс-конференцию и прощается с Джо. Ещё много других реальных мест города служат местами или фоном событий фильма. Во вступительных титрах было особо указано для исключения мыслей о студийных декорациях: «Этот фильм был полностью снят и записан в Риме, Италия». Энтузиастами и сейчас составляются отдельные туристические маршруты по городу «Римских каникул». Сам термин стал названием многих маршрутов и путеводителей по Италии.

Фильм «На обочине» (англ. *Sideways*) – трагикомедия режиссёра Александра Пэйна, вышедшая на экраны США в 2004 году. Главные роли исполняют Пол Джаматти и Томас Хейден Чёрч. Фильм получил ряд наград, в том числе «Оскар» за лучший адаптированный сценарий, премию BAFTA за лучший адаптированный сценарий и два «Золотых глобуса» за лучшую комедию и лучший сценарий. Кинофильм «На обочине» повествует о путешествии двух взрослых мужчин по виноградникам долины Напа, округ Санта-Барбара, что в Калифорнии. После выхода фильма калифорнийское вино стало гораздо популярнее, а винный туризм США вырос в разы.

Другой пример – «Вики Кристина Барселона» (англ. *Vicky Cristina Barcelona*) – мелодрама Вуди Аллена, вышедшая в 2008 году. Исполнительница роли второго плана Пенелопа Крус за актёрскую работу в ленте удостоилась премии «Оскар». Вуди Аллен запечатлел все самые популярные достопримечательности неповторимой Барселоны, которые во многом представлены архитектурой Гауди. Съёмки проходили также в небольших городках на северном побережье – Овьедо и Авила. Благодаря данному фильму туристский поток в Барселону и ближайшие курорты увеличился в разы.

СУЩЕСТВУЕТ СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВИД ТУРИЗМА – КИНОТУРИЗМ

Кинотуризм – это новое направление отдыха, которое позволяет совершить путешествие по местам известных киногероев и съемок фильмов. Такие популярные фильмы как «бондиана», «Код Да Винчи», «Троя», привлекают к местам проведения съемок большое количество туристов, которые хотят лично увидеть и прикоснуться к местам съемок известных блокбастеров. Среди популярных туристических маршрутов, конечно же, выделяется Нью Йорк, где бушевали битвы «Мстителей», летал по кварталам «Человек Паук» и происходили действия других фильмов. После выхода нашумевшей трилогии «Властелин Колец», Новая Зеландия стала меккой любителей творений Питера Джексона и Толкиена. Великобритания, в свою очередь, притягивает любителей Шерлока Холмса и Доктора Ватсона.

По данным портала о кинотуризме (<http://www.kinoturizm.ru/rating>) в рейтинге «Топ 100 популярных мест для кинотуризма» первые строчки занимают места проведения съемок «Гарри Поттера», «Властелина колец» и др. (табл.1)

Таблица 1 – Наиболее популярные направления кинотуризма

№	Название места	Съемки фильмов
1	<u>Долина Гленко в Шотландии (Glen Coe, Highland, Scotland, UK)</u>	Гарри Поттер, Горец и др.
2	<u>Виадук Гленфиннан в Шотландии</u> - один из самых известных железнодорожных мостов в мире.	Гарри Поттер (все части)
3	<u>Барселона, Испания</u>	Вики Кристина Барселона
4	<u>Студия Пайнвуд в Англии.</u> Студия Пайнвуд является одной из основных британских киностудий. Студия находится в Айвер-Хит, графство Бакин-гемшир, примерно в 20 милях (32 км) к западу от центрального Лондона.	Агент 007, Пираты Карибского моря, Код Да Винчи и др.
5	Квинстаун, Шир, Новая Зеландия	Властелин колец
6	<u>Замок Алник (Alnwick Castle)</u>	Гарри Поттер (все части)
7	<u>Улицы г. Ситка на Аляске</u> — американский город, расположенный на острове Баранова Александровского архипелага (штат Аляска).	Эпизодически

8	Остров Монурики, Фиджи	Изгой
9	Мост Понте-Веккьо во Флоренции	Парфюмер: история одного убийцы
10	Улицы Нью-Йорка	Человек-паук, Мстители и др.
11	Мальта	Троя

Из российских популярных маршрутов можно выделить г. Медвежьегорск в Карелии, где снимали «Любовь и голуби», г. Ростов Великий («Иван Васильевич меняет профессию»), г. Алушта («Кавказская пленница»), г. Новороссийский и еще несколько мест на Черноморском побережье Краснодарского края («Блilliантовая рука»), местечко Проточное (Приозерский район Ленинградской области) – место съемки «Особенностей национальной охоты» и др.

Кинотуризму посвящено множество ресурсов в сети Интернет, телеканал «Пятница» запустил проект «Блокбастеры», позиционируемый как шоу ролевых путешествий (<http://blockbusters.friday.ru>). Феномен кинотуризма является весьма необычным и интересным объектом исследования. Если обратиться к сервису анализа поисковых запросов, то мы увидим, что ежемесячно к теме мест съемки различных фильмов обращались десятки тысяч людей (табл. 2).

Таблица 2 - Что искали со словом «где снимали» — 172 045 показов в месяц.

Источник: <https://wordstat.yandex.ru>

Статистика по словам	Показов в месяц
где снимали фильм	37 239
где снимали сериал	10 371
где снимали «Лестницу в небо»	6 277
лестница + в небеса где снимали	6 276
где снимали день	6 137
где снять клип	5 978
где снимали 2 2	4 701
где снимали фильм «Лестница»	2 923

где снимали фильм лестница в небо»	2 875
где снимали фильм «Лестница в небо»	2 874
где снимали фильм самый	1 760
где снимали самый лучший фильм	1 619
где снимали фильм «Лучший день»	1 531
где снимали фильм «Самый лучший день»	1 526
где снимали фильм «Любовь»	1 160
где снимали фильм «Выживший»	1 083
где снимали фильм «Любовь +и голуби»	745
какие фильмы где снимали	726
город, где снимали фильм	600

Субъектам туристской деятельности необходимо более пристальное внимание уделить данному факту и разработать соответствующие маршруты, т.к. организованных предложений пока мало.

Владельцы объектов туристской индустрии инвестируют в создание фильмов и телепередач для продвижения собственного бизнеса. Примером такого взаимодействия можно назвать кинофильм «All inclusive, или Всё включено!» режиссёра Эдуарда Радзюкевича. Премьера фильма прошла 9 июня 2011 года. Слоган — «Курортный роман с риском для жизни». В октябре 2013 года вышло продолжение фильма — «Всё включено 2». Фильм снимался в Турецком отеле «Calista Luxury Resort 5*». Или кинокомедия «В спорте только девушки», спонсором и местом съемки которой стал курорт «Роза Хутор» в Красной Поляне.

Все больше объектов туристского показа используют медийные инструменты повышения качества своих услуг. Так музеи демонстрируют фильмы и киноаттракционы. Московский планетарий приглашает совершить полет над столицей. Здесь показывают фильм-экскурсию в формате 5D. Зрители могут увидеть, как выглядят с высоты птичьего полета и в разное время суток главные достопримечательности столицы. В Государственном Дарвиновском музее демонстрируют фильм «Морские динозавры 3D: Путешествие в доисторический мир», созданный в сотрудниче-

стве с компанией «N3D LAND», специализирующейся на современных 3D технологиях.

В Дарвиновском музее начался показ новой свето-видео-музыкальной экспозиции «Живая планета». Это уникальный проект, не имеющий аналогов в России. При помощи света, объёмного звука и захватывающих спецэффектов музейное пространство и сами экспонаты оживают, погружая зрителя в историю Земли и её бесконечное разнообразие. Впервые в музейной практике в России соединяются возможности аудиовизуального искусства с естественнонаучной экспозицией музея. Всего за 20 минут перед зрителями проносится вся история развития жизни на Земле, все 4,5 миллиарда лет её эволюции. Посетителей музея ждёт инсталляция, сочетающая в себе зрелищный видеофильм, объёмный звук, слаженную работу «интеллектуальных» световых приборов и аппаратов различных видеоэффектов и, конечно, музейные экспонаты с вековой историей. Полифония изображения, цвета, света, звуков природы и музыки создаёт ощущение стремительного потока жизни, её бесконечного разнообразия и величия. Стены зала «Многообразие жизни на Земле» превратились в гигантский панорамный экран длиной 34 метра, а площадь проекции увеличилась до 200 кв.м.!

СОЗДАНИЕ МЕДИЙНЫХ КОМПОНЕНТОВ УДАЛЕННОГО ДОСТУПА К ЭКСПОНАТАМ МУЗЕЕВ И МЕСТ ТУРИСТСКОГО ПОКАЗА

За рубежом сайты музеев давно уже позволяют совершить виртуальную прогулку по залам и экспозиции. Любой желающий может прогуляться по парижскому Лувру или Британскому музею. В нашей стране такая возможность у пользователей Интернета появилась не так давно. Показателен опыт Музея-заповедника Московский Кремль. Виртуальная экскурсия открывает доступ даже туда, куда обычным туристам вход закрыт. К тому же все дворцы и площади Кремля, виды улиц и интерьеры предстанут перед вами в мельчайших подробностях. На изображениях можно разглядеть

каждый камень. Также пользователям будут доступны захватывающие панорамы Кремля с высоты птичьего полета.²

Из столичных достопримечательностей можно полюбоваться парком Коломенское, музеем В.В. Маяковского, Большим театром, Третьяковской галереей. За пределами Москвы также есть немало мест, которые стоит посмотреть с помощью виртуальных экскурсий. Например, совсем недавно в Волгограде начал свою работу интернет-музей «Сталинградская битва», а также можно прогуляться по виртуальному Мамаеву Кургану и посмотреть на легендарную Родину-мать. С помощью этой экскурсии можно обойти весь мемориальный комплекс, увидеть самые известные экспозиции и многое-многое другое. Ещё ранее там запустили проект виртуальной экскурсии по мемориально-историческому музею обороны Царицына. В нём можно погулять по залам и подробно рассмотреть все экспонаты выставки.

КИНОФЕСТИВАЛИ КАК ПОВОД ДЛЯ СОБЫТИЙНОГО ТУРИЗМА

Кинофестиваль привлекает не только профессионалов, но и туристов, желающих увидеть знаменитостей или новинки киноискусства. Крупнейшими кинофестивалями сегодня являются события с полувековой историей³.

20 сентября 1946 года впервые прошел Каннский кинофестиваль. С тех пор он ежегодно собирает не только десятки звезд, но и притягивает десятки тысяч туристов. Сегодня расскажем о лучших кинофестивалях, посещение которых может стать изюминкой отпуска.

Каннский кинофестиваль – один из самых старых и престижных в мире. Он позиционируется как конкурсный фестиваль

² Якушева Э. Музеи в 3Д. Электронный ресурс, код доступа: <http://starland.ru/3d-museum.-> дата обращения 12.04.2016

³ 9 самых популярных среди туристов кинофестивалей. Электронный ресурс, код доступа: <http://venividi.ru/node/28824> - дата обращения 12.04.2016

именно игрового кино. Каждый показанный тут фильм проходит жесткий отбор и должен соответствовать некоторым условиям: быть снятым в течение года, предшествующего фестивалю, и не участвовать в других кинофорумах. Обладателя приза фестиваля, «Золотой пальмовой ветви», определяет компетентное жюри из ведущих мастеров мировой кинематографии и кинокритиков. За свою долгую историю Каннский кинофорум завоевал огромную любовь как зрителей, так и именитых гостей, и благодаря этому стал местом, где можно запросто увидеть вживую самых известных и любимых актеров и режиссеров. Этим он и привлекает десятки тысяч посетителей, многие из которых приезжают во Францию специально на время фестиваля. На фестиваль ежегодно приезжает около 200 тысяч гостей, это в три раза больше, чем население самого города.

Венецианский кинофестиваль проводится на острове Лидо с 1932 года. Это одно из важнейших событий в жизни кинематографа за год. За «Золотого льва» ежегодно борется не более 20 премьерных картин, но организуются также дополнительные конкурсы документального и короткометражного кино и другие мероприятия, составляющие имидж «Венецианки» как самого интересного киносмотра в мире. Посещение этого события, если вы попали во время его проведения в Венецию, стоит записать в список обязательных действий под номером один, даже раньше прогулки на гондоле или осмотра Дворца дождей.

Кинофестиваль в Карловых Варах – самое крупное событие культурной жизни небольшого чешского города, проводимое с 1946 года. Центром недельного кинофестиваля становится гостиница «Термал», но фестивальная атмосфера захватывает весь город, ведь кинопоказы и другие мероприятия проводятся везде. В 1994 году кинофорум получил от FIAPF статус фестиваля категории А, войдя таким образом в число самых престижных в мире. Премьеры более чем 200 фильмов, мировые знаменитости в качестве гостей, интересные развлекательные мероприятия – все

это делает Карловарский кинофестиваль все более посещаемым и известным, а приз «Хрустальный глобус» – желанным для актеров и режиссеров со всего мира. Если у вас есть на отдых в Чехии всего неделя, советуем провести ее в Карловых Варах во время фестиваля – не пожалеете.

Берлинский кинофестиваль (Берлинале) раздает своих «Золотых медведей» за лучшие фильмы с 1951 года и не собирается сдавать позиций мирового лидера интернационального кино. На Берлинале особое внимание уделяется тому, чтобы свои картины здесь представили как можно больше стран мира. Лучшие актеры и актрисы, режиссеры и композиторы со всех концов света борются тут за «Серебряных медведей». А более 150 тысяч зрителей со всего мира просматривают за период проведения фестиваля около 350 картин. В общем, на Берлинале есть не только, что посмотреть, но и кем это обсудить.

Московский кинофестиваль является вторым по долговечности после Венецианского, он проводился еще во времена СССР, с 1935 года. Главный приз десятидневного киносмотрa, присуждаемый Большим жюри, – «Золотой Святой Георгий». Участие в основном конкурсе принимают не менее двенадцати полнометражных картин. Бессменным президентом фестиваля с 1999 года является известный российский режиссер Никита Михалков. Вся эта атмосфера превращает Москву в конце июня в столицу не только России, но и мировой кинематографии.

На фестиваль в 2015 году было аккредитовано 6 252 журналиста, посетило фестиваль 300 гостей, было показано 307 фильмов, количество зрителей составило 55 167 человек.

Кинофестиваль в Локарно – один из самых важных и знаменитых европейских кинофорумов. Призы кинофестиваля – «Золотой Леопард» за лучший фильм, а также «Серебряный леопард» и «Бронзовый леопард» за лучшую мужскую и женскую роль – являются очень престижными наградами в мире кино. Фестиваль проводится с 1946 года на Пьяцца-Гранде, центральной площади

Локарно, на открытом воздухе, ежедневно собирая около восьми тысяч зрителей, смотрящих фильмы на большом экране прямо в центре города.

Монреальский кинофестиваль сравнительно молод (1977 год), но при этом единственный международный, аккредитованный FIAPF, фестиваль в Северной Америке. Целью этого киносмотра является поиск и демонстрация широкой публике интересных фильмов из разных стран, даже из тех, где, казалось бы, кинематографа не может быть как такового. Уникальный фестиваль, со своим характером, эксцентричный, стимулирующий продюсеров к сотрудничеству с молодыми независимыми режиссерами и киностудиями, имеющими свой, оригинальный взгляд на мир кино. Если ваш взгляд тоже отличается оригинальностью, в Монреале вам понравится, ведь кроме авторского кино в этом городе можно посмотреть очень оригинальную архитектуру.

Варшавский кинофестиваль впервые состоялся в 1985 году. Своей программой он отличается от других европейских киносмотров, больше походя на монреальский киносмотр. Организаторы прежде всего думают о том, чтобы представить польским зрителям и посетителям из других стран не высокобюджетные голливудские премьеры, а новые фильмы независимых режиссеров из Азии, Латинской Америки или СНГ. Именно этим Варшавский кинофестиваль завоевал поклонников отличного кино, не продиктованного ничьими стандартами.

Шанхайский кинофестиваль – самый молодой из перечисленных – проводится с 1996 года, но с каждым годом он улучшает свой имидж, собирая все больше конкурсантов-участников и приглашая мировых знаменитостей. Поэтому повышается и интерес туристов к кинофестивалю и «Золотому кубку» – главному его призу.

Для небольших регионов даже не крупный кинофестиваль способен привлечь значительное количество туристов. Только за 4 дня работы XI Международного фестиваля кинематографических дебютов «Дух огня» столицу Югры посетили более 500 че-

ловек из Англии, Германии, Италии, Франции, Китая и Южной Кореи. Большинство российских туристов прибыли на кинофестиваль из Москвы, Екатеринбурга, Уфы и Новосибирска. Для Сургута с населением 341 тыс. чел. и небольшим туристским потоком это значительное событие.

Поэтому, например, Министерство культуры России планирует «возродить» Ялтинский кинофестиваль и фестиваль детского кино в Гурзуфе.

С другой стороны, медиасфера выступает не только условием развития туризма, но и частью сервиса. В современных отелях наличие широкого ассортимента международных телевизионных каналов является неременным условием высокого качества обслуживания, особым шиком считается наличие собственного кинотеатра и т.д.

Роль кино и туризма в развитии экономики многих стран является очень важной и постоянно растет. Это отмечают многие политические, общественные и бизнесдеятели мира, среди которых Генеральный секретарь Всемирной туристической организации ООН (UNWTO – United Nations World Tourism Organization) Талеб Рифаи.

А при удачном сочетании этих двух индустрий (индустрии кино и индустрии туризма) можно достигать особенно впечатляющих результатов, что подтверждается ярким примером графства Пембрукшир (Англия). Ежегодно территорию этого графства благодаря «Гарри Поттеру» и кинокартине Ридли Скотта «Робин Гуд» посещает 4 млн. туристов, оставляя в бюджете этого графства 600 млн. евро.

Безусловно, помимо кино, есть множество других факторов влияющих на поток туристов в ту или иную страну. Возможен более глубокий анализ точек соприкосновения туризма и медиаискусств, что позволит повысить эффективность использования инструментов и ресурсов для развития обеих областей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. 9 самых популярных среди туристов кинофестивалей [Электронный ресурс] // Venividi: Отчеты и видео из путешествий. URL: <http://venividi.ru/node/28824>. (дата обращения 12.04.2016).
2. Белозерова Ю.М. Анализ показателей развития туристской инфраструктуры регионов Российской Федерации: Белгородская, Воронежская, Ивановская, Костромская, Орловская, Липецкая области // Инновации и инвестиции. 2014. № 7. С. 181-187.
3. Белозерова Ю.М. Совершенствование системы управления качеством туристских услуг путем внедрения инноваций и перехода на принципы наилучших доступных технологий // Экономика, статистика, информатика: Вестник УМО МЭСИ. 2015. №4. С. 3-9.
4. Маликов В. Кино+Туризм=Рост экономики? // Народный депутат. 2013. С. 92.
5. Министр культуры РФ Владимир Мединский о развитии кинематографа в 2015 году: [Выдержка из доклада] [Электронный ресурс] // Профсинема: интернет-портал для профессионалов кинобизнеса. 17.12.2014. URL: <http://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=171143>. (дата обращения 20.03.2016).
6. Яковлева Э. Музеи в 3Д [Электронный ресурс] // Starland.ru: Информационный портал про шоу-бизнес. 29.12.2011. URL: <http://starland.ru/3d-museum> .(дата обращения 12.04.2016).

THE ROLE OF MEDIA ARTS IN THE DEVELOPMENT OF TOURISM AND ECONOMY OF REGIONS

BELOZEROVA Y.M.

GITR Film and Television School

The article discusses the relationship between tourism and cinema. Despite the tense international situation, tourism continues to maintain strong growth at 4-5% a year, above the average growth of the economies of the leading countries of the world. But the film industry shows quite high growth rates. By the examples of different movies, the author illustrates the development of cinema tourism, a new kind of recreation which allows to travel to places of shooting locations, where famous movie stars had been filmed.

Key words: tourism, mass media, movies, cinema tourism, film festivals, travel, locations.

UTILE DULCI MISCERE:
«ПОУЧИТЕЛЬНОЕ И ЗАНИМАТЕЛЬНОЕ»
В ПУБЛИЧНЫХ ОПТИЧЕСКИХ
ЗРЕЛИЩАХ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И МОСКВЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

НОВИК А.С.

*Европейский Университет
в Санкт-Петербурге (ЕУ СПб)*

Статья представляет собой исторический очерк использования в России оптических устройств, предназначенных для развлечения и поучения публики. Подобные представления должны были наглядно продемонстрировать несовершенство непосредственного восприятия действительности. Использование волшебного фонаря, солнечного микроскопа, фантаскопа, камеры обскура сыграло свою роль в распространении знаний о клеточном строении живых организмов, существовании бактерий и их опасности для человеческого здоровья, о циркуляции крови, строении Вселенной.

Ключевые слова: Россия, история, оптические устройства, волшебный фонарь, солнечный микроскоп, слайды, развлечения, поучение, публика.

Историю оптических устройств, предназначенных для развлечения и поучения публики, исследователи возводят к образова-

тельной практике иезуитов середины XVII века. Наиболее ранним таким изобретением можно считать зеркальный кабинет Атанасиуса Кирхера, известный также как катоптрический театр, или *theatrum polydicticum*. Это был небольшой ящик, посаженный на пьедестал и облицованный изнутри зеркальными стёклами, которые многократно умножали отражение помещённых в него предметов [9, с. 26]. Опыты продолжились экспериментами с так называемыми анаморфозами – искривлёнными зеркалами, в том числе коническими и цилиндрическими, при помощи которых зрителю предлагалось расшифровать определённый визуальный код: нарочно искажённые изображения в таких зеркалах принимали свой первоначальный вид¹.

Подобные представления должны были наглядно продемонстрировать несовершенство непосредственного восприятия действительности, неповеренного разумом и верой: в катоптрическом кабинете несколько фигурок солдат казались несметной армией, несколько стекляшек – горой бриллиантов, в кривом зеркале прекрасный образ искажался, а искаженный, напротив, выпрямлялся и т.д. Таким образом, развлечение (наблюдение за увлекательными оптическими иллюзиями) сочеталось с обучением (прежде всего, началам катоптрики) и с моральным наставлением. Кирхеру зачастую приписывают изобретения волшебного фонаря – *laterna magica*², с помощью которого иезуиты демонстрировали прихожанам «ужасы преисподней», точно так же совмещая развлечение с поучением.

В исследовательской литературе редко поднимается вопрос о том, когда и как волшебный фонарь впервые оказался в России. Предполагалось, что он попал сюда в XVIII веке благодаря савоярам или другим бродячим артистам [16, с.4], однако это ничем не подтверждено. Первое надежное свидетельство мы обнаружили

¹ Этот механизм известен был известен и ранее: с конца XV – начала XVI века.

² Другим претендентом на это изобретение является нидерландский ученый Христиан Гюйгенс [14, с. 43-49].

в летописях Кунсткамеры: в 1721 году Иоганн Даниил Шумахер, библиотекарь Петра I и «надсмотритель Кунсткамеры», приобрел для нее в Лейдене у физика, математика и мастера оптических инструментов Питера ван Мушенбрука «камер-обскуру, *луцерну магику* [16, с.4] и иные инструменты, которые в иннекции потребны суть» [2, с. 40].

В XVIII веке волшебным фонарем пользовались и странствующие комедианты, и ученые, с его помощью объяснявшие законы физики во время публичных лекций. Последние немало страдали от такого «соседства»: так, аббата Нолле критиковали за то, что за физические эксперименты он якобы выдавал «детскую игрушку и орудие шарлатана». Да и сам Нолле любил начинать с замечания о чрезмерной популярности волшебного фонаря, которая сделала его в глазах многих людей посмешищем, хотя две трети зрителей оптических спектаклей, устроенных с использованием волшебного фонаря, не имеют понятия о его устройстве – так почему бы не просветить эту аудиторию, вопрошал ученый – и переходил к объяснению устройства фонаря и – через него – законов оптики [14, с. 54]. Но от демонстрации «оптических картин» учебного содержания ученые долгое время воздерживались, возможно, остерегаясь излишней близости к балаганным развлечениям.

МИР В КАПЛЕ ВОДЫ, ИЛИ ПРОЕКЦИОННЫЕ МИКРОСКОПЫ В ДЕЙСТВИИ

В 1740 году британский ученый Бенджамин Мартин писал, что волшебный фонарь «можно использовать с куда более полезной целью: для увеличения прозрачных субстанций животного и растительного происхождения, таких как крылья мухи, мембраны и т. д. – что я проделывал множество раз, – особенно, если они находятся в темной камере и освещаются солнечными лучами» [14, с. 54]. Он использовал новую версию волшебного фонаря – *солнечный микроскоп*. Этот прибор позволял проецировать на экран значительно увеличенное изображение любых прозрачных

и полупрозрачных препаратов, таких как капля речной воды, блоха или крыло бабочки [7, с. 230]. Этот инструмент перенес внимание ученых лекторов с устройства фонаря на производимые им изображения [8, с. 54]. Солнечный микроскоп в 1739 году был представлен Королевскому обществу Академии наук в Берлине доктором медицины Иоанном Натаниелем Либеркюном, который и считается изобретателем инструмента, хотя некоторое количество похожих устройств были описаны до него³ [14, с. 54].

В середине XVIII века солнечным микроскопом пользовались российские ученые: «микроскоп солнечный» упомянут среди приборов, которые М. В. Ломоносов предполагал взять из Физического кабинета Академии наук для наглядных опытов в ходе своего курса химии в 1752-1753 годах. В 1756 году в Петербургскую Академию наук был приглашен немецкий ученый Иоганн Эрнст Цейгер, специально интересовавшийся такого рода приборами и печатавший о них статьи и в записках Академии, и в изданиях для широкой публики. Известно, что он использовал солнечный микроскоп для своих лекций [4, с. 191].

Первый солнечный микроскоп представлял собой короткую трубку, на конце которой размещался довольно мощный конденсор – длиннофокусная двояко- или плосковыпуклая линза большого диаметра. На другом конце помещался т.н. простой микроскоп, который выполнял роль проектора. Стекло с прозрачным препаратом вставлялось в щель позади объектива. Конец трубы с конденсором при этом ввинчивался в специальное отверстие в ставне окна. Пучок прямых солнечных лучей проходил через конденсор, препарат и объектив микроскопа и отображался в виде увеличенной проекции аппарата на экране напротив окна, если в комнате было достаточно темно [4, с. 227].

В 1743 году солнечный микроскоп был усовершенствован ан-

³ Например, Йохан Зан (Johann Zahn) в своей работе *Oculus Artificialis Teledioptricus* (1685-1686) предложил использовать в качестве слайдов для фонаря препараты (насекомые, образцы растений и т.д.), зажатые между двумя стеклами [9, с. 297].

глийским оптиком по имени Джон Кёфф, который предложил добавить в конструкцию плоское зеркало с наружной стороны оконного ставня, регулируемое изнутри комнаты. Меняя угол наклона этого зеркала, оператор мог поймать солнечный свет и направить его внутрь микроскопа в любое время дня [4, с. 228; 9, с. 215]. Еще через несколько лет, в 1750 году на Конференции Академии Наук Леонард Эйлер разработал проект солнечного микроскопа для изучения непрозрачных объектов. Его идея была доработана академиком Францем Эпинусом. Наконец, в середине 1770-х годов первый микроскоп, сконструированный по предложенному им принципу, был выпущен в Лондоне упомянутым выше Бенджамином Мартином. Вслед за ним подобные микроскопы стали выпускать Адамс, Доллон и другие мастера [7, с. 230-232]. Возможно, один из выпущенных ими инструментов был использован лондонским антрепренером Густавиусом Катерфелто (Gustavius Katterfelto), который летом 1782 года, вероятно, впервые использовал солнечный микроскоп для развлечения широкой публики.

Массовый характер такое зрелище приобрело в начале XIX века. В Лондоне во второй половине 1820-х годов открылось сразу несколько заведений с проекционными микроскопами. В заведении Филипа Карпентера, оптика из Бирмингема, было четырнадцать ахроматических микроскопов, которые в течение дня использовали естественный свет, а после захода солнца – газовое освещение, благодаря чему заведение работало без перерывов с одиннадцати часов утра до восьми часов вечера [15, с. 219].

В 1832 году подобное предприятие появилось в Москве, в доме Окулова на Чистых прудах. «Английский колоссальный ахроматический солнечный микроскоп», открытый неким г-ном Беллом, описан в газете «Молва»:

Оставля пышное название, скажем что он, несмотря на недостаточное помещение: ибо по малости круга на нем, не только паук, но даже комар не может изобразиться; несмотря на то, что некоторые насекомые весьма дурно расправлены и поставлены, несмотря на все сие, заслуживает внимание тех, кои не видали никогда Солнечного Микроскопа. Весьма любопытно и назидательно посмотреть на особый мир живых тварей, свою

миниатюрностью сокрытых от простых глаз человека! Всего интереснее ложечка речной воды: несколько тысяч водяных насекомых, в огромном размере, в непрерывной деятельности, кишат перед вашими глазами! Движения некоторых так быстры, что глаз не успевает за ним следовать. Вечная суматоха и вечная война царствует в этом невидимом мире, и все идет по обыкновенным законам: большие глотают малых! Пред всеми отличается водяной красный червь, представляющийся огромным удавом, которого хозяин называет кровавым червем: на этого никто не нападает, а напротив он ужасным своим хоботом вытаскивает из плавающих гнезд, похожих на огромные клочки паутины, разную водяную мелочь, которая в них рождается, ими питается и в них прячется, в случае надежды» [10, с. 196].

Новый виток развития подобные демонстрации получили с изобретением кислородно-водородной горелки, которая стала использоваться в качестве источника искусственного света. Одно из первых заведений с микроскопом такого рода появилось в 1833 году в Stanley's Rooms на Олд Бонд стрит в Лондоне [12, с. 370]. В 1835 году, подобный микроскоп был открыт для посещения и в Санкт-Петербурге, в доме Косиковского, на углу Невского проспекта и Малой Морской улицы. Представление можно было увидеть в любой день недели за исключением воскресенья, днём (с двух до трёх пополудни) и вечером (с шести до семи часов). Первые места стоили по рублю серебром, вторые – по два рубля ассигнациями. Объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях», зазывавшее публику посетить «чудесное представление нового в Лондоне изобретённого Гидро-Оксижен Микроскопа», завершалось напоминанием о том, какие научные и моральные цели преследовало подобного рода «приятнейшее и забавнейшее»:

Сей удивительный инструмент единственным совершенством и яркостью света, увеличивает разные естественные предметы в 60.000 до 3.000.000 раз, представляя обыкновенного насекомого величиною с огромного слона, и одну каплю воды покрывающ[ей] 200 квадратных футов и наполненную живыми чудовищами. К сему совершенно новому представлению, которое соединяет приятнейшее и забавнейшее препровождение времени, владельцы микроскопа имеют честь пригласить просвещённую публику. Сие представление откроет тьму тайных чудес природы невидимых (без помощи сего изобретения) глазами человеческими. *Созерцание сих естественных чудес, неминуемо возбудит глубочайшее удивление и величественные мысли о могуществе и премудрости Творца*⁴.

⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1835. 8 января. № 6. С. 47. Курсив мой. – А. Н.

Невиданное прежде зрелище вызвало интерес даже у членов императорской семьи: в феврале того же года владельцы солнечного микроскопа сообщили о посещении своего заведения детьми Николая I – Александром (наследником престола), Николаем, Марией, Ольгой и Александрой⁵.

Не позднее марта того же года микроскоп перешел к другому владельцу, а представления прекратились до 10 апреля, когда он сообщил, что «значительное количество показываемых интересных предметов будет ещё умножено по мере приближения весны, разными насекомыми, полипами и бесчисленными маленькими животными», в том числе «глазом мухи с 20.000 блистающими разноцветными facets, увеличенным [в] 2.000.000 [раз]». Кроме того, зрители теперь имели возможность «производить посредством одного свои опыты над всеми любопытными предметами растительного и животного царств»⁶. Наконец, было увеличено время работы микроскопа: теперь представления проходили с полудня до четырех часов и с шести до девяти вечера, «если соберётся 5 человек и чрез каждые четверть часа». Цена за посещение составляла два рубля (вероятно, ассигнациями). В июне того же года в «Санкт-Петербургских ведомостях» было объявлено о прекращении работы микроскопа на несколько дней и скорой перемене его репертуара, которую должны были составить предметы, привезенные из Лондона⁷. К сожалению, нам неизвестно, удалось ли владельцам микроскопа осуществить эти планы.

Газовый проекционный микроскоп начал демонстрироваться в Санкт-Петербурге в ноябре 1839 года братьями Тинцерами,

⁵ Санкт-Петербургские ведомости. 1835. 28 февраля. № 48. [в прил.] Также отметим, что в «Плане учения», составленном В. А. Жуковским в 1826 году для наследника, в программе для второго класса, упомянуто «соединение самых игр с некоторою учебною целью» с пояснением: «Волшебный фонарь. Фантазмагория. Косморама.» – Жуковский В.А. Подробный план учения <...> // Русская старина. 1880. Т. 27. № 2. [1, С. 238.

⁶ Санкт-Петербургские ведомости. 1835. 13 апреля. № 81. [в прил.]

⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1835. 1 июня. № 121. С. 1273; 6 июня (№ 125). С. 1318.

которые объявили, что он увеличивал предметы в 1.000.000 раз⁸. Сеансы начинались в час пополудни и в семь часов вечера в доме графини Строгановой на Невском проспекте, билеты стоили по 50 копеек серебром⁹. Не позднее февраля 1840 года газовый микроскоп переехал в дом г-жи Энгельгардт у Казанского моста¹⁰, где демонстрировался до первых чисел апреля¹¹. А в январе 1847 году механик К.Кулиш устраивал в Санкт-Петербурге «представления с микроскопом» в доме Яковлева на углу Большой Садовой и Гороховой улиц каждый вечер с семи до половины девятого, вход на которые стоил 50 копеек серебром для взрослых и 25 – для детей.

Хотя авторы объявлений о таких зрелищах не прочь были добавить в описание готического элемента («большие глотают малых!», как писала «Молва»), эти представления сыграли свою роль в распространении знаний о клеточном строении живых организмов, о существовании бактерий и их опасности для человеческого здоровья, о циркуляции крови и т. д. [15, с. 219]

«ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ФИЗИКЕ НАСТАВЛЕНИЯ».

ФАНТАСМАГОРИЯ В РЯДУ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ ОПЫТОВ

В 1799 году во Франции физиком бельгийского происхождения Этьеном-Гаспаром Робером, более известным как Робертсон, был зарегистрирован патент на новое устройство, представляющее усовершенствованный волшебный фонарь – *фантаскоп* [6, с. 134-135]. С 1798 года в заброшенной часовне монастыря Капуцинок в Париже Робертсон устраивал оптические представления с использованием фантаскопа, которые он назвал *фантасмагориями*. В темной башне зрителям представлялись оптические картины, изображающие монстров, скелеты и знаменитых мертвецов – таких как Вольтер, Жан-Жак Руссо или Антуан Лоран Лавуазье,

⁸ Санкт-Петербургские ведомости. 1839. 30 ноября. № 274. С. 2376.

⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1839. 23 декабря. № 293. С. 2581; 29 декабря (№ 295). С. 2599.

¹⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1840. 29 февраля. № 47. С. 459.

¹¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1840. 31 марта. № 73. С. 745.

хотя чаще всего Робертсон «вызывал» жертв Великой французской революции [6, с. 139]¹². И здесь апелляция к чувствам сострадания и ужаса совмещалась с элементом визуального просвещения (облик великих людей).

Принципиальное новшество фантасмагии заключалось в том, что зритель не видел скрытого за экраном проекционного аппарата (обычный волшебный фонарь находился с той же стороны, что и зритель), который двигался по рельсам, создавая специальный эффект движения проекций. Устройство фантасмагии было подробно описано полвека спустя в «Библиотеке для чтения»:

Вот прозаическое объяснение волшебного представления [фантасмагии]. Перед зрителями протянута широкая, белая и тонкая материя, пропитанная самым чистым воском для прозрачности; на нее падают лучи снаряда, помещенного сзади и невидимого для публики. На этом полотне рисуются предметы точками, потом с постепенною быстротою растут, принимают огромные размеры. Отчего и кажется, что они как будто бросаются на зрителей.

Фантасмагорический снаряд ставится на деревянные колеса, обитые шерстяною материей, чтобы не было шума. Размер изображений уменьшается или увеличивается приближением или отдалением прибора от холста, а неясность представляемого образа исправляется отдалением или сближением увеличительных стекол фонаря. Эта двойная работа чрезвычайно затруднительна и требует большого искусства. В этом состоит весь труд фантасмагии¹³.

Автор отмечает, что Робертсон «фантасмагию сделал наукою», имея в виду, вероятно, техническую изощренность его представлений. Вместе с тем, эту фразу можно понимать и более буквально: каждое свое представление Робертсон начинал со знакомства зрителей со своим кабинетом опытной физики, а завершал лаконичными сообщениями о том, что истинная цель фантасмагии состоит в борьбе с невежеством и в разоблачении

¹² Еще в 1792 году Поль Филидор (Paul Philidor) устраивал в Париже демонстрации оптических призраков, которые он называл фантасмагориями. В ходе этих представлений он вызывал к жизни и французских революционеров (Робеспьера, Дантона, Марата). С началом Террора, антрепренер покинул Францию и отправился в Лондон, где продолжил представления под именем де Филипстела. Его *phantasmagories* Робертсоном были переименованы в *fantasmagories* [15, с. 84-85, 301].

¹³ Записки колдуна // Библиотека для чтения. 1852. Т. 113. № 6. Отд. 7. С. 123.

суеверий [6, с. 141-142]. В этой связи интересно отметить, что к моменту изобретения фантасмагории Робертсон освоил три профессии: священника, живописца и преподавателя физики и оптики [7, с. 135; 9, с. 84], и не исключено, что он считал себя продолжателем Кирхера и других ученых, использовавших в своих лекциях волшебный фонарь [7, с. 142; 9, с. 85].

Вскоре после регистрации Робертсоном патента на фантаскоп в Париже разразился скандал, известный как «дело о фантасмагории». Один из его ассистентов попытался присвоить изобретение фантаскопа, и в ходе судебных разбирательств большая часть профессиональных секретов была раскрыта. Фантасмагория распространилась по всему Парижу, а Робертсон решил на время покинуть Францию. В октябре 1802 года он сообщил читателям «Journal de Paris», об отъезде в Петербург.

В Россию Робертсон ехал по приглашению Академии наук и лично П.Г. Демидова, а также по протекции дипломата графа А.И. Моркова, который рекомендовал его как «ученого аэронафта». В это время в Академии обсуждалась возможность использовать воздушные шары для изучения состава атмосферы, а финансовый успех фантасмагорий позволил Робертсону обратиться к воздухоплаванию и обзавестись собственным воздушным шаром. Помимо шара он взял с собой фантаскоп и физический кабинет. Готовясь к отъезду в Россию, он писал в дневнике: «Познакомить Скифов с феноменами света и электричества было бы чудом прогресса цивилизации!» [7, с. 144-145].

Первое объявление о подписке на пять «представлений в физике наставлений» Робертсона появилось в «Санкт-Петербургских ведомостях» 16 октября 1803 года. Программа включала в себя «весьма любопытные *оптические* опыты, а также и опыты *соединения огня с водою*»¹⁴. Абонемент на пять лекций стоил 60 рублей и предполагал возможность бесплатно привести с собой даму –

¹⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1803. 12 октября. № 83. С. 2717, 2719.

замечательно, что Робертсон с самого начала рассчитывал на то, что эти представления станут формой совместного проведения досуга мужчинами и женщинами¹⁵. 10 ноября в газете писали о начале представлений «фантаσμαгорических опытов в явлениях», которые проходили в доме Кусовникова на Невском проспекте несколько дней в неделю, начиная с половины седьмого вечера. Стоимость билетов, в зависимости от места, составляла от двух до десяти рублей серебром¹⁶. Еще через две недели Робертсон объявил о наборе на «курс экспериментальной Физики по новейшей теории» – и в этом же объявлении напомнил о «фантаσμαгорических опытах», которые проходили по вечерам¹⁷.

Зимой Робертсон несколько раз выступал в Библиотеке Эрмитажа. Главной поклонницей этих представлений, по его собственным воспоминаниям, была императрица Мария Фёдоровна. Как и прежде в Париже, все представления Робертсона в Петербурге до мая 1804 года предварялись демонстрацией физических и химических опытов и сопровождалась короткими лекциями [6, с. 151]. Интересно, что часть публики интересовали именно опыты, а не фантаσμαгории. Художник Ф. П. Толстой вспоминал:

увидев физико-математический увеселительный кабинет (до которых я большой охотник) так сильно занимающего петербургскую публику господина Робертсона, недавно приехавшего в нашу столицу, я вздумал устроить подобный кабинет и у себя в мастерской, что и удалось мне устроить с успехом, так что все, видевшие мой кабинет, находили его очень любопытным и интересным [4, с. 145].

В 1805 году, незадолго до своего отъезда из Санкт-Петербурга в Москву, Робертсон продал свой кабинет Академии наук за 70.000

¹⁵ Санкт-Петербургские ведомости. 1803. 27 октября. № 86. С. 3101. Офицер-поэт С. Н. Марин писал графу М. С. Воронцову: «Известный Робертсон приехал к нам и взял на себя труд за 60 рублей в пять сеансов учить людей чудесам; вчера был я там с чужим билетом и видел фонтаны, ибо вчера говорил он о воде; фонтаны нам и большие известны, а он приехал с маленькими. Мне очень было досадно, что он думает быть в Лапландии и утешает нас штучками с булевару; но мы сами виноваты: всякий, имеющий чужеземную фамилию, может делать из нас что хочет. Я кланяюсь г-ну Робертсону, и нога моя у него не будет» [3, с. 294; 4, с. 145].

¹⁶ Санкт-Петербургские ведомости. 1803. 10 ноября. № 90. С. 2995.

¹⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1803. 24 ноября. № 94. С. 3026.

франков. Кабинет поместили в Кунсткамере, но в сыром помещении он быстро пришел в негодность [4, с. 145].

30 августа 1805 года в «Московских ведомостях» появилось объявление Робертсона о желании «нанять 2 или 3 большие залы»¹⁸. Однако о первом представлении он объявил в этой же газете лишь в конце декабря того же года¹⁹. Такой разрыв может быть связан с тем, что суеверные москвичи отказывались сдавать Робертсону дома или квартиры, и ему пришлось купить особняк на Мейеровом мосту, потратив на это вдвое больше, чем удалось выручить от продажи физического кабинета. Если верить воспоминаниям антрепренера, основную публику его московских представлений первое время составляли «мужики в тулупах» – слуги и крепостные, хозяева которых решались посетить представления Робертсона лишь после того, как прислуга возвращалась оттуда живой [4, с. 154].

Возможно, именно поэтому в Москве Робертсон поначалу отказался от вывески «фантаσμαгория» и начал демонстрировать *кинетозографию*²⁰. Судя по описаниям, для своих кинетозографий Робертсон тоже использовал волшебный фонарь. Однако вместе с названием зрелища поменялось и его содержание: теперь программу составляли виды Лондона, Рима, Петербурга, Ревеля, Праги, Мейсена, Бордо, Лозанны, а также «восхождение солнца, Женевское озеро, остров Св. Елены, звериная ловля, буря и проч.»²¹. Представления проходили по вечерам, с половины седьмого, в доме Мейера. Плата за вход в зависимости от места составляла один, два или три рубля серебром.

Лишь в марте 1806 года Робертсон впервые объявил в «Московских ведомостях» о фантаσμαгории, подчеркнув, что «сии привидения, за кои Г. Робертсон во Франции был, как изобретатель,

¹⁸ Московские ведомости. 1805. 30 августа. № 69. С. 1085.

¹⁹ Московские ведомости. 1805. 23 декабря. № 102. С. 2485.

²⁰ Ср.: Московские ведомости. 1806. 3 января. № 1. С. 9; 20 января. № 6. С. 96; 31 января. № 9. С. 164; 17 февраля. № 14. С. 267 и позднее.

²¹ Московские ведомости. 1806. 31 января. № 9. С. 164.

снабден исключительною привилегию, имеют ту цель, чтоб доказать, как далеко должна простираться уверенность наша во всем том, что представляется нашему зрению, слуху, а иначе нашему воображению»: напомним, что эту же цель – доказать ограниченность чувственного восприятия, не поверенного разумом и верой, ставили перед собой иезуиты-катоптрики во главе с Кирхером.

В этом же объявлении он сообщил о выставлении на продажу кинетозографии, состоящей «из 25 подвижных картин, в числе коих находятся: восхождение луны, буря и проч. и снарядов, служащих для Гидравлических экспериментов»²². Тем не менее, кинетозографии Робертсона наряду с его фантазмагориями и физическими опытами демонстрировались в Москве вплоть до конца апреля 1807 года²³, что явно говорит о том, что московские предприниматели не видели в такого рода зрелищах источника верного барыша. Судя по отсутствию более поздних объявлений в московских «Ведомостях», если покупатель и нашелся, то он приобрел кабинет для частного, а не для публичного использования.

Публика и рынок для такого рода зрелищ в российских столицах сформировались только к середине 1820-х годов. В 1824 году П. П. Свинын в «Отечественных записках» хвалил «физико-механика» Роспини, который показывал в Петербурге «многие чрезвычайно любопытные опыты, кои произвести можно только с превосходными его инструментами; равномерно и фантазмагория его напоминала нам Робертсонову, до которой еще никто не мог достигнуть» [4, с. 141]. Впоследствии Роспини включил демонстрацию фантазмагории и ее истолкование в программу своих публичных курсов физики²⁴, которые действовали в Санкт-Петербурге в 1825-1827 годах.

Именем Робертсона попытался снискать успех у публики и некто Генрих Мишо: он именовал себя учеником Робертсона и, как и

²² Московские ведомости. 1806. 4 марта. № 19. С. 401.

²³ Московские ведомости. 1807. 20 апреля. № 32. С. 723.

²⁴ [О физических курсах Роспини] Северная пчела. 1826. 26 января. № 11. [С. 2-3.]

тот, присвоил себе звание профессора. Вместе с фантасмагорией и кинетозографией он демонстрировал «Физические, Оптические и Гидравлические опыты»²⁵. Другой антрепренер, Гаэтано Маджи, сообщал через афишки о своем намерении демонстрировать публике «Живописно-Живой Театр Света, который был только показываем Робертсоном и мною»²⁶, чем вызвал строгое замечание верного поклонника Робертсона, Свинына: «Маджи, сказав, что театр света был только показыван Робертсоном и им, вместо пользы сделал себе вред; ибо после сего потребовали от него гораздо более, а иначе его представления могли бы показаться приятными» [5, с. 161].

ЗЕМЛЯ НА ЛАДОНИ.

АСТРОНОМИЧЕСКИЕ И ГЕОЛОГИЧЕСКИЕ СЛАЙДЫ

В числе последователей Робертсона можно назвать и некоего Карла (Шарля) Руи, который в 1817-1819 годах демонстрировал в Петербурге и Москве *уранографию*. Робертсон также показывал в Москве «Уранографические опыты, или поучительные и приятные изъяснения небесных феноменов», в ходе которых зрители могли увидеть «движения и настоящий вид Планет точно в таком виде, в каком показываются в Лондоне в Гершелевом телескопе»²⁷. Однако если Робертсон обращался к уранографии нечасто, то для Руи она стала основным занятием.

Слово «уранография», вероятно, восходит к открытию Уильямом Гершелем в 1781 году Урана, которое повлекло за собой массовое увлечение астрономией. К ней обратились и странствующие демонстраторы волшебных фонарей [13, с. 4], и хотя мы не располагаем сколь-нибудь подробным описанием этих опытов,

²⁵ См. афиши его представлений в архиве Дирекции императорский театров (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3019. Л. 305, 311, 316), а также объявления о них в «Санкт-Петербургских ведомостях» с октября 1831 года по март 1833-го.

²⁶ С. 1828. 23 марта. № 94. [в прил.]

²⁷ Московские ведомости. 1807. 23 января. № 7. С. 142-143.

соблазнительно предположить, что для своих уранографических представлений Робертсон и Руи также использовали проекционные фонари.

На родство уранографии и фантасмагории указывают и некоторые другие обстоятельства. Во-первых, и Руи, и Робертсон демонстрировали и уранографию, и фантасмагорию²⁸. Во-вторых, набор астрономических слайдов, выпущенный в Лондоне в 1820-х годах Филипом Карпентером (владельцем заведения с четырнадцатью солнечными микроскопами), назывался «Астрономический компендиум», а руководство к нему было озаглавлено «Набор диаграмм для улучшенного фантасмагорического фонаря»²⁹ [13, с. 4]. Это был один из первых наборов фонарных слайдов фабричного производства с металлическими ручками-ползунами, которые позволяли поворачивать слайды вокруг своей оси, имитируя движение планет. Не исключено, что за несколько лет до этого подобный механизм использовал и Руи.

В ноябре 1817 года в петербургской газете «Северная почта» хвалили представления Руи за наглядность и ясность демонстрации важнейших законов природы:

Г. Руи, изобретатель *Уранографической машины*³⁰, о коей Французские Журналы отзывались часто с величайшею похвалою, прибыл недавно в Санкт-Петербург, и уже показывал действия сей машины, в присутствии многих знатных особ <...>. Превосходство и простота сей машины, производимые оною действия, легкость, с каковою в несколько минут объясняется ею движение земли и небесных тел, равно как и причины явлений, происходящих от сего движения, ясность доказательств Г. Руи, словом, все возбудило удивление многочисленного ученого общества, коим окружен был сей Профессор³¹.

В Москве уранографические представления Руи начались не позднее апреля 1818 года. Они проходили на Малой Бронной

²⁸ Московские ведомости. 1818. 21 декабря. № 102. С. 2823 и позднее.

²⁹ Англ. «A Compendium of Astronomy» и «A Series of Diagrams exhibited by the improved Phantasmagoria Lantern».

³⁰ Конечно, изобретение «уранографической машины» принадлежало не Руи. Однако присваивать изобретение технического приспособления, которое антрепренер использовал в своих выступлениях, в это время было обычным делом.

³¹ [Об уранографии] // Северная почта. 1817. 17 ноября. № 92. [Б. с.]

улице в доме хорошо известного московской благородной публике танцмейстера П. А. Иогеля³²: позволим себе увидеть в этом и указание на возможную аудиторию представлений – те же дворянские дети, которых Иогель учил танцам. В ноябре того же года Руи перебрался на Большую Дмитровку в дом князя Щербатова³³. Вход стоил пять рублей. Вначале уранография демонстрировалась по утрам³⁴, однако очень скоро Руи сделал представления вечерними, что можно интерпретировать как знак смены ориентации зрелища с детской аудитории на взрослую.

В объявлении подчеркивалась связь уранографии с физико-теологической традицией XVIII века: целью науки было не только и не столько познание, сколько доказательство величия Творца и следов божественного замысла в Природе:

необыкновенное представление общей системы мира, заключающее в себе всеобщее движение и явления всех тел небесных, коих гармоническое течение доказывает всемогущество и славу Творца, и представляет взору зрелище, достойное внимания и любопытства всех людей, начиная от Монарха и до пастуха³⁵.

Кроме того, Руи объявил набор на начальный курс астрономии из десяти лекций, «который, при всей своей краткости, заключает в себе все, что Астрономия имеет полезного и приятного». Стоимость подписки на курс составляла 50 рублей. Судя по тому, что в начале 1819 года Руи объявил второй набор³⁶, у него было достаточно публики. Судя по тому, что и занятия по астрономии проходили по вечерам, предназначались они для взрослой аудитории. Московские гастролы Руи завершились в апреле того же года демонстрацией «механизма, представляющего сотворение мира, фантазмагорических явлений, прекрасного вида горы Сент-Бернардской, Тамтам, или Китайского инструмента особенного

³² Московские ведомости. 1818. 27 апреля. № 34. [в прил.]

³³ Московские ведомости. 1818. 16 ноября. № 92. [в прил.]

³⁴ Московские ведомости. 1818. 27 апреля. № 34. [в прил.]

³⁵ Московские ведомости. 1818. 15 мая. № 39. [в прил.]

³⁶ Московские ведомости. 1819. 18 января. № 6. [в прил.]

рода, и проч.»³⁷. Из этого перечня хорошо видна основная гамма впечатлений: возвышенные предметы (сотворение мира, горный пейзаж) соседствовали с курьезами. Упоминание тамтама позволяет думать, что визуальные эффекты сопровождались звуковыми.

Сорок лет спустя, в декабре 1857 года, в Петербург приехал немецкий антрепренер А. Роде, который сразу обратился к ректору Санкт-Петербургского университета с просьбой воспользоваться университетской залой «для публичной выставки кругообразных картин»³⁸, изображающих Историю образования Земного Шара», как писал об этом сам ректор³⁹. Тут же поясним, что Роде, судя по всему, никогда не занимался панорамами, а свои представления устраивал с помощью волшебного фонаря.

Роде позволили пользоваться университетскими помещениями до 1 февраля 1858 года с тем условием, чтобы до начала представлений в свою пользу антрепренер выступил с ними перед студентами университета. Кроме того, от генерал-губернатора поступило требование: «даваемые в С. Петербурге иностранцем Роде в картинах представления образования земного шара не дозволить в другом городе Империи»⁴⁰. Возможно, генерал-губернатор считал демонстрации такого рода опасными для веры; характерно, однако, что петербургская публика была сочтена достаточно для них просвещенной (или развращенной?).

У нас нет оснований полагать, что Роде не воспользовался предоставленной ему возможностью выступать в университетских помещениях в течение января 1858 года. Но затем его целевая аудитория расширяется: с начала февраля и до конца марта он давал представления в театре-цирке на Театральной площади⁴¹ –

³⁷ Московские ведомости. 1819. 29 марта. № 26. [в прил.]; 19 апреля. № 32. [в прил.]; 26 апреля. № 34. [в прил.]

³⁸ Имеются в виду панорамы.

³⁹ ЦГИА. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 5855. Л. 1. [Письмо ректора Санкт-Петербургского университета к попечителю учебного округа от 23 декабря 1857 года]

⁴⁰ Там же. Л. 5. [Письмо министра народного просвещения к попечителю учебного округа от 29 марта 1858 года]

⁴¹ См. афиши его представлений в архиве Дирекции императорских театров: РГИА. Ф. 497.

гораздо более «популярной» площадке, чем университет. Представления, которые начинались в половине восьмого или восемь часов вечера, включали в себя до пяти отделений, в числе которых были «история образования земной коры» (в двух отделениях), «астрономические наблюдения», «ландшафтные и архитектурные изображения» и «оптические игры ярких цветов и линий».

Геологическая часть состояла из следующих видов:

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

1) Происхождение твёрдой коры земной по мнению Лапласа (Laplace) в 6-ти картинах. 2) Слои серой вахтовой формации в 5-ти картинах. 3) Происхождение каменноугольных формаций в 4-х картинах. 4) Пермская формация в 3 картинах. 5) Соляные горы, пёстрый песчаник, раковистый известняк и Кеупер (Kelpersandstein) в пяти картинах.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

1) Продолжение развития земной поверхности посредством морских слоёв Юрской формации в 5-ти картинах. 2) Переход мелевой формации в 5-ти картинах. 3) Древняя тремичная и минитная формации в 7-ми картинах (die altertertiäre und die Braunkohlenformation). 4) Наносная формация в 5-ти картинах. 5) Нынешний мир, человек – последнее произведение творения.

Часть, посвященная «астрономическим наблюдениям» включала следующие виды:

1) Созвездие Большой Медведицы. 2) Солнечная система по понятию Коперника, представляющая орбиты планет вокруг солнца, а также и луны вокруг планет. 3) Величина планет сравнительно с величиною солнца. 4) Годовое обращение земли вокруг солнца, сопровождаемое переменною луною. 5) Телескопический вид луны. 6) Кометы и их эллиптические орбиты. 7) Комета 1811 года. 8) Солнце, его пятна и свет⁴².

Программа Роде была довольно типичной для астрономических лекций с волшебным фонарем в Западной Европе и Северной Америке той эпохи. Отчасти она совпадает с теми наборами астрономических слайдов, которые выпускались на рубеже 1840-х и 1850-х годов компаниями «Carpenter and Westley», «Newton and Co.» и т. д. [7, с. 4] Такие лекции обычно начинались с разговора о Земле, причем первой иллюстрацией мог служить видовой слайд (например, вид гавани), за которым следовало изображение гло-

Оп. 4. Д. 3019. Л. 205, 210, 234, 249, 258 и далее. Первая афиша сообщает о представлении 9 февраля, последняя (Л. 488) – о спектаклях 28 и 29 марта 1858 года.

⁴² Там же. Л. 342.

буса (у Роде вместо этого – «история образования земной коры»). Затем, как правило, демонстрировалось несколько слайдов, иллюстрирующих различные теории мироустройства: схему птолемеевой геоцентрической модели мира, «гео-геоцентрической» системы мира Тихо Браге и, наконец, гелиоцентрической модели Коперника (Роде демонстрировал только последнюю: см. п. 2 его «астрономической» программы). За этим могли следовать слайды, изображающие обращение Земли вокруг Солнца в течение года, движение Луны вокруг Земли и вращение Земли вокруг своей оси (см. п. 4), а также слайд, демонстрирующий размеры планет Солнечной системы по сравнению с солнцем (см. п. 3). Иногда в ходе лекции демонстрировались слайды с изображением солнца и пятен на нем (см. п. 8), солнечного и лунного затмения, фаз луны и комет (см. п. 6-7).

В ходу были и слайды, изображающие такие крупные созвездия как Большая медведица (см. п. 1) или Орион. Например, «Carpenter and Westley» выпускали парные стеклянные пластины, на одной из которых были изображены самые крупные звезды созвездия, а на второй – мифологическая фигура, имя которой оно получило. Сначала показывали только первый слайд, а затем накладывали на него второй таким образом, чтобы созвездие было «вписано» в контуры фигуры. Наконец, в качестве заключительной картины производители предлагали механический слайд с моделью Солнечной системы, который объяснял расположение и движение планет и их спутников относительно друг друга (англ. Orrery). Каждой планете в этом сложном механизме соответствовало свое редукторное колесо [13, с. 5-7]. И такого слайда у Роде, похоже, не было.

Таким образом, мы можем заключить с большой долей уверенности, что Роде использовал для своих преставлений астрономические слайды фабричного производства, которые он мог приобрести в Европе, набором или по отдельности – или же, что менее вероятно, изготовить свои слайды по их образцу (к во-

просу о природе геологических слайдов, которые составляли основную часть репертуара Роде, мы надеемся вернуться в наших дальнейших исследованиях). Однако для петербургской публики его представления были в новинку, о чем свидетельствует отзыв К. А. Тимирязева в статье «Развитие естествознания в России в эпоху 1860-х годов»:

О том, какую новизною являлись геологические учения, можно было судить по тому глубокому впечатлению, которое произвели в конце пятидесятих годов в Петербурге (в императорском цирке, ныне Мариинском театре) представления заезжего немецкого антрепренера, знакомившего публику при помощи волшебного фонаря и очень недурных картин, но довольно плохого текста, с Лапласовой теорией и последовательным геологическим развитием земли. Едва ли не в первый раз русская широкая публика заговорила о юрском море, о лесах каменноугольной формации, об ихтиозаврах и плезиозаврах, при чем не обходилось и без неодобрительно покачивавших головою и недоумевавших — «куда же делась духовная цензура?» [8, с. 47].

Примечательно, что в том же году, когда Роде посетил Петербург, в зале петербургского Пассажа «Торговым Домом Струговщикова, Пахитонова и Вэдова» была организована серия публичных лекций с волшебным фонарем. Этот «изящный специально отстроенный зал» был, по словам Тимирязева, «вероятно, первым вполне приспособленным к чтению лекций с необходимой обстановкой для опытов и демонстраций при помощи волшебного фонаря». Позднее «Торговый дом» был переименован в Товарищество «Общественная польза», которое занималось изданием книг «для детей и народа».

Любопытным представляется и упоминание о представлениях другого немецкого антрепренера в статье Н. В. Шелгунова «Основы рационального воспитания» (1871). Автор предложил использовать волшебный фонарь в образовательных целях — и в качестве примера того, как этого делать не стоит, привел случай, произошедший с неудачливым немцем в России. Для истолкования «световых картин» иностранец нанял чтеца, который не справился со своей задачей и тем самым свел просветительский потенциал лекций к минимуму:

В прошедшую зиму, напр., разъезжал по России с волшебным фонарем какой-то немец. Немец показывал астрономические картины, объяснял движение планет, показывал путешествия к северному полюсу Мекклинтона, виды живописных местностей и зданий, комическая сцены и т. д. Публика оставалась очень довольна и взрослые чуть-ли не больше детей. <...> Тот немец <...> для объяснения брал чтеца. Чтец стоял за полотном и зачастую случалось, что ошибившись в номере, читал не то. Напр., на полотне являлись земля и луна, а он читает о Марсе; часто ошибался, перевирал слова, читал канцелярским приемом, точно он сверяет казенную бумагу и вообще напоминал чреовещателя. Изображения на полотне были превосходны, картины безукоризненны и вообще немец владел механизмом в совершенстве. Но по милости приказного, которого он нанял читать, изображения потеряли свое образовательное значение и приняли характер чисто увеселительный. Нет, не так следует показывать китайские тени! За это дело должны братья не фокусники, а педагоги [11, с. 9-10].

С начала 1860-х годов педагоги старались не отставать от иностранных антрепренеров: разъяснение устройства волшебного фонаря, солнечного микроскопа, камеры-обскуры, райка и т. д. включалось в программы курсов физики⁴³. В это же время выпускаются книжки для детей, которые объясняют принцип устройства оптических игрушек и содержат руководство к самостоятельному проведению некоторых оптических опытов дома [9]. О планах использовать волшебный фонарь для просвещения народа свидетельствует отрывок из воспоминаний в журнале «Современник»:

На днях я познакомился с одним весьма оригинальным господином. Он лет двадцать тому назад окончил курс в петербургском университете, горячо любит естественные науки и интересуется ими доселе, насколько ему позволяет время, свободное от службы. Мой новый знакомый порядочно рисует и занимается фотографией. Вот уже несколько лет, как он хлопочет о применении волшебного фонаря и туманных картин⁴⁴ к популярному обучению. У него своя мастерская, в которой он усердно трудит-

⁴³ См., например, учебную программу курса физики для 7-го класса женской гимназии: Правительственные распоряжения // Журнал Министерства народного просвещения. 1874. Т. 175. С. 149, или методические рекомендации для преподавателей физики: Элементарная физика по Крюгеру // Учитель. 1862. № 19. С. [977-980], а также: Списки сочинений и учебных пособий для первоначального обзаведения гимназии и прогимназии в городе N // Журнал министерства народного просвещения. 1862. Т. 115. № 7. Отд. 4. С. 93.

⁴⁴ Туманными картинами, или феникс-картинами (англ. dissolving views), в середине XIX века называли оптические проекции, полученные с использованием усовершенствованного волшебного фонаря с двумя объективами – полиорамами. Конструкция полиорамы позволяла закрывать диафрагму одного объектива, одновременно открывая вторую. Таким образом одна оптическая проекция на экране «превращалась» в другую.

ся над усовершенствованием волшебного фонаря в интересе преподавания. Разговорившись со мною об этом предмете, любитель туманных картин сообщил мне, что у него уже сделана большая коллекция рисунков по разным отраслям естествознания. Особенно он остался доволен геологическими рисунками, которые приглашал посмотреть⁴⁵.

Вскоре автор получил от «ученого энтузиаста» приглашение на вечер, который тот устраивал у себя, намереваясь «объяснить главные выводы геологической науки для ближайших своих знакомых, которые его о том не раз просили». Автор принял приглашение и затем подробно описал этот вечер. Гости собрались около семи часов вечера и провели час за приятной беседой, после чего просили хозяина «начать обещанное геологическое представление с надлежащим объяснением»:

Хозяин пригласил нас в залу, где прямо против одной из продольных стен белого цвета установлен был должным образом волшебный фонарь значительного размера. За аппаратом, в некотором расстоянии, стояли в два ряда стулья, на которые мы и уселись. Немедленно был зажжен водородный газ; свечи, как следует, вынесли. Мы очутились в таинственном полумраке. Через несколько минут открылось перед нами в малом размере любопытное зрелище миротворения. На белой плоской стене, одни картины сменялись другими; хозяин в нескольких словах толковал их значение. Таким образом для нас становился понятен ход развития вселенной вообще и нашей планеты в особенности. Мы хранили глубокое молчание; смотрели во все глаза и внимательно слушали⁴⁶.

Далее автор подробно пересказывает содержание оптического спектакля, который рассказывал обо всех основных этапах геологического преобразования земного шара, как это делал и Роде (возможно, именно он вдохновил ученого энтузиаста на такую форму массового досуга). После завершения сеанса гости поблагодарили хозяина аплодисментами и выкриками «Браво!», «в шутку поздравляли друг друга со спасением жизни»⁴⁷ и принялись обсуждать увиденное. Разговор перешел к политике, а затем снова вернулся к предмету оптических представлений:

Рассуждали о важности пластического наглядного метода в приложении к преподаванию.

45 Орывки из посмертных записок // Современник. 1860. Т. 92. № 3. С. 265

46 Там же. С. 265.

47 Там же. С. 269.

- Волшебный фонарь с его туманными картинами отличное пособие при изложении всякой естественной науки, говорил живописец, — хорошо бы его приложить и к объяснению истории искусств, архитектуры, скульптуры, живописи.
- Его с успехом можно бы приспособить к преподаванию механики и технологии, молвил студент.
- Также к преподаванию землеведения, перебил учитель географии.
- И к изложению истории в ее археологической части, при объяснении древних построек, мебели, утвари, экипажей, костюма и пр. — прибавил учитель истории.
- К преподаванию сравнительной географии легко бы приспособить кругосветную панораму, диораму и стереоскоп, заметил живописец. Стереоскоп особенно удобен по причине своего небольшого размера и дешевизны: географические стереоскопы следовало бы завести во всех школах. Не трудно бы попытаться применить к популярному преподаванию и транспарант: его можно бы сделать, для большего удобства, подвижным.
- Очень счастливая мысль, сказал кто-то⁴⁸.

Заметим, насколько зыбкой оказывается в этом описании граница между поучением и развлечением: научная лекция вызывает аплодисменты и крики «браво», гораздо более уместные в оперном театре, а эффект грандиозных картин сотворения мира так велик, что впечатление от лекции разряжается шутивными поздравлениями со спасением жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Жуковский В.А. Подробный план учения Государя Великого князя Наследника Цесаревича. 1826. Составил Василий Андреевич Жуковский // Русская старина. 1880. № 2. С. 227-253.
2. Летопись Кунсткамеры, 1714-1836 / Российская акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [авт.-сост.: М.Ф. Хартанович, М.В. Хартанович; отв. ред.: Н.П. Копанева, Ю.К. Чистов]. СПб: МАЭ РАН, 2014. 738 с.
3. Марин С.Н. Полное собрание сочинений. М.: Образцовая тип. ЛПТ в Риге, 1948. 575 с.
4. Свиньин П. Письмо издателя Отечественных записок в Казань, от 4-го апреля – о разных С.-Петербургских новостях // От-

⁴⁸ Там же. С. 274.

ечественные записки. 1824. Т. 18. № 28. С. 137-143.

5. Свиньин П. С. Увеселения // Отечественные записки. 1827. Т. 32. № 92. С. 513-514.

6. Смолярова Т.И. Зримая лирика. Державин. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 607 с. (Очерки визуальности).

7. Соболев С.Л. История микроскопа и микроскопических исследований в России в XVIII веке. М.; Л.: АН СССР, 1949. 605 с.

8. Тимирязев К.А. Развитие естествознания в России в эпоху 60-х годов. М.: Рус. библиогр. ин-т бр. А. и И. Гранат и К°, 1920. 58 с.

9. Подарок детям на все дни года / сост. А. Трескин. СПб.: Тип. Н.Н. Михайлова, 1869. 132 с.

10. Цейгер И.Е. Описание особой камеры обскуры и полемоскопа, которые в карете употребляемы быть могут // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих. 1757. № 5.

11. Шелгунов Н.В. Основы рационального воспитания <...> // Дело. 1871. Т. 5. № 8. Отд. 9. С. 1-53.

12. Altick R.D. The Shows of London: [A panoramic history of exhibitions, 1600-1862]. Cambridge, MA; London: Belknap press of Harvard university press, 1978. 568 p.

13. Butterworth M. Astronomical Lantern Slides // The Magic Lantern Gazette. 2007. Vol. 19. No 2. P. 3-13.

14. Hankins T.L. Instruments and the imagination / T.L. Hankins, R.J. Silverman. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. 337 p.

15. Stafford B.M. Devices of Wonder: from the World in a Box to Images on a Screen / B.M. Stafford; F. Terpak. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2001. 405 p.

16. Wells D.K. The Magic Lantern in Russia // The Magic Lantern Gazette. 2009. Vol. 21. No 1. P. 4.

UTILE DULCI MISCERE:
“INSTRUCTIVE AND AMUZING”
IN OPTICAL PUBLIC SPECTACLES
IN ST. PETERSBURG AND MOSCOW
IN THE FIRST HALF
OF THE NINETEENTH CENTURY

Novik A.S.
European University at St. Petersburg (EU SPB)

The article presents a historical outline of the use in Russia of optical devices designed for the entertainment and edification of the audience. Such submission was to demonstrate the imperfection of the direct perception of reality. The use of a magic lantern, solar microscope, fantascopes, obscura camera played a role in the dissemination of knowledge about the cellular structure of living organisms, the existence of bacteria and their danger to human health, blood circulation, the structure of the Universe.

Key words: Russia, history, optical devices, magic lantern, solar microscope, slides, entertainment, edification, public.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ В РАННЕМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

САРАСКИНА Л. И.

Государственный институт искусствознания

Анализируя влияние творчества Льва Толстого на ранний русский кинематограф, исследовательница выделяет хроникальные съемки писателя, попытку экранизировать события его жизни («Уход великого старца»), интерес писателя к современному кинематографу и первые экранизации его произведений («Война и мир», «Отец Сергей»). Первые фильмы, связанные с Толстым, обозначили проблемы дозволенного и недозволенного в искусстве, экранизации, верности первоисточнику, границы интерпретации, временной дистанции, неприкосновенности частной жизни.

Ключевые слова: Россия, синематограф, хроника, кинобиография, экранизация.

С тех пор как весной 1896 года французский импресарио Рауль Гюнсбур организовал первые в Москве демонстрации люмьеровских картин и вплоть до 1907 года все русские «электротeatры» показывали только иностранные ленты. Так было в «Электрическом театре» на Красной площади в Верхних торговых рядах (сеансы – каждые полтора часа ежедневно с 2-х часов дня до 11-ти часов вечера), так было в кинотеатре «Гранд-Плезир» и «Большом Елоховском электротeatре». Фирмы «Братья Пате», «Гомон» и «Эклер» (Франция), «Чинес» и «Амброзио» (Италия), «Нордиск»

(Дания), «Вито-граф» (США) и другие ввозили в Россию тысячи короткометражных хроник и мелодрам, заполняя ими экраны страны. Русский кинозритель видел кинопродукцию всех стран мира, кроме России [14].

Перелом наступил в 1907–1908 годах, когда возникло регулярное русское кинопроизводство, когда кинодело стало областью промышленности и предпринимательства. «Электротeatры» (современные кинотеатры) начали появляться во всех уездных городах, крупных селах, рабочих поселках. Крошечные залы с несколькими десятками стульев уступили зданиям со зрительными залами на 300, 500, 800 мест, с фойе, буфетом, гардеробом. Улучшилась техника проекции и качество музыкальной иллюстрации. Изменилась продолжительность киносенсов, а с ними – возможность показывать более сложные, чем прежде, сюжеты. Из ярмарочного аттракциона кино постепенно превращалось в форму культурного досуга, которым интересовались не только городские низы, но и мелкая буржуазия, и учащаяся молодежь, и значительная часть интеллигенции.

Как утверждают историки кино, огромный поток иностранных фильмов – дешевых и разнообразных по содержанию – был главным препятствием, тормозившим возникновение отечественного кинопроизводства. А зрители все настойчивее требовали фильмов русской тематики. Спрос, как того и следовало ожидать, вызвал предложения. Осенью 1907 года фирма «Гомон» выпустила в прокат четыре документальных фильма: «Третья Государственная дума», «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе», «Смотр войскам в высочайшем присутствии перед Зимним Дворцом» и «Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 года» [14].

Демонстрация русских кинохроник имела большой успех и принесла немалый доход предпринимателям. Первые опыты показали, что фильмы русской тематики могут быть не менее прибыльными, чем самые сенсационные заграничные боеви-

ки. Пионером в организации русского кинопроизводства стал А.О.Дранков (1886–1949), талантливый журналист, фотограф и бизнесмен, знавший толк в рекламе, – он и перехватил инициативу у иностранцев. Серия дранковских документальных фильмов открыла новый период истории кино в России – период становления русского отечественного кинопроизводства. Премьеры короткометражек шли еженедельно, но когда заканчивался прокат, пленку часто просто выбрасывали. Фильмы горели, вывозились из страны и просто терялись. «Первый, дореволюционный, период – самый масштабный по потерям. Это было немое кино, которое стало появляться в российском прокате с 1908 года... Серьезно хранить фильмы во всем мире начали годах в 1950-х» [13].

Важно, кстати, заметить, что начало списка утраченных художественных дореволюционных фильмов России датируется 1907 годом. Предшествующие годы становления и функционирования кинематографа таких списков не имеют. Первой русской художественной картиной истории кино считают фильм «Борис Годунов» («Сцены из боярской жизни») по одноименной трагедии Пушкина – попытка, которую осуществила труппа летнего петербургского театра «Эден» в Петербурге, сняв на пленку свой спектакль [7, с.7].

Справочное издание «Великий Кинемато: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)» – описывает триста с лишним игровых фильмов российского производства (1908–1919), целиком или во фрагментах сохранившихся до настоящего времени в различных фильмохранилищах мира (Госфильмофонд России, Российский государственный архив кино-фотодокументов, Библиотека конгресса США, Шведский киноинститут, Британский киноинститут, Французская синаматека и др.) [6].

Л.Н. ТОЛСТОЙ ПЕРЕД ОБЪЕКТИВОМ КИНОКАМЕРЫ

Встреча Л.Н. Толстого с искусством киноэкрана состоялась тогда, когда оно уже отметило свое замечательное десятилетие и даже успело пережить несколько кризисов. Уходили в прошлое

балаганные триумфы синематографа, приелись его бесконечные аттракционы, наскучили рискованные трюки, погони, драки, ограбления поездов и опасные падения с крыш высоких и очень высоких зданий. Наступала пора обратить внимание на жизненное содержание нового зрелища, на что-то в высшей степени значительное, важное, имеющее отношение к вечному и нетленному, и тем доказать обществу свою безусловную ценность.

Русский кинематограф, в его стремлении запечатлеть *всероссийскую грандиозность*, осознал в первую очередь все преимущества контактов с властью и стал снимать встречи монархов, первое семейство империи, Их Величеств и Их Высочеств, которые (особенно дамы), увидев себя на экране, благосклонно и милостиво отнеслись к новым изобразительным возможностям. Синематографщики (как их тогда называли), снимавшие первых лиц Империи, гордились тем, что отныне их занятия уже никак нельзя считать балаганом и трюкачеством и что новые сюжеты вызывают жадный интерес у самой широкой публики. Использовать синематограф не для улицы, не для дешевых аттракционов и балаганных театров, а для истории своей державы стало настоящей задачей энтузиастов с киноаппаратурой.

Эта задача очень скоро толкнула синематографщиков и в Ясную Поляну, где обитал бесспорный мировой гений, истинное первое лицо, хотя и не царских кровей. *Л.Н. Толстой был первым, на ком кино решило попробовать свою силу и свой кураж. Благодаря кинематографу (телевидения еще не было) Л.Н. Толстой стал первым в России по-настоящему медийным, узнаваемым частным лицом, лицом с киноэкрана.*

А.И. Дранков начинал свою деятельность в Петербурге и добился известности, исхитрившись снять нескольких высочайших сюжетов – за удачные фотографии Николая II он был удостоен звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Но сенсационный (и заслуженный) успех Дранкову, побывавшему в Лондоне, накупившему киноаппаратуру и заполучившему кор-

респондентское удостоверение британской ежедневной газеты «Таймс», принесла киносъемка, случившаяся 27 августа 1908 года. Дранков стал первопроходцем, запечатлевшим на пленке великого писателя в его имении.

Переговоры о возможности киносъемок в Ясной Поляне велись с Софьей Андреевной Толстой, и было достигнуто принципиальное согласие, хотя Лев Николаевич шутя заметил: «Что же мне, перекувыркнуться, что ли?» Но Софья Андреевна ответила серьезнее: «Снимайте, когда мы будем гулять, но так, чтобы мы не видели». Ее сняли с цветами (она срывает розы с куста, в руке уже небольшой букет), сняли и сыновей в саду, сняли дочь Александру Львовну – в коляске, запряженной лошадкой вороной масти: Саша едет в деревню раздавать конфеты, а босоногие деревенские ребятишки бегут следом, и тут же прыгает любимый пудель Толстых. А потом, уже под вечер, Толстого вывезли в кресле на балкон второго этажа, и он наконец достался объективу: писатель сидит в подушках, в белой подпоясанной рубашке, смотрит прямо перед собой, руки сцеплены в ладонях, над ним заботливо склонилась Софья Андреевна в кружевной накидке. Это был первый кадр в истории кино, запечатлевший Толстого за два года до его кончины [2]. Выдающаяся победа начинающего документального кинематографа: Лев Толстой на экране!

Событие было настолько невероятным, что даже столичная пресса ему не поверила, полагая, что появление великого Толстого в обыденной жизни на экранах синематографических театров – подделка, что на самом деле на экране показали артиста, загримированного Толстым, при соответствующей обстановке.

Но далее таких документальных кадров было все больше: Толстой с семейством на двух экипажах выезжает из Ясной Поляны; Толстой и сопровождающие его лица на вокзале, а поезд опаздывает, и он открыт для камеры: французский кинооператор Жорж Мейер (1887–1967), работавший в России и отличившийся в съемках царской хроники, просит разрешения снимать, Лев Никола-

евич отказывается, но обещает не мешать, если съемка пройдет без его участия.

И снова возник Дранков, примчавшийся из Петербурга, чтобы снять Толстого в Крекшине, имении Черткова. Кинографщику удалось взять на камеру знаменитый проход Толстого в полном одиночестве, с палкой в правой руке: белая борода на две стороны, черная толстовка и черная же шапка-кубанка. Дранков снимал до упора, пока не столкнулся лицом к лицу с желанной «целью».

– Вы откуда? Из Москвы? (реплика Толстого).

– Специально приехал из Петербурга, чтобы запечатлеть Вас, Лев Николаевич, и показать любящему Вас народу (ответ Дранкова).

Толстой посмотрел на энтузиаста, ничего не сказал и пошел дальше [2].

Тем временем в Москве люди с киноаппаратурой сторожили момент, когда Толстой выедет из Крекшина, и дождались: Дранкову удалось, стоя на Крекшинской платформе, снять подъехавшие тарантасы с женой и дочерью Сашей, а также с друзьями, а потом выход Толстого из леса, где он пытался спрятаться от камеры Дранкова. А тот снял и носильщиков, таскавших вещи в поезд, а потом – удача! – роскошный проход по платформе Льва Николаевича под руку с Софьей Андреевной: у него палка в левой руке, на голове светлая шляпа, у нее цветы и зонт в правой руке. (Софья Андреевна, как позже выяснится, специально приехала в Крекшино и уговорила мужа сняться вместе, в знак противостояния ненавистному ей Черткову.)

Когда подъехали к Москве, Толстой выглянул: операторы были тут как тут, и стояла огромная толпа народу. Дранков строчил не преставаая. С Курского вокзала Москвы Толстой отбивал в Ясную Поляну, о чем в режиме «срочно!» сообщили центральные утренние газеты: это была ценнейшая информация для кинографщиков. Толстого снимали во дворе Хамовнического дома (вынос вещей, посадку в экипажи, выезд за ворота). Перед зданием

Курского вокзала шумела двадцатитысячная толпа. Едва экипажи подъехали к вокзалу, раздался восторженный рев, и лошади остановились. Толстой встал и поклонился. Близко стоящие люди обнажили головы, из задних рядов раздалось громкое «Ура!». Толпа плотно стояла вокруг экипажей, так что ехать было невозможно. Тогда Чертков вышел из экипажа и двинулся вперед, рассекая толпу, за ним Лев Николаевич под руку с Софьей Андреевной, вслед остальные. Народ пропустил группу и ринулся следом. Контролеры были отброшены, в дверях началась давка, люди прыгали на перрон через окна, бежали по путям, карабкались на фонарные столбы, чтобы увидеть знаменитого писателя сверху. Когда все отъезжающие зашли в вагон, Чертков предложил Толстому («было бы хорошо!») подойти к окну и попрощаться с народом. Толстой поднялся с готовностью, подошел к окну. В толпе – рев, вверх полетели фуражки, крики: «Тише, тише, он будет говорить!»

Толпа стихла, Толстой поклонился.

– Спасибо. Не ожидал. Я счастлив. Тронут.

И заплакал.

Люди бежали вслед за уходящим поездом, наконец отстали.

Взволнованная Софья Андреевна вымолвила: «Как царей нас провожали, как царей». Толстой ответил: «Ну, если как царей, это не делает нам чести» [2].

На станции Ясенки (ныне Щекино) писатель от волнения потерял сознание.

...Шел сентябрь 1909 года, оставался год до кончины автора «Войны и мира». В свете съемки на Курском вокзале, запечатлевшей моменты великой славы, почета и народной любви, ничего не стоило пресловутое отлучение Толстого от церкви, или точнее, определение церковного ведомства об отпадении писателя от православия. Кинематограф документально показал, что – несмотря на церковно-бюрократические установления – от народа, того, что толпился на Курском вокзале (и толпился бы на любом другом вокзале Российской империи) – Толстой не «отпал» и «отпасть» не мог.

Кинематограф, познакомившийся с Л.Н. Толстым лицом к лицу в документальной съемке, отныне настойчиво будет искать с ним и его творчеством продолжения знакомства. Эти поиски продолжаются вот уже целое столетие, и им не видно конца. А тогда молодой отечественный кинематограф – надо отдать ему должное – очень точно почувствовал, что за Толстым и его миром стоит то самое фундаментальное содержание, которое он пытался найти в жизни и которое уже не могли дать ни аттракционы, ни балетные, ни трюковые короткометражки, ни тому подобные искусства. В Толстом, в самой его феноменальной личности, в его семейной трагедии, в тех чувствах, которые он вызывал у царствующих особ, у представителей духовенства, у разночинной интеллигенции, у студенчества, у простых людей, было что-то настолько масштабное, настолько притягательное, что возможность быть хоть сколько-то причастным к его миру будоражила сознание и побуждала к действию. Толстой – как личность, как художник, как мыслитель – стал первой фигурой, которая еще при жизни примагнитила к себе кинематограф и на которой он пробовал свои творческие усилия.

Кстати, Дранков, снимая в Ясной Поляне, показал Толстому несколько киносюжетов. Кинематограф заинтересовал писателя как техническое средство, позволяющее воспроизводить на экране «живые фотографии», исторические события, природные ландшафты, и вполне оценил его познавательное, просветительское значение, но искусства в нем не увидел. Привезенную Дранковым экранизацию пьесы «Власть тьмы» (П. Чардынин, 1909) Л. Толстой смотреть отказался.

В 1910 году Чертков организовал кинематографическую съемку Толстого, когда писатель гостил у своей дочери Татьяны Львовны Сухотиной в селе Кочеты. Аппарат для съемки, как вспоминал секретарь Толстого В.Ф. Булгаков, был получен от знаменитого американского изобретателя Томаса Эдисона: тот ожидал, что в благодарность ему будут присланы ленты съемки. Снимал служивший у

Черткова искусный фотограф, англичанин Томас Тапсель. Лев Николаевич заснят был в саду и на террасе дома, в окружении семьи Сухотиных. Ленты действительно посланы были для проявления в Америку, но, к сожалению, оказались испорченными.

В том же году, осенью, и тоже у Сухотиных, снимал Толстого Дранков. Татьяна Львовна рассказала, что в Тульской губернии сохранились старинные русские костюмы и предложила Дранкову их запечатлеть. Толстой поддержал идею. По его инициативе был снят старинный крестьянский обряд русской свадьбы при участии крестьян имения. На сеансах присутствовало много крестьян с детьми [7, с.11].

Слово секретарю Толстого В.Ф. Булгакову: «Что дает кинематограф дополнительно к тому, что мы знаем о Л.Н. Толстом по фотографиям, снятым Тапселем и известным под названием фотографий Черткова? Кинематограф знакомит нас с отдельными моментами жизни и деятельности Толстого. Запечатлевая его неторопливые, размеренные и по-своему изящные движения, а также позы и жесты писателя, он до известной меры раскрывает перед нами и его умудренное, глубокое внутреннее “я”. Кинематограф, так или иначе, приближает Толстого к зрителю.

В.Г. Чертков в записках “Свидание с Л.Н. Толстым в Кочетах” вспоминал о своем споре со Львом Николаевичем по вопросу о том, нужно ли фотографировать Толстого. Принципиальные основы этого спора остаются теми же и для снимков кинематографических.

Показав (в мае 1910 г.) Черткову свой дневник, где им только что вычеркнуто было замечание о том, что вчерашнее позирование для фотографа ему неприятно, Лев Николаевич добавил: “Это я вычеркнул ради вас”.

Чертков, организовавший фотографирование, спросил:

– Что же вам было неприятно?

– Мысль о распространении моих портретов, – ответил Толстой.

– А не то, что неприятно или надоело самое сниманье?

– Нет, нисколько. А то несвойственное им значение, которое придается моим портретам.

– Это понятно с вашей стороны, – возразил Чертков. – Но мы имеем в виду тех, кому, за невозможностью видеть вас самих, дорого видеть хоть ваше изображение!

– Это только вам кажется, что такие есть, – сказал Толстой. – Мы с вами никогда не согласимся в этом – в том неподобающем значении, которое вы приписываете моей личности.

У В.Г. Черткова были ошибки в суждениях по разным вопросам, но надо сказать, что в данном случае мы стоим именно на его стороне, а не на стороне Л.Н. Толстого. И фото, и кино сделали большое дело, передав потомству дорогой образ писателя» [5].

...Уже через год после съемок триумфа, запечатленного на Курском вокзале Москвы, кинографщикам всех существовавших в то время киностудий придется взять на объектив скорбные сцены ухода великого человека: встречи с ним сменились прощанием. Сначала репортеры, фотографы и операторы бросились на поиски писателя, когда он тайно ушел из Ясной Поляны. Об этом событии писали все газеты, сколько их тогда было в России. Операторы появились на станции Астапово, едва только в газетах прошла весть о болезни Толстого: пресса настигла его, едва он сошел с поезда и лежал больной в доме начальника станции И.И. Озолина. Здесь, в Астапово, уже был Жорж Мейер с заданием: снимать вокзал, вывеску на вокзале с названием станции, семью Толстого, расположившуюся в вагоне, всех сколько-нибудь узнаваемых лиц, вагоны, в которых они разместились. В дом Мейера не пустили, но он, отчетливо понимая суть происходящего, снял домик, окно комнаты, за которым лежал Толстой, снял Софью Андреевну, в шубе и в платке, которая обреченно вглядывалась в это самое окно...

...Потом снимал вынос гроба с телом покойного (его несли сыновья писателя) и погрузку гроба в вагон, снимал плачущую, ме-

чующуюся вдову... Вскоре сюда прибыли и Дранков, и Ханжонков¹, и оператор Ханжонкова снимал уже в Ясной Поляне: прибытие тела, толпы народа, лица известных писателей и общественных деятелей, море студенческих фуражек всех образцов, вынос гроба из вагона крестьянами, множество венков, огромный стяг с надписью: «Лев Николаевич Толстой. Память о твоём добре не умрет среди нас, осиротевших крестьян Ясной Поляны», могила в лесу, коленопреклоненная толпа, гроб на руках студентов...

Скорбные кадры, как ни кощунственно это может прозвучать, стали первым подлинным шедевром отечественного документального кинематографа: до сих пор они демонстрируются во всех биографических картинах о Толстом и его эпохе, делая честь предприимчивости, чутью, сообразительности и мастерству ранних кинографчиков.

Сюжет похорон Толстого пользовался у зрителей колоссальным успехом. В течение первых суток было продано несколько сотен копий. Интерес публики подогревался запретами, которые вводились ретивыми администрациями губерний (Екатеринбург, Николаев, Иваново-Вознесенск, Саратов, Вятка, Вышний Волочёк, Курск, Минск, Архангельск, Астрахань и др.); в иных местах владельцам синематографов еще до появления картины было категорически предписано ее не показывать – «соблазн».

Но те зрители, кому удалось все же посмотреть фильм «Л.Н. Толстой в Астапово», испытали подлинное потрясение. «Москва первой могла увидеть на экране величайшую человеческую трагедию, – писал журнал «Сине-Фоно». – Жутко было идти в синематограф. Можно было бояться, что разнообразнейшая публика, которая заполняет залы театра, не сможет выделить снимки аста-

¹ Одна из первых попыток снять Л.Н. Толстого была осуществлена, по свидетельству В.Ф. Булгакова, также и кинематографическим предприятием организатора кинопромышленности А.А. Ханжонкова (1877–1945) летом 1909 года, в связи с поездкой писателя из Ясной Поляны к В.Г. Черткову, в имение Крекшино, близ станции Голицыно, под Москвой. Заснято было и последнее посещение Толстым Москвы. Съемка была несовершенная, по все же дала несколько интересных кадров.

повских событий и похорон Л.Н. Толстого от остальной программы и зрительный зал все время будет оставаться местом зрелищ. Но перед именем покойного учителя смолкли дурные инстинкты людей. Гробовая тишина водворялась в театре, когда аншлаги оповещали о съемке астаповских событий и похорон. Молча снимали шапки. В некоторых театрах, по желанию публики, показывались картины из жизни великого писателя, а также инсценировки его произведений. Стояли в проходах между стульями...»².

Ранний кинематограф – и зарубежный, и российский, – прекрасно понимал значение работы, связанной с памятью о Толстом. Так, итальянская фирма «Чинес» в анонсе к своему фильму о Толстом, выпущенному в 1911 году, писала: «И скоро весь мир увидит на полотне синефотографа Льва Николаевича: как он ходил, говорил, работал, отдыхал. В этом есть что-то пророческое. Какое-то проникновение в прошлое, потому что мы видим ушедших из жизни»³. Историк раннего отечественного кино С.С. Гинзбург считал, что документальные фильмы о Толстом – это драгоценнейшие кинодокументы дореволюционных лет, представляющие собой выдающуюся историко-культурную ценность⁴.

Л.Н. ТОЛСТОЙ О «ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ КИНО»

...За полгода до кончины Л.Н. принимал у себя писателя Л.Н. Андреева. Среди прочего Толстой спросил гостя о современных литературных критиках. Андреев указал на К.И. Чуковского, который «умеет и смеет касаться тем, до которых не решаются спуститься высокопоставленные критики» [18]. Речь шла об инициативе Чуковского, поднявшего вопрос о специальной драматической

² См.: Сине-Фоно. 1910. № 4. С. 9.

³ Сине-Фоно. 1911. № 9. С. 11.

⁴ Согласно справочнику В.Е. Вишневого [7], всего в период с 1908 по 1913 годы на экраны России фирмами А.О. Дранкова, Бр. Пате и «Эклер», Акц. о-вом Т/Д «А. Ханжонков и Ко» и другими киноорганизациями было выпущено 22 документальных фильма о Толстом. [См. об этом: 12, с. 111].

литературе для кино⁵. Никто не мог тогда даже представить, что это такое – специальный жанр литературы для экрана. «Как на образец, Андреев указал на статью Чуковского о кинематографе – этом новом “художественном” явлении последних дней, имеющем такое громадное влияние на толпу. Имея в виду именно это влияние, Леонид Николаевич рассказал о своих впечатлениях от русского и заграничного кинематографа; упомянул о своем совете русскому кинематографисту Дранкову устроить конкурс для писателей в целях создания лучшего репертуара. Эта мысль, видимо, понравилась Льву Николаевичу, и несколько раз он возвращался к этой теме, внимательно и подробно расспрашивая» [18].

Толстой, поначалу слушая Андреева с большой долей скептицизма, в конце концов, дал себя увлечь горячим призывом: писать для кинематографа.

– Обязательно пишите, Лев Николаевич! – агитировал Андреев. – Ваш авторитет будет иметь огромное значение. Писатели сейчас колеблются, а если начнете Вы, то за вами пойдут все.

Л.Н. Андреев увлеченно говорил о неограниченных возможностях вновь возникающего искусства. Он был одним из первых русских писателей, кто увидел в кинематографе новый вид искусства и предсказал ему большое будущее. Позже организовал в Петербурге на квартире драматурга Ф.Н. Фальковского встречу писателей и художников, где обсуждалась возможность их работы для кинематографа⁶. Недостатки кинематографа Андреев видел в крайне низком качестве киносценариев, создаваемых литераторами-ремесленниками. «Кинематограф, – писал Андреев, – наглый пришелец, авантюрист, он обкрадывает театр без толку и без разбору, и берет в общем гуле и то, что ему по плечу, и то,

⁵ Имеется в виду книга К.И. Чуковского о кинематографе «Нат Пинкертон и современная литература» [38]. Увиденные картины Чуковский называет рыночным продуктом, отражающим вкусы потребителя-мещанина. По его мнению, кинематограф как форма «визуальной беллетристики» подобен бульварной «сыщицкой» литературе, вроде историй о знаменитом сыщике Нате Пинкертоне.

⁶ См.: Октябрь. 1965. № 9. С. 212.

что ему не впору. Кинематограф еще совсем молодой человек, почти мальчик, но тем он более угрожающе может отразиться на задачах театра в будущем. Я считаю кинематограф более важным открытием, чем даже воздухоплавание, порох. Он является началом открытия новой эры, оба они, и кинематограф, и порох, являясь по виду чем-то разрушительным, в конце концов призваны сыграть величайшую роль» [1, с.4]. Толстой же, наутро после общения с Андреевым, признался ему, что думал о кинематографе всерьез. «И ночью все просыпался и думал. Я решил написать для кинематографа. Конечно, необходимо, чтобы был чтец, как в Амстердаме, который бы передавал текст. А без текста невозможно» [18, с.3].

Толстой, проживи он хоть немного дольше, не уйди он из дома осенью 1910 года и не заболел в дороге, мог бы стать первым сценаристом России, положил бы начало новому жанру: «литература для кино». Он еще при жизни успел оценить преимущества и возможности нового искусства. Увидев однажды на экране собственное изображение, Лев Николаевич воскликнул: «Ах, если бы я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!..» [9, с.111].

Понятно, какое значение имело бы в его сценариях СЛОВО («без текста невозможно!»).

Хотя стать сценаристом в буквальном смысле этого понятия Толстой не успел, и жанру «литература для кино» суждено было осуществиться и встать на ноги без его могучего пера, она уже и так существовала. Жизнь Толстого и его романы стали литературной основой для фильмографии кинографщиков всего мира. Вот и Л.Н.Андреев, энтузиаст кинематографа, предвидел рождение кинодокументалистики, которая придет на смену простой «живой фотографии». Он и сам пытался стать пионером в этой области. Пресса сообщала: «Леонид Андреев в сотрудничестве с несколькими литераторами работает над большой вещью для кинематографа “Жизнь Л.Н. Толстого”. Работа эта основывается главным образом на автобиографических произведениях покойного писа-

теля, а также на его письмах, свидетельствах о нем современников и близких людей» [30, с.5].

Л.Н. ТОЛСТОЙ – КИНОЗРИТЕЛЬ

Заинтересованность Толстого в кинематографе («живой фотографии») все же сделала свое дело: не успев стать сочинителем литературы для кинематографа, он успел стать зрителем одного из кинематографических сеансов. Это случилось 20 июня 1910 года в Покровской лечебнице села Мещерского Московской губернии (ныне поселок Мещерское Чеховского района Московской области). Толстой гостил у В.Г. Черткова. Отец и сын Чертковы, некоторые друзья Толстого, в том числе и молодой секретарь писателя В.Ф. Булгаков, сопровождали его при посещении лечебницы.

Процитирую фрагмент воспоминаний В.Ф. Булгакова:

«Каков же был по содержанию и как прошел упомянутый кинематографический сеанс? Большой зал. Темные занавеси на окнах. Освещение – электрическими фонарями. В глубине зала большой экран. На скамьях для зрителей – больные: направо – мужчины, налево – женщины. Лев Николаевич с своей “свитой” и с директором лечебницы поместился в дальнем конце зала, за скамьями женщин, на стульях.

Начинается сеанс. Электричество тухнет. Шипит граммофон в качестве музыкального сопровождения. На экране мелькают, одна за другой, короткометражные картины:

“Нерон” – очень примитивно построенная и полная грубой бу- тафории драма.

Водопад Шафгаузен в Швейцарии – с натуры.

“Красноречие цветка” – преглупая мелодрама.

Похороны английского короля Эдуарда VII – с натуры.

“Удачная экспроприация” – комическая и тоже глупейшая картина.

Зоологический сад в Апвере – с натуры.

Картины были оценены Львом Николаевичем по достоинству.

Мелодрама и экспроприация, а также “Нерон” поразили его своей глупостью и бессодержательностью. Похороны короля Эдуарда навели на мысль о том, сколько эта безумная роскошь должна была стоить. Но, между прочим, когда показано было прохождение за гробом кавалерии, впереди которой ехал командир отряда на великолепной лошади, Лев Николаевич добродушно воскликнул:

– Вот бы мне такую лошадку!..

Понравился ему показ зоологического сада.

– Это – настоящий кинематограф, – говорил он, наблюдая за разворачиванием этой картины. – Невольно подумаешь, чего только не производит природа!

А увидев заглавие “Обезьяны”, воскликнул:

– А, обезьяны! Это забавно!..

Обезьяны, действительно, были забавны.

Таким образом, документальные фильмы, по-видимому, в первую очередь привлекали внимание Толстого.

Впрочем, он не просмотрел и половины программы, но не потому, чтобы она ему наскучила: он заранее условился с друзьями, что не будет задерживаться в лечебнице, потому что был утомлен некоторыми предыдущими экскурсиями.

Расписавшись, по просьбе врачей, в книге почетных посетителей, Лев Николаевич покинул лечебницу. У него осталось, между прочим, впечатление, что кинематограф “расстраивает больных”.

– Кинематограф быстро приедается. Да и все движения выходят в нем ненатурально.

Конечно, это было справедливо лишь по отношению к кинематографу на заре его развития.

С другой стороны, в записках А.Б. Гольденвейзера “Вблизи Толстого” значится, что, по мнению Льва Николаевича, кинематографом “можно было бы воспользоваться с хорошей целью”. В некоторых случаях, по словам Толстого, кинематограф мог бы быть “полезнее книги”» [5].

По свидетельству ближайших сотрудников Л.Н. Толстого, он был горячим сторонником документального кино. Н.Н. Гусев, бывший секретарь писателя, приводит следующее замечание Льва Николаевича: «Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами». «В особенности же, – продолжает Гусев, – Лев Николаевич был увлечен общедоступностью кинематографа: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов» [15]

ПЕРВАЯ БИОГРАФИЧЕСКАЯ ДРАМА

Очень скоро после кончины Толстого вступил в игру «с хорошей целью» художественный кинематограф. Речь пойдет о короткометражной (952 м., 31 мин.) картине Якова Протазанова и Елизаветы Тиман в жанре биографической драмы «Уход великого старца» (1912), где Л.Н. Толстого в роковой момент его жизни сыграл Владимир Шатерников (1884–1914), актер, закончивший Московское филармоническое училище, служивший с 1901 года в Московском Художественном театре и успевший сняться в нескольких короткометражных фильмах («Бахчисарайский фонтан», реж. Я. Протазанов, 1909; «Каширская тишина», реж. В. Кривцов, 1911; «Песня каторжанина», реж. Я. Протазанов, 1911). Фильмы не сохранились.

Я.А. Протазанов (1881–1945), сын купца, имевший за плечами только коммерческое училище, несколько лет жизни в Европе и быстро менявшиеся профессии, прибился в 1906 году к московской кинофирме «Глория» в качестве помощника режиссера и вскоре стал сам снимать фильмы (всего их за 34 года работы будет 114). О первых картинах («Песня каторжанина», «Песнь о вещем Олеге», «Анфиса») критика того времени писала с сочувствием. Так, в связи с «Песней о вещем Олеге» отмечались присущая пушкинскому стиху тональность, любовное отношение к русской исто-

рии, мастерство в сцене смерти Олега, снятой против солнца, выразительный поэтический пейзаж с залитыми светом березками.

Изучая фильмографию Протазанова, начинаешь понимать, почему молодой и малоопытный режиссер пошел по пути, по которому пошли первопроходцы-документалисты: *только прикасаясь к великим именам русских писателей можно было сделать себе имя*. Этот путь был открыт Дранковым, Мейером, Ханжонковым: Лев Николаевич Толстой – его судьба, его герои, его сочинения.

Работа Протазанова была уникальна по многим критериям. Впервые осуществлялась попытка осмыслить личную трагедию великого русского писателя, которая была свежей травмой, даже раной и российского общества, и русского читателя, и семьи автора «Войны и мира». Впервые был взят за основу жанр биографической драмы, отнесенной к личности огромной национальной, если не сказать мировой, величины. Впервые биографическая драма недавно ушедшего (всего два года назад!) писателя рассматривалась в присутствии, «на глазах», его вдовы, сыновей и дочерей, соратников-толстовцев. Впервые в картине артисты (американка Мюриэль Хардинг, выступавшая под псевдонимом Ольги Волковой, исполнила роль С.А. Толстой; Елизавета Тиман, второй режиссер картины, снялась в роли дочери писателя Александры Львовны Толстой; Михаил Тамаров⁷ – В.Г. Чертков) играли таких исторических персонажей, которые продолжали жить и находились в здравии⁸ и могли высказать свои суждения по поводу концепции картины, ее содержания, сюжетных ходов и трактовки образов. «Не ищите в этой ленте никаких модных теперь трюков,

⁷ Актер Михаил Тамаров – будущий исполнитель роли Алексея Вронского в картине В. Гардина «Анна Каренина» (1914).

⁸ Софья Андреевна Толстая, вдова писателя, прожила после его ухода еще девять лет и умерла в возрасте 75 лет в 1919 году. Владимир Григорьевич Чертков, лидер толстовства как общественного движения, близкий друг Л.Н. Толстого, редактор и издатель его произведений, прожил после ухода Толстого еще 26 лет и скончался в 1936 году. Александра Львовна Толстая, младшая дочь и секретарь Толстого, автор воспоминаний об отце, основательница и первый руководитель музея в Ясной Поляне и Толстовского Фонда, умерла в возрасте 95-ти лет в 1979 году.

– писал «Сине-Фоно», – ни бьющего на нервы сюжета. Здесь сама простота как в сюжете, так и в действии, но самая простота того, что происходит на экране, уже есть мировая трагедия и вызывает в зрителе тихие, но горячие слезы, заполняет душу чем-то теплым, но вместе с тем кратким, ясным...» [31, с.27].

Нам неизвестно, консультировались ли режиссеры с кем-либо из семьи или ближнего круга Л.Н. Толстого, с его будущими биографами, а также с кем-либо из участников драмы – с С.А. Толстой, А.Л. Толстой, В.Г. Чертковым. А ведь именно эти трое (и еще его яснополянский доктор, простые мужики и бабы) окружали Л.Н. Толстого незадолго и в момент его ухода из дома и кончины. Совершенно очевидно, однако, что в картине преобладает одна точка зрения на события, одна жесткая, в сущности «чертковская» концепция бегства Толстого из Ясной Поляны.

Обратимся к фактуре картины, которая, к счастью, сохранилась [37]. Немая, чернобелая игровая лента нагружена титрами, которые направляют действие и комментируют его. Первая сцена открывается титром: «Л. Толстой и “главный” толстовец Чертков». Друзья прогуливаются по аллеям яснополянского парка и о чем-то оживленно беседуют. К ним, сообщает следующая надпись, приходят трое мужиков с просьбой уступить им земли, и в фильме эта сцена выглядит весьма выразительно: крестьяне снимают перед барином шапки, машут руками и что-то бурно обсуждают.

– Гони вон, – гневно реагирует Софья Андреевна на просьбу мужиков, – я не могу позволить разорять семью (титр).

Лицо ее искажено, она полна решимости осуществить задуманное. Ей пытаются что-то объяснить и дочь, Александра Львовна, и муж, Лев Николаевич, и Чертков, но она сурова и непреклонна. Обескураженный и опечаленный Толстой выходит к крестьянам.

– Не хозяин я, – с виноватым видом объясняет Толстой мужикам решение жены. – Земля принадлежит графине (титр).

Крестьяне вроде и понимают, кланяются, сочувствуют барину, отходят, совещаются между собой, затем вынимают кошелек и

начинают отсчитывать бумажки. К ним возвращается Толстой.

– Отдайте, барин, деньги графине (титр).

Толстой смущается, отнекивается, но деньги (стопку купюр) берет, пересчитывает, слюнявя палец, и уносит в дом.

– Когда просят уступки – так не хозяин. А когда деньги дают – берет... (титр), – судачат крестьяне и в сердцах уходят восвояси.

Толстому мучительно неприятна вся эта сцена, но он виновато приносит деньги графине, а та алчно выхватывает купюры из рук мужа, пересчитывает и прячет в ридикюль.

Толстой пытается что-то объяснить жене, стоит перед ней на коленях, плачет, умоляет...

Следующая сцена (Толстой и Чертков) должна раскрыть истинные чувства писателя. Надпись сообщает смысл переживаемого:

– Всё мучительнее и мучительнее: неправда безумной роскоши среди недолжной нищеты, нужды...

Чертков понимает своего друга как никто и намерен разделить с ним его тайный план. Оседлана лошадь, Толстой собирается куда-то ехать верхом, но Софья Андреевна, предчувствуя недоброе, прибегает к крыльцу и умоляет мужа остаться. Мольбы, однако, не подействовали.

Титр сообщает:

– В тайне от Софьи Андреевны. Составление завещания.

На опушке леса Толстой, сидя на пеньке, подписывает документ: с ним Чертков и еще трое свидетелей; один из них все время оглядывается – как бы тайна не была раскрыта. Затем все присутствующие расписываются как свидетели. Содержание завещания может взорвать мир в семье.

Титр: «Доходы от моих книг пусть пойдут на общую пользу. Редактором и издателем всех моих сочинений назначаю Черткова».

Заговорщики пожимают друг другу руки и расходятся. В кабинете Толстой передает рукопись нового сочинения Черткову. Входит Софья Андреевна, целует мужа в лоб, однако, увидев Черткова с исписанными листами, пытается вырвать их, показывая

жестами, что все написанное Толстым принадлежит ей и никому больше. Расстроенного и огорченного писателя утешает дочь.

И вот кульминация семейного разлада, ставшего, по версии картины, причиной тяжелых последствий для Толстого и его близких. К писателю обратилась молодая крестьянка-вдова с маленькой дочерью, из бедных, с просьбой разрешить ей собирать хворост в лесу. Толстой приласкал девочку и, разумеется, разрешил. Но не тут-то было.

Титр сообщает: «Нанятые Софьей Андреевной горцы охраняют лес». Происходит безобразная, жестокая сцена: на глазах ребенка к вдове подъезжает верхом на лошади горец в белой черкеске и, спешившись, хватая женщину за плечи и начинает стегать ее вожжами куда ни попадая, а затем, продолжая стегать, волоком тащит к дому. Расправа длилась бы дольше, но тут появляется Толстой и буквально вырывает женщину из рук озверевшего охранника. Крестьянка на коленях умоляет Толстого спасти ее. Он зовет на помощь дочь: «Сашенька, поди сюда, помоги мне» (титр). Появляется Александра Львовна и домашний доктор, они вытирают вдове лицо, бинтуют голову...

Надпись «Мрачное состояние духа писателя перед совершившейся трагедией» – вполне красноречива. Толстой в отчаянии. Он мечется по кабинету и его намерения более чем ясны. Найдя веревку, он скручивает из нее петлю, привязывает ее к потолочному крюку и садится писать предсмертную записку. Закончив, вдруг видит перед собой любимую сестру Марию Николаевну, монахиню, которая будто бы появилась здесь, чтобы удержать брата от рокового шага. Она (видение) умоляет его оставить задуманное, ссылается на высшие силы. Мольбы действуют, Толстой пребывает в прострации, но живой. С потолка свисает петля, которую видит его дочь, – повинувшись дурному предчувствию, она пришла проведать отца. Саша и укоряет, и умоляет, и окончательно отговаривает отца от самоубийства. Принято совместное решение покинуть усадьбу навсегда.

Надпись свидетельствует: «Душевный перелом и уход из Ясной Поляны». Александра Львовна и домашний доктор сами собрали Льва Николаевича, и в коляске, вместе с доктором и кучером, Толстой выезжает предрассветным осенним утром из имения. На выезде коляска остановилась, беженец привстал, оглянулся, осмотрелся, попрощался, и путники двинулись дальше.

Тем временем Софья Андреевна обнаруживает отсутствие мужа в доме. Дочь подает ей записку: «Делаю то, что обыкновенно делает старик моего возраста: уходит из мирской жизни, чтобы жить в уединении, в тиши». В истерике она рвет записку мужа и швыряет ее на пол, затем, ломая руки, в ночном пеньюаре выбегает из дома. Два титра сопровождают ее хаотичные движения: «Симулирование Софьей Андреевной самоубийства» и пресловутое «Графиня с переменившимся лицом бежит к пруду»⁹. За ней бегут домашние и обнаруживают ее на берегу, у самой воды, где она, упав в обморок, едва намочила ноги. Дочь и прислуга ее поднимают и ведут в дом. Попытка не удалась.

А Толстой едет из Ясной Поляны в Шамордин монастырь, к сестре Марии Николаевне. Он исповедуется перед ней – рассказывает о своей школе, о занятиях с крестьянскими ребятишками, о том, как ловко и с какой радостью брался сапожничать, ходил на пастбище и пас коров, и о том, как тяжело ему жить дома, среди чуждой семьи, которая не хочет его понять.

Приезжает Александра Львовна, и они с отцом пускаются в путь, в неизвестность. Титр сообщает грустную новость: «31 октября 1910 года тяжело больной Толстой нашел приют у начальника станции Астапово». Следом приезжает Софья Андреевна, приходит к дому, куда ее не пускают, и заглядывает в окно (такой до-

⁹ Эта надпись спустя десять лет будет использована в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» для текста телеграммы, которую получит подпольный миллионер А.И. Корейко; вместе с абсурдными телеграммами «от Братьев Карамазовых» («грузите апельсины бочках») анонимный отправитель (Остап Бендер) попытается смутить и запугать скромного служащего «Геркулеса», скрывающего от государства свой миллион [11, С. 423].

кументальный кадр, снятый Ж. Мейером, уже существовал). Кадр скорбный и щемящий, тем более, что у постели Толстого – плачущая дочь и доктора, которые беспомощно разводят руками: сделать уже ничего нельзя. «Вот и конец! И ничего!» – произносит умирающий Толстой (титр).

Вбежавшая в комнату, где лежит Лев Николаевич, Софья Андреевна застаёт его при последнем издыхании: едва приподнявшись на подушке и погладив ей волосы, он опускается на постель замертво.

В картине был показан и документальный кадр: Л.Толстой на смертном одре – в той самой комнате, в доме начальника станции Астапово. Картина заканчивается символично: черные клочья туч и среди них Некто величественный, в белых одеждах, раскрывает объятия Своему сыну, и тот склоняется Отцу на грудь. Конец.

Фильм, несомненно, должен был произвести сильное впечатление. Тем более что он оказался первым «полочным» фильмом в истории русского кино: семья Толстого запретила картину для публичных просмотров на всей территории Российской империи. Хроника последних дней жизни писателя, снятая в формате *как бы* документального кино, наделала много шума при выходе фильма. Запрет семьи был более чем понятен: главной виновницей семейной трагедии выступала, причем в самой резкой и нелицеприятной форме, вдова писателя, мать его тринадцати детей, Софья Андреевна Толстая. Фильм звучал как обвинение хозяйки Ясной Поляны в жестокости по отношению к своим крестьянам, в чрезмерной жадности, алчности и корысти. По фильму, это она и только она, жена великого писателя, довела своего мужа до трагического исхода.

Перед зрителем столетней давности, равно как и перед современным зрителем, закономерно встают вопросы: насколько соответствовала реальности показанная в фильме картина семейного разлада, насколько создатели ленты были точны в целом и частном. Есть и другие вопросы: имеет ли право художественная

лента вторгаться в частную жизнь – судить-рядить о живых людях, выносить им моральный приговор, вставать на какую-то одну сторону их семейного конфликта. «Уход великого старца» стал первым фильмом Я.А. Протазанова в жанре биографической драмы, первым же в освоении материала, связанного с жизнью и творчеством Толстого – будут еще немые «Дьявол» (1914), «Война и мир» (1914), «Семейное счастье» (1916), «Отец Сергей» (1918). Сохранился только «Отец Сергей», который и поныне считается шедевром Протазанова (из сотни фильмов, немых и звуковых, сделанных Протазановым-режиссером, немых сохранились считанные единицы)¹⁰.

Нет сомнения, что «Уход великого старца» снимался без оглядки – и на цензуру, и на семью Толстого, и на общественное мнение; конструировался бесстрашно и, скорее всего, был рассчитан на скандал и общественное негодование. Фильм был, как уже мы отметили, запрещен к показу в Российской империи, но нельзя не сказать о его верности фактуре по многим позициям. Приведу обширный фрагмент из книги П.И. Бирюкова, первого биографа Л.Н. Толстого, свидетеля яснополянской жизни тех роковых лет:

«Утром 30 июля [1910] я со своей семьей приехал в Ясную Поляну и прогостил там шесть дней. Я застал в Ясной Поляне ужасную атмосферу... Время было тяжелое. С.А. в истерических припадках безумной ревности мучила Л. Н-ча. Предметом ревности был Чертков. Основанием для ревности было возрастающее, как ей казалось, влияние Черткова на Л. Н-ча. А так как все предполагали, что влияние Черткова должно принести и материальные невыгоды для семьи, то это влияние вызывало во многих членах семьи чувство враждебное к Черткову, близкое к ненависти, хотя

¹⁰ Н.М. Зоркая так описывает реакцию зрителей на «Отца Сергия»: «По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала и потом разразилась тем, что называют бурей аплодисментов. Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией. И при сравнении “Отца Сергия” с первыми простодушными фильмами-лубками и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино» [10].

и в разной степени. И у С.А. эта ненависть достигла высшей степени и приняла болезненную, безумную форму. Всякому приезжему, с разной степенью подробностей, С.А. жаловалась на свое бедственное положение и с цинической откровенностью рассказывала о всех перипетиях своей ревности, о всех фактах; большею частью существовавших лишь в ее воображении, которые, по ее мнению, оправдывали ее ревность...

В это время, т. е. осенью 1910 года, эта враждебность проявлялась с особенною страстною, болезненною силою. С.А. встретила меня с семьей с особенным радушием, как будто она искала во мне союзника в своей борьбе против Л. Н-ча, Алекс<андры> Льв<овны> и Черткова. Надежду на это давало ей то некоторое сочувствие к ее действительно трудному положению, которое она заметила во мне и которое я выказывал ей раньше. А также то иногда критическое отношение, которое во мне проявлялось по отношению к моему другу Черткову, которого я безмерно уважал и искренно любил, но иногда расходился с ним в применении наших однородных мыслей. Мне было жалко видеть, как он, казалось мне, подчинял себе Л. Н-ча, заставляя его иногда совершать поступки, как будто несогласные с его образом мыслей. Л. Н-ч, искренно любивший Черткова, казалось мне, тяготился этой опекой, но подчинялся ей безусловно, так как она совершалась во имя самых дорогих ему принципов. Быть может, этим моим отношением к Черткову руководило и дурное чувство ревности ко Л. Н-чу.

Обитатели Ясной Поляны переживали тогда тяжелое время. Приезжие туда получали впечатление какой-то борьбы двух партий; одна, во главе которой стоял Чертков, имела в Ясной Поляне своих приверженцев в лице Александры Львовны и Варвары Михайловны [В.М. Феокритова – подруга Александры Львовны, машинистка], и другая партия – С.А. и ее сыновей. Татьяна Львовна, мало бывавшая в Ясной, стояла несколько в стороне и могла бы быть хорошей посредницей между ними, если бы обстоятельства этому благоприятствовали. Я также не примыкал всецело ни

к той, ни к другой партии, так как ясно сознавал неправоту обеих. А так как обе партии считали меня близким себе человеком, то мое неполное сочувствие их поведению объясняли моей неискренностью, двуличием, желанием получить что-то с обеих сторон, и это доставляло мне много страданий и оскорблений, которые я старался молча переносить, будучи уверен, что мною руководит любовь к истине.

Мой приезд оживил надежды обеих партий; во мне надеялись видеть посредника-миротворца. Но я не оправдал их ожиданий, и, кажется, с моим приездом борьба еще обострилась, так как я внес в нее еще свой, личный элемент.

Лев Николаевич, конечно, стоял выше этой борьбы и, будучи духовно, идейно на стороне Черткова, сознавал в то же время ясно свои обязанности к Софье Андреевне, старался смягчить проявления ее болезненной страсти и нередко проявлял к ней нежность и заботливость. К сожалению, в окружающих его людях он не встречал поддержки этому любовному настроению.

Таково было положение, когда я приехал в Ясную. С.А. очень этому обрадовалась и на другой же день зазвала меня к себе в комнату и в почти часовой беседе излила мне всю свою наболевшую душу. Трудно, конечно, передать эту беседу: это был страстный вопль, призыв на помощь, отчаянный, безнадежный призыв, так как она сама чувствовала, что я лично ничего не мог сделать. Она заявила мне, что очень несчастна, что Чертков отнял у нее Л. Н-ча.

Невозможно передать содержание всего этого безумного бреда. Возражать было, конечно, нельзя. А молчание казалось ей согласием. Интерес, который я проявил к новым сведениям, сообщенным мне ею, дававшим мне как биографу новый психологический материал, показался ей некоторого рода сочувствием или одобрением с моей стороны.

Она читала мне письмо Л. Н-ча к ней, написанное в июле [1910] и представляющее некоторую попытку установить *modus vivendi* при настоящих тяжелых обстоятельствах. И много еще другого го-

ворила она при том, чего я уже не припомню. Когда она кончила весь свой рассказ, она заключила его таким вопросом: “Понимаете ли вы меня?” Я ответил искренно: “Да, понимаю”. “И не осуждаете?” – спросила она уже смелее. “И не осуждаю”, – ответил я, отчасти подкупленный страстностью ее изложения, отчасти сознавая невозможность какого-либо логического возражения, так как передо мной был, очевидно, человек, одержимый болезненной манией. Этого моего отношения было достаточно для того, чтобы счесть меня вполне солидарным со всеми ее бреднями» [4]. Читая строки книги первого биографа Толстого, лучше понимаешь сущность скандального эффекта картины «Уход великого старца»: биограф П.И. Бирюков *не примыкал всецело ни к той, ни к другой партии, так как ясно сознавал неправоту обеих.*

А вот свидетельство секретаря Толстого В.Ф. Булгакова: «30 июля 1910 года, за три месяца и одну неделю до смерти, Л.Н. Толстой вносит в “Дневник для одного себя” простые и ясные слова, которых “чертковцам” не удастся выжечь и каленым железом: “ЧЕРТКОВ ВОВЛЕК МЕНЯ В БОРЬБУ, И БОРЬБА ЭТА ОЧЕНЬ И ТЯЖЕЛА, И ПРОТИВНА МНЕ”. И что же? Оказывается, еще в 1906 году Толстой заявил то же самое и почти в тех же словах и при том – в письме своему другу: “Мне чувствуется втягивание меня в неприязненность, в делание чего-то, что может вызвать зло” [5].

Характерно также: Толстой отмечает в письме 1904 года, что ему будто бы не неприятно, что “дело идет о его смерти”, т. е., что ведутся разговоры и строятся планы о том, кто сменит его на посту хозяина всех его бумаг. Будь Чертков хоть немного более чутким и, если можно так выразиться, “незаинтересованным” лично человеком, он и в этой фразе почувствовал бы деликатный намек на неловкость постоянно подымать вопрос о том, как он, Чертков, будет распоряжаться делами писателя после его смерти. Но кажется, что для соображения о причиняемой Льву Николаевичу неприятности ближайший друг его, увлеченный блестящими издательскими перспективами, был глух и нем. Чертков был непреложно убежден, что

он переживет Толстого, и снова и снова смело говорил с ним о том, как он будет распоряжаться его писаниями после его смерти.

Недоразумения продолжались. В 1909 г. Толстой опять писал Черткову: «Получил, милый друг, ваше разочаровавшее меня во всех отношениях письмо... Разочаровало и даже неприятно было о моих писаньях до от какого-то года. Провались все эти писанья к дьяволу, только бы не вызывали они недобрых чувств» [5].

Режиссер картины Я.А. Протазанов, при всем своем большим таланте и тонком художественном чутье примкнул к партии Черткова *всецело*, не осознавая ее даже и частичной неправоты. Толстой понимал свои обязанности по отношению к Софье Андреевне, старался смягчить проявления ее болезненной страсти (доктора даже ставили ей диагноз «паранойя») и нередко проявлял к ней нежность и заботливость. «К сожалению, в окружающих его людях он не встречал поддержки этому любовному настроению», – пишет биограф: то же самое можно сказать и в связи с настроением картины: слишком прямолинейно показано поведение Софьи Андреевны, слишком категорично выстраивается линия противостояния в семье Толстых.

«Особая осторожность заставляет меня воздержаться от оценки некоторых фактов, и я ограничусь последовательным изложением того, что известно мне, предоставляя читателю делать свои заключения и оценки. Торопиться с этим не надо. Время отсеет правду» [5], – писал П.И. Бирюков в финальных главах книги. Протазанов такой осторожности проявить не захотел. Напротив: преследуя, быть может, интересы кинематографа и, заботясь о выразительности киноязыка (острая коллизия, ярко выраженный семейный конфликт), режиссер ужесточает картину событий, нанизывает специальные «горячие» эпизоды: невероятная грубость хозяйки имения к мужикам, пришедших просить землю, алчность к деньгам, отчасти даже лицемерие самого Толстого, не брезгующего мужицкими рублями, свирепость наемных горцев, охраняющих по приказу хозяйки лес, избиение вдовы. Все это рисует Софью Андреевну как женщину

жестокую и беспощадную к «малым сим». Неважно, что ни один из первых биографов Толстого или членов его семьи не наблюдал подобных сцен. Фильм хотел вызвать однозначное отношение к участникам семейной трагедии, потому он вписывает в хронику драмы те штрихи и оттенки, которые служат заданной цели.

Меж тем в книге «Моя жизнь» Софья Андреевна писала: «Он ждал от меня, бедный, милый муж мой, того духовного единения, которое было почти невозможно при моей материальной жизни и заботах, от которых уйти было невозможно и некуда. Я не сумела бы разделить его духовную жизнь на словах, а провести ее в жизнь, сломить ее, волоча за собой целую большую семью, было немыслимо, да и непосильно»[35].

Фильм «Уход великого старца» слышит как бы только одну сторону, и совершенно глух к другой. А ведь Софье Андреевне, матери тринадцати детей, пятеро из которых умерли в детстве, предстояло горестно пережить мужа, похоронить взрослого сына, девять лет вдовствовать в яснополянском доме, застать революцию и гражданскую войну, когда этот дом был освещен единственной керосиновой лампой и когда, фактически голодая, она должна была подбирать оставшийся на полях картофель, довольствоваться темными макаронами и цикорным кофе... Кроме того, вдова Толстого сделала все от нее зависящее, чтобы сохранить дом и усадьбу от разорения и не допустить ее продажу в частные руки. Из «Яснополянских записок» врача семьи Толстого Д.П. Маковицкого известно, что той роковой осенью, едва выехав из Ясной Поляны, по дороге к станции Толстой сказал после долгого молчания: «Что теперь Софья Андреевна, жалко ее»¹¹. У него не

¹¹ Близкий друг Д.П. Маковицкого Н.Н. Гусев во вступительной статье к «Яснополянским запискам» пишет о них так: «В правом кармане его пиджака всегда лежали листки толстой бумаги, на которой он незаметно для других и для самого Льва Николаевича записывал карандашом одному ему понятными знаками слова великого человека. Когда же все расходились спать, Душан Петрович, после длинного рабочего дня, вместо сна, садился за переписывание в тетрадь всего того, что случилось и было сказано в Ясной Поляне за истекший день, часто засиживаясь до двух, трех и четырех часов. “За первые два года моей жизни в Ясной Поляне, я, может быть, только пять или шесть раз лег раньше 12-ти часов”, – говорил он мне. А в восемь он был уже на ногах и в девять начинал прием больных в амбулатории» [17, с.9].

было ожесточения к жене, не было желания осудить ее. И всю последнюю неделю жизни мысль о ней тревожила Толстого. Дежурившая возле отца в последний день его жизни дочь Татьяна Львовна вспоминала, как он, подозвав ее, сказал: «Многое падает на Соню. Мы плохо распорядились». Сказав это, он потерял сознание.

Владимир Шатерников мастерски передал образ писателя, его походку, манеру держаться и разговаривать. Сыновья Толстого, смотревшие картину, не могли отличить Толстого-Шатерникова от самого Толстого. (Для создания портретного сходства был приглашен скульптор Иван Кавалеридзе. Он лепил из гуммоза надбровные дуги, мышцы лица, а опытный гример прилаживал все это на лицо актера. Гримирование длилось долго, но сходство получалось поразительное.)

Об «Уходе великого старца», первой в России кинобиографии, касающейся самого трагического эпизода жизни Л.Н. Толстого, можно сказать так: в этой картине много правды, но далеко не вся правда. А значит правда, которая перемешана с нарочитым вымыслом, искажает жизнь и уход из жизни великого человека.

Картина, как уже было сказано, не увидела света. Законченную ленту показали цензору и семье писателя, но по настоянию Софьи Андреевны, фильм был запрещен к показу. Другие члены семьи настаивали на снятии с него запрещения при условии, что будут вырезаны отдельные кадры – например, сцены покушения Толстого на самоубийство. Слухи о законченной картине и ее запрете проникли в прессу, был поднят шум, раздавались голоса как за показ картины, так и против него. Мотивы запрета (оскорбительный тон в отношении вдовы, клевета на нее и на других участников драмы) были более или менее понятны, но вот что писала, например, газета «Утро России»: «Протестовать против того, чтобы интимная жизнь Льва Николаевича сделалась достоянием общества, как раз менее всех имеет право С.А. Толстая, та самая Толстая, которая собственноручно продала одной газете свои воспоминания об интимнейших подробностях своей жизни с Львом

Николаевичем, воспоминания, посвященные 50-летию их свадьбы» [32, с. 22; 36].

Права на показ фильма, запрещенного в России, выкупила ростовская прокатная фирма за 40 тысяч рублей. Его стали широко показывать за рубежом; весь дубляж сводился только к переводу титров, коммерческая выгода была обеспечена.

И все же при всех своих прямолинейностях и категоричностях история, рассказанная в «Уходе великого старца», сделала главное дело.

Первое: она погрузила зрителя в мир сложных судеб и трагических семейных конфликтов русской литературной семьи и показала важность биографической составляющей при изучении личности писателя.

Второе: она заразила читателей важнейшей культурной проблематикой – связанной как с экранизациями, так и с биографическим жанром в кино: проблемой верности первоисточнику, проблемой границы интерпретации, проблемой дозволенного и недозволенного в искусстве.

Третье: она поставила вопрос о временной дистанции: как скоро после ухода человека, ухода трагического, осложненного тяжелыми семейными обстоятельствами, художественный кинематограф может вторгаться в жизнь семьи ушедшего, его детей, родных и близких. Сколько должно пройти времени – 25, 50, 70 лет, прежде чем кинокамера обнаружит свое настойчивое присутствие в домах и жизнях интересующих ее реальных людей? Подчеркну особо: именно камера художественного кинематографа, который – по определению – имеет право на вымысел и фантазию.

Четвертое: она озадачила кинематографа вопросом – позволено ли ему в целях большей выразительности и ради большего эффекта сочинять «отягчающие» или «облегчительные» эпизоды, которых не было в жизни его биографических героев, но которые нужны ему для пущей занимательности и напряженности?

Пятое: она вынудила художественный (да, пожалуй, и документальный) кинематограф задуматься – как при вторжении камеры в тайны семьи обстоит дело с правами этой семьи на свою неприкосновенность и с возможностями этой семьи на защиту своей неприкосновенности?

Наконец, *шестое:* она выдвинула на первый план принципы деликатности, тактичности, тонкости, осторожности, с которыми обязательно должен подходить художественный кинематограф к «живому» материалу.

ВАЛ ЭКРАНИЗАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ.

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

Спустя год, в 1913-м, Владимир Иванович Шатерников еще раз сыграл в немом биографическом короткометражном (715 м.) фильме Я. Протазанова – «Как хороши, как свежи были розы». Фильм был посвящен И.С. Тургеневу и приурочен к 30-летию со дня его смерти. В кинобиографии Тургенева ряд сцен шли последовательно: детские впечатления писателя, первая любовь, встреча с Полиной Виардо, встреча с Некрасовым, ссора с Толстым, прощание с Россией, предсмертное письмо к Толстому и смерть. По мнению критики, «повседневная жизнь наших великих художников еще мало изучена и бедна деталями, но и такая она производит сильное впечатление»[25].

Хочется поверить безымянному критику на слово – фильм о Тургеневе не сохранился, информации о нем, фотографий, высказываний очевидцев, зрителей и рецензентов найти не удалось. Можно лишь заметить, что биографический жанр на какое-то время был отодвинут на задний план и достался далекой перспективе.

В течение пяти лет, с 1909 по 1914 годы экранизируются почти все пьесы, которые шли в это время на столичных сценах: «Власть тьмы», «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» и «Живой труп» Л.Н. Толстого, лермонтовский «Маскарад», «Смерть Ивана Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толсто-

го, «На бойком месте», «Бесприданница», «Бедность не порок», «Гроза» и другие пьесы А.Н. Островского, «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Нахлебники» И.С. Тургенева, «Анфиса» и «Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева.

Экранизируются также либретто популярных опер и балетов: «Русалки», «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Демона», «Дубровского», «Жизни за царя», «Мазепы», «Вражьей силы», оперетты «Наталка-Полтавка», балета «Коппелия».

Поскольку число спектаклей, из которых можно было заимствовать готовые сцены для кинопостановок, оказалось ограниченным, пришлось параллельно с экранизацией драматических произведений заниматься переложением для экрана произведений других литературных жанров.

Прежде всего широко использовались классики русской литературы. Экранизируются: Пушкин («Цыгане», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Песня о вещем Олеге», «Домик в Коломне»), Лермонтов («Бела», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова», «Вадим»), Гоголь («Мертвые души», «Тарас Бульба», «Страшная месть», «Ночь под Рождество», «Вий»), Л. Толстой («Анна Каренина», «Крейцерова соната», «Фальшивый купон», «От ней все качества»), Достоевский («Преступление и наказание», «Идиот»), Гончаров («Обрыв»), Чехов («Палата № 6», «Драма на охоте», «Роман с контрабасом»), Некрасов («Коробейники», «Лихач Кудрявич»), Шевченко («Катерина») и многие другие. Некоторые произведения были экранизированы двумя фирмами: «Тарас Бульба» – Дранковым и Пате; «Обрыв» – Ханжонковым и фирмой «Дранков и Талдыкин»; «Сказка о рыбаке и рыбке» – Пате и Ханжонковым [15]. «За какие-нибудь 8–10 лет существования, – говорил Леонид Андреев о русском кинематографе, – он пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу – Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского, даже Анатолия Каменского. Ни одна дымовая печь не пожирает столько дров, сколько хватает, ломает

вещей кинематограф. Это бездонная яма, в которую проваливается все» [15].

Хотя до Шекспира и Данте руки русских кинопромышленников не доходили, тотальная эксплуатация литературной классики действительно напоминала бездонную яму, в которой проваливается всё. В понятие «всё» входили к тому же и многочисленные исторические фильмы – «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири», «Эпизод из жизни Дмитрия Донского», «Марфа Посадница», «Петр Великий», «Запорожская Сечь», «Наполеон в России», «Возарение дома Романовых», «Покорение Кавказа», «Оборона Севастополя», «1812 год»; историко-биографические фильмы: «Ломоносов», «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» и др.

Анализируя русскую школу экранизаций, известный историк кино недавно ушедшая Н.М. Зоркая писала – как об одном из общих мест – что *именно на путях экранизации были завоеваны первые принципиальные успехи чисто экранной выразительности. При этом в России, как и повсюду, солидное имя классика литературы «чаще всего выполняло роль рекламы для несолидного нового зрелища. Название литературного источника, уважаемое имя писателя не гарантировали ни высокого качества, ни коммерческого успеха»* [11, с.106].

Нет никакого сомнения, что в пристрастии кинофирм к экранизациям преобладал коммерческий интерес – имена писателей-классиков, названия общеизвестных романов и пьес, популярные образы героев произведений служили лучшей рекламой картинам и обеспечивали их прежде всего коммерческий успех. Нет никакого сомнения и в том, что экранизации первоначального кинематографа были весьма далеки от своих литературных первоисточников. Об адекватном или хотя бы близком к подлиннику киновыражении литературного произведения режиссеры в те поры не задумывались: в лучшем случае это были иллюстрации, воспроизводившие наиболее яркие эпизоды литературного произведения.

Л.Н. Толстой еще был жив, когда немой кинематограф взялся за экранизацию его сочинений. Первой ласточкой оказалась драма из крестьянского быта «Власть тьмы» (1886, подзаголовок «Коготок увяз, всей птичке пропасть»). В основу пьесы было положено уголовное дело тульского крестьянина, которого писатель посетил в тюрьме. Толстой рассказывал: «Фабула “Власти тьмы” почти целиком взята мною из подлинного уголовного дела, рассматривавшегося в Тульском окружном суде... В деле этом имелось именно такое же, как приведено и во “Власти тьмы”, убийство ребенка, прижитого от падчерицы, причем виновник убийства точно так же каялся всенародно на свадьбе этой падчерицы» [26].

Пьеса производила сильнейшее впечатление на тех, кто слушал ее чтение в доме Толстого, ее мечтала получить М.Г. Савина для своего бенефиса и брала на себя все цензурные хлопоты. Толстой согласился. «Большие толки возбуждает новая пьеса графа Л.Н. Толстого. Многие уверяют, что реализм нового произведения никак не может примириться с требованиями цензурных условий» [23], – писала столичная газета. Театральная цензура не пропустила пьесу. Друзья Толстого организовали чтение пьесы в известных частных домах, чтобы добиться отмены ее запрета. Многие деятели культуры добивались ее разрешения для театра. Пьесу читали даже в присутствии Александра III, она понравилась царю, он собирался присутствовать на генеральной репетиции в Александрийском театре. Полным ходом шла подготовка к премьере. Но вот пьесу прочитал главный идеолог контрреформ Александра III, обер-прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев – его реакцию можно было предвидеть. «Я только что прочел новую драму Л. Толстого, писал он царю, – и не могу прийти в себя от ужаса. А меня уверяют, будто бы готовятся давать ее на императорских театрах и уже разучивают роли... Какое отсутствие, больше того, *отрицание* идеала, какое унижение нравственного чувства, какое оскорбление вкуса... День, в который

драма Толстого будет представлена на императорских театрах, будет днем *решительного падения нашей сцены*» [24, с.130-132].

И подготовленный спектакль был запрещен.

Тем временем «Власть тьмы» с громадным успехом шла на многих сценах Западной Европы – во Франции, в Германии, Италии, Швейцарии, Голландии. Цензурный запрет на исполнение пьесы в российских казенных и частных театрах продолжался более восьми лет и был снят лишь в 1895 году, и в том же году два казенных и три частных театра (Петербург и Москва) поставили «Власть тьмы» на своих сценах – Толстой смог увидеть свою драму в том числе и на сцене Малого театра.

Не удивительно, что кинематограф, едва только он обратил внимание на русскую классику и вошел во вкус экранизаций, обратился к пьесе Толстого, театральные постановки которой имели такую богатую предысторию. Знаменитый в будущем русский актер и режиссер эпохи немого кино Петр Иванович Чардынин (П.И. Красавцев, 1873–1934) в качестве своего режиссерского дебюта¹² снял немой художественный короткометражный (365 м.) фильм по мотивам пьесы Толстого, и он стал первой из известных российских экранизаций по произведениям главного русского классика. В короткий метр вошло семь частей драмы: мать Никиты склоняет Анисью отравить мужа; Анисья отравляет мужа и отдает деньги Никите; через год Никита, женившись на Анисье, сошелся с ее падчерицей Акулиной; Анисья принуждает Никиту умертвить ребенка Акулины; Анисья силой выдает Акулину замуж; Никиту мучают угрызения совести; раскаяние и арест Никиты.

Сам Чардынин исполнил роль Никиты. Продюсером был А.А. Ханжонков. С момента выхода фильма на экраны (27 дека-

¹² До первого опыта в кинематографе Чардынин работал в провинциальных театрах актером и режиссером. С 1908 года служил в труппе Введенского народного дома, вместе с которой был приглашен сниматься в фильмах ателье Ханжонкова «Песнь про купца Калашникова» и «Русская свадьба XVI столетия», которые ставил Василий Гончаров. Чардынин быстро овладел профессией постановщика и вскоре стал ведущим постановщиком у Ханжонкова.

бря 1909 года) пошел отсчет популярности «русских» сюжетов в игровом кинематографе. Фильм считается утраченным; сведений о нем крайне мало, известно лишь, что во время съемок были использованы декорации одного из театров, где шла эта пьеса, а также актеры этого театра. Стоит повторить, что смотреть фильм, который Дранков привез Толстому в Ясную Поляну, хозяин отказался.

Начав свою карьеру в искусстве как театральный актер с амплуа «драматический любовник», П.И. Чардынин по условиям провинциальных театров начала XX столетия должен был играть не меньше 20 ролей в сезон и, как правило, с одной-двух репетиций. С той же интенсивностью он стал работать и в кино – оно, как оказалось, в гораздо большей степени, чем театр, отвечало его интересам актера, режиссера, сочинителя и предпринимателя. Он очень быстро стал постигать разницу между театром и кино. Став самым, пожалуй, успешным среди режиссеров российского немого кино, он снял за четверть века (1909–1932) более двух сотен картин (из которых сохранилась едва лишь десятая часть; от некоторых сохранились ничего не говорящие названия, от некоторых не осталось даже названий). Наибольшей плодотворности Чардынин достиг в 1915 году, поставив 35 фильмов.

Среди картин, которые с огромным увлечением он снимал по произведениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Островского (многие из них стали первыми экранизациями), закономерно были и фильмы по сочинениям Толстого: «Крейцерова соната» (1911), «Катюша Маслова» (1915), «Наташа Ростова» (1915). Фильмы не сохранились, но показателен интерес.

За сочинениями Толстого ранний кинематограф буквально охотился: кинокомпании действовали наперегонки. Это случилось, например, с постановкой пьесы «Живой труп» в Художественном театре, когда братья Пате объявили о подготовке к съемкам спектакля: «К таким великим вещам, как “Живой труп”, подходят осторожно, с благоговением: нельзя сделать из колоссального произведения наскоро вырезанную выкройку. Синематограф ли-

шен “луча от божества” – звучного слова театральной постановки, и поэтому дело создания ленты требует еще большего изучения, большей напряженности, дабы немой образ воплотил идеи “великого писателя земли русской”»[29, с.4].

Однако фирма другого деятеля киноиндустрии, Р.Д. Перского, узнав о намерении братьев Пате поставить и выпустить «Живой труп», в течение нескольких дней состряпала свою картину и намеревалась выпустить ее еще до театральной премьеры. Пришлось вмешаться наследникам. В прессу обратилась Александра Львовна Толстая: «Прочитав в газетах, что 17-го сентября в кинематографических театрах предполагается поставить “Живой труп” по пьесе моего отца Л.Н. Толстого, я считаю долгом заявить, что никому не предоставляла права на такое представление. Вместе с тем я очень прошу гг. содержателей кинематографических театров воздержаться от представления “Живого трупа” до первого представления этой пьесы на сцене московского Художественного театра и появления ее в печати, то есть до 23 сентября. Александра Толстая. 30-го августа 1911, г. Ясенки, Тульской губернии» [34, с. 3-4].

В газетах был поднят невиданный шум: синемаграф обвиняли в покушении на творчество Толстого, в кощунстве над памятью писателя, в низменных коммерческих намерениях, были вопросы и к личности самого Перского – кто, мол, он такой и откуда он раздобыл текст неопубликованной пьесы?

«Ввиду постановки “Живого трупа” г. Перским для кинематографа – сообщала пресса, – Художественным театром были приняты меры к обнаружению того, каким материалом пользовался г. Перский для своего сценария. При этих розысках, как нам передают, натолкнулись на организованную продажу изданного на ремингтоне “Живого трупа” в одной из театральных библиотек. Покупщиками являлись, главным образом, провинциальные антрепренеры. Первое время экземпляры “Живого трупа” продавались по 300 руб., а в последние дни цена упала до пятидесяти руб.

Официального расследования пока не удалось произвести ввиду отъезда из Москвы уполномоченного А.Л.Толстой присяжного поверенного Н.К. Муравьева» [20, с.4].

Перскому пришлось отложить показ фильма и выпустить его уже после премьеры спектакля в Художественном театре. Сама лента была фактически разгромлена прессой. «Выброшенная на рынок кинематографическая сенсация “Живой труп”, хотя и поставленная по смыслу оригинала, произвела на нас жалкое впечатление. Из исполнителей приличен только Федя Протасов (Васильев), все остальное разыграно в каком-то псевдо старом вкусе, на живую нитку, почти без декорации и без понимания своей задачи. В техническом отношении картина нечто симптоматическое, не поддающееся никакому описанию, сплошной срам. Да будет вам стыдно, господа почитатели великого имени и золотого тельца» [6, с.12].

Кстати сказать, конкуренция сорвала предполагавшийся выпуск «Живого трупа» фирмой братьев Пате в постановке Художественного театра. «Жаль, что до третьестепенных театров, то есть непосредственно для народа, картина или не додержится, или, в худшем случае, будет демонстрироваться в таком виде, что прах великого писателя должен будет перевернуться в гробу» [3, с.14], – писал петербургский театральный журнал «Артист и сцена». Того же мнения придерживался и «Сине-Фоно»: «Впечатление от картины самое жалкое. Сфотографирована картина очень плохо: вся она в тумане, плохо освещена, в ней сплошной “дождь” и частые обрывы и пропуски. Очевидно, издатель картины преследовал только меркантильные цели и торопился скорейшим ее выпуском на рынок. Казалось бы, что к воспроизведению картины по сюжету такого мирового гения, как Л.Н.Толстой, следовало бы отнестись посерьезнее» [30, с.27].

До начала советской кинематографии было выпущено 27 картин, инсценированных по 18 произведениям Толстого (сохранилось ничтожно мало) [16], но «посерьезнее» получалось далеко

не у всех. Случалось и откровенное надувательство в рекламных целях. Так, в 1915 году петербургская кинофирма «Крео-фильм» выступила с анонсом об экранизации нигде якобы не изданного произведения Толстого «Конец “Крейцеровой сонаты”». Анонс утверждал, что сюжет записан со слов самого писателя и, стало быть, является самостоятельным романом. Стоит ли говорить, что Лев Николаевич к этому «роману» никакого отношения никогда не имел¹³.

Достойным исключением был все тот же Я. Протазанов. В 1914 году он экранизировал повесть Толстого «Дьявол», в 1915-м – роман «Война и мир»: фильм конкурировал с аналогичной продукцией Ханжонкова. Шедеврами Протазанова стали фильмы «Николай Ставрогин» (1915)¹⁴, «Пиковая дама» (1916, 84 мин.) и «Отец Сергей» (1918, первоначальная версия – 112 мин., сохранившаяся версия – 79 мин.). Немой художественный фильм (автор сценария – А. Волков, операторы – Н. Рудаков, Ф. Бургасов, продюсеры – т-во «И. Ермольев») по мотивам одноименной повести Льва Толстого по праву называют одним из выдающихся произведений досоветского кинематографа.

«Отец Сергей» считается самым «протазановским» из всех произведений режиссера: эта картина – щедрая дань русской литературе, которую он горячо и беззаветно любил. Актеры, которых он позже снимал, поражались, насколько хорошо он знал отечественную литературу и разбирался в ней. В «Отце Сергии» по праву видят творческий итог развития всего дореволюционно-русского кино и включают в контекст мирового кинематографа

¹³ В книжном собрании Толстовского музея хранится небольшая книжка (перевод с английского): Крист М. Конец «Крейцеровой сонаты» Толстого. Рассказ. Изд. 2-е. СПб.: Тип. Берман и Рабинович, 1894. 30 с. М. Крист написал романтическое продолжение истории Трухачевского и жены Позднышева. Рассказ построен в форме ее исповеди: по версии автора, она не умерла, а была спасена и вывезена скрипачом Трухачевским за границу, где, после долгих скитаний по монастырям, возлюбленные соединились и умерли в один день.

¹⁴ Фильм «Николай Ставрогин» (экранизация романа Ф.М. Достоевского «Бесы»), по мнению историка кино С. Гинзбурга, «был одним из крупнейших художественных достижений дореволюционной кинематографии» [8, с.111]

как редкий образец прорыва к глубинам человеческой психологии на экране. Многие общепризнанные шедевры отечественного кино, снятые и до, и много лет после «Отца Сергия», сильно уступают ему в сложности и объемности характера главного героя, в том, как он прочитан и понят режиссером, который внимательно прислушался к автору повести.

Следование слову великого писателя требовало от Протазанова нестандартных творческих решений, к которым еще не был приучен ранний русский кинематограф. Фильм, где не слышны монологи и диалоги персонажей, конечно, *беззвучен*, но не *бессловесен*: он снабжен многочисленными, пространными и весьма выразительными титрами, который призваны – как минимум – двигать сюжет и ориентировать зрителя в происходящем на экране [22].

«А было ли «немое» кино немым?» – этот риторический вопрос ставил в своих работах искусствовед А.А. Шерель [39, с.156]. И отвечал, цитируя французского теоретика кино и кинокритика Андре Базена: нет, оно не было в полной мере немым – «немой фильм создавал мир, лишенный звуков, вот почему появилось множество символов, призванных возместить этот недостаток» [39, с.165]. «Вырываясь из тисков немоты, неговорящий кинематограф искал интонационное многообразие слова-титра и получал выразительный вариант, когда находил надписи точное место в пластическом и психологическом контексте», – справедливо утверждал российский исследователь [39, с.174]. Слово-титр действительно способно было оказывать звуковое воздействие на зрителя – все дело заключалось в умении режиссера сделать надпись в кино видом литературы, причем таким, которое бы не диссонировало, а гармонизировало со словом печатным в литературном первоисточнике.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Андреев Л.Н. Еще о «великом немом» // Кинематограф. 1915. № 1. С. 4.
2. Аннинский Л.А. Охота на Льва (Лев Николаевич Толстой и ки-

нематограф). Серия I [Электронный ресурс] // Портал LiveInternet. 09.09.2014. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4373400/post336403321/> (дата обращения 05.02.2017).

3. Артист и сцена. 1911. № 17.

4. Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого: в 4 т. Т. 4. [Электронный ресурс] // Проект «Собрание классики» (Lib.ru/Классика). URL: http://az.lib.ru/b/birjukow_p_i/text_1922_tolstoy06.shtml (дата обращения 05.02.2017).

5. Булгаков В.Ф. О Толстом [Электронный ресурс] // Сайт marsexx.ru. URL: <http://www.marsexx.ru/tolstoy/bulgakov-tolstoy.html> (дата обращения 05.02.2017)

6. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / [Сост.: Иванова В., Мыльникова В., Сковородникова С., Цивьян Ю., Янгиров Р.]. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 564 с.

7. Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России: (Фильмографическое описание): [Справочник]. М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.

8. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной. М.: Искусство, 1963. 406 с.

9. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого: Воспоминания: [Записки за пятнадцать лет]. М.: Захаров, 2002. 652 с.

10. Зоркая Н.М. Русская школа экранизации: Серебряные девятьсотдесятые [Электронный ресурс] // Образовательный портал «Слово». URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php> (дата обращения 05.02.2017).

11. Зоркая Н.М. Русская классика экранизации // Экранные искусства и литература: Немое кино: [сборник статей]. М.: Наука, 1991.

11. Ильф И.А. Двенадцать стульев; Золотой теленок / И.А. Ильф, Е.П. Петров. Одесса: Кн. изд-во, 1959. 655 с.

12. Иноземцева Л. Ранние документальные фильмы о Л.Н. Толстом (1908-1913). Из опыта работы архивиста // Киноведческие

записки. 1999. № 43. С. 292-328.

13. Какие фильмы навсегда утеряны Госфильмофондом России [Электронный ресурс] // Наше наследие: живой журнал. 25.08.2010. URL: <http://nashenasledie.livejournal.com/496108.html> (дата обращения 05.02.2017).

14. Крист М. Конец Крейцеровой сонаты Льва Толстого: рассказ М. Криста; пер. с англ. 2-е изд. Санкт-Петербург: типо-лит. Берман и Рабинович, ценз. 1894. 30 с.

15. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Глава 1. Кинематограф в дореволюционной России (1896–1917) [Электронный ресурс] // Библиотекарь.ру: электронная библиотека нехудожественной литературы. URL: <http://bibliotekar.ru/kino/2.htm> (дата обращения 05.02.2017).

16. Лурье С. Толстой и кино: обзор [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-713-.htm> (дата обращения 05.02.2017).

17. Маковицкий Д. Яснополянские записки. М.: Задруга, 1922. Вып. I.

18. Мистер Рэй. Леонид Андреев у Л.Н. Толстого // Утро России. 1910. 29 апреля. № 134.

19. Мистер Рэй. Воспоминания Л.Н. Андреева о встрече с Толстым // Солнце России. 1910. Ноябрь. № 53 (93).

20. Одесское обозрение театров. 1911. № 12.

21. Октябрь. 1965. № 9.

22. Отец Сергей (фильм, 1918) [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергей_\(фильм,_1918\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергей_(фильм,_1918)) (дата обращения 05.02.2017).

23. Петербургская газета. 1886. 29 декабря.

24. Победоносцев К.П. Письма Победоносцева к Александру III. [М.]: Новая Москва, 1926.

25. Протазанов Яков Александрович [Электронный ресурс] // Википедия: Свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia>.

org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2,%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата обращения 05.02.2017).

26. Ракшанин Н. Беседа с графом Л.Н. Толстым (Впечатления) // Новости и Биржевая газета. 1896. № 9. 9 января.

27. Сине-Фоно. 1910. № 4.

28. Сине-Фоно. 1911. № 9.

29. Сине-Фоно. 1910. № 24.

30. Сине-Фоно. 1911. № 3.

31. Сине-Фоно. 1912, № 2.

32. Сине-Фоно. 1912. № 6.

33. Театр и жизнь. 1913. № 48. 22 июня. С. 5.

34. Толстая С.А. Вниманию кинематографчиков (Письмо в редакцию) // Театр и жизнь. 1911. № 6.

35. Толстая С.А. Моя жизнь: воспоминания, документы [Электронный ресурс] // Журнальный зал: некоммерческий литературный интернет-проект. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1998/9/tolst.html> (дата обращения 05.02.2017).

36. Утро России. 1912. № 26.

37. Уход великого старца. Жизнь Л.Н. Толстого. 1912: из собрания Госфильмофонда [Электронный ресурс] / Я. Протазанов, Е. Тиман // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sylvLXsG-80> (дата обращения 05.02.2017).

38. Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература. М.: Современное творчество, 1910. 116 с.

39. Шерель А. Звук в немом кино // Экранные искусства и литература: Немое кино: [сборник статей]. М.: Наука, 1991.

LEV TOLSTOY IN EARLY RUSSIAN CINEMA

SARASKINA L.I.

State Institute for Art Studies

Analyzing the influence of Lev Tolstoy on early Russian cinema, the researcher selects shooting reels of the writer, trying to film the events of his life ("Perishing of the Great Elder"), the interest of the writer to modern cinema and the first film adaptation of his works ("War and Peace", "Father Sergius"). The first films associated with Tolstoy, outlined the problems of the permissible and impermissible in art, film adaptation, fidelity to the source, the boundaries of interpretation, time, privacy.

Key words: Russia, cinema, reels, film biography, adaptation.

ПЕСНИ О ВЕЩНОЙ ЛЮБВИ: АУРА ПОТРЕБЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ

ЖУРКОВА Д.А.

Государственный институт искусствознания

Популярные товарные бренды в песнях современной отечественной эстрады. Обычно их коммерческая составляющая не подразумевается. Такая особенность использования брендов в текстах песен позволяет наблюдать за реальными контекстами потребления различных вещей, несмотря на изначальную условность содержания песен. Автор рассматривает модели взаимоотношений героев песен с вещами, конструируемый социальный статус и авторское отношение, как к героям песен, так и к современному обществу.

Ключевые слова: бренд, песня, эстрада, коммерция, потребление, модель, статус.

На Западе упоминание тех или иных брендов в тексте поп-песни, а также их показ в видеоклипе считается одним из видов product placement,¹ то есть понимается как технология рекламы и пиара. Несмотря на то, что «включение брендов в песни является самой игнорируемой формой размещения [рекламы]» [3, р. 807],

¹ Данный англоязычный термин в российской практике часто переводится транскрипированием – продакт плейсмент. Другой популярный перевод – размещение (скрытой) рекламы в художественных произведениях (кино, сериалах, книгах).

тем не менее, при удачном стечении обстоятельств исполнители заключают с владельцами брендов выгодные контракты, а продукция кампании начинает пользоваться повышенным спросом.² В России практика такого запланированного и взаимовыгодного сотрудничества фактически отсутствует.³ Обычно, большинство отсылок к известным брендам в текстах отечественных поп-песен происходит спонтанно, являясь «зовом творчества». Коммерческая составляющая подобного употребления или уходит на второй план, или, что чаще, вообще не подразумевается.⁴

Такая особенность российской практики использования брендов в текстах песен позволяет, на мой взгляд, наблюдать за реальными контекстами потребления различных вещей, несмотря на всю изначальную условность содержания песен. В рамках данной статьи будут рассмотрены: 1) модели взаимоотношений героев песен с вещами, 2) конструируемый социальный статус и 3) авторское отношение, как к героям песен, так и к современному обществу. Отдельно замечу, что визуальной составляющей будет уделено особое внимание, но те песни, в которых бренды фигурируют лишь в клипах, специально рассматриваться не будут. Критерием при отборе материала для данного исследования служило упоминание той или иной кампании (или её слогана) непосредственно в тексте песни.

² В частности, Эрик Делаттре и Анна Коловик ссылаются на статью Р. Томкинса, в которой приводится пример песни "Pass the Courvoisier" группы Busta Rhymes. Выход этой песни в 2002 году способствовал увеличению продаж компании в США на 14%. (Courvoisier – марка и компания-производитель коньяка). Tomkins R. The hidden message: life's a pitch and then you die // Financial Times, 24 October 2003. P. 15. [Цит. по: 3, p. 813.]

³ В качестве таких отечественных песен, «оплаченных» брендами, можно привести лишь две, которые действительно стали популярными. Первая – это «Апельсиновый рай» группы «Блестящие», сопровождавшая рекламную кампанию производителя соков «Чемпион» в 2010 году. Вторая – «Сахарный пакет» в исполнении Петра Налича, которая стала частью проекта «Вещные ценности: живые истории» компании «Икея» в 2012 году.

⁴ В середине 2000-х годов в западном шоу-бизнесе процент оплаченных упоминаний брендов тоже не был большим. По словам создателя и руководителя агентства «Maven Strategies» Тони Рома, лишь 10% упоминаний относятся к реальному product placement, предполагающему денежную компенсацию. Williams K. In hip-hop making name dropping pays // Washington Post, 29 August 2005. Цит. по: [3, p.810.]

РАЗНОМАСТНЫЕ МАШИНЫ. ИГРЫ С СОЦИАЛЬНЫМ СТАТУСОМ

В отечественной популярной музыке больше всего «брендовых» песен посвящено автомобилям⁵. Причин данной песенной популярности автопрома несколько. Во-первых, автомобили заволадели умами людей исторически гораздо раньше, нежели марки одежды, модных аксессуаров и гаджетов. Во-вторых, они изначально являются более дорогой, а значит, и более статусной вещью, для многих характеризующей своего владельца. А вот отношение к средству передвижения и его обладателю сильно менялось в зависимости от времени.

Например, можно вспомнить шлягер в исполнении Аллы Пугачевой «Папа купил автомобиль»,⁶ появившийся в 1978 году. Согласно его сюжету «кузов перекошенный, очень поношенный /годный скорее на утиль», купленный за городом, очень недорого, автомобиль доставлял гораздо больше хлопот, нежели преимуществ. Несмотря на то, что в советское время личное средство передвижения (даже безотносительно его марки) понималось большинством людей как статусная вещь, в данной песне тяга к обладанию автомобилем высмеивалась и отчасти развенчивалась посредством добродушной иронии.⁷ До середины 1980-х годов воспевать вещные ценности на советской эстраде было не принято по многим причинам, прежде всего – идеологическим.⁸

⁵ На Западе в популярной музыке наряду с автопромом наиболее часто упоминаются марки алкогольной продукции, индустрии моды и роскоши, а также огнестрельного оружия [З, р. 809].

⁶ Автор слов – Олег Милиявский, композитор – Алла Пугачева.

⁷ Безусловно, немаловажную роль в ироническом эффекте данной песни играло то, что она была рассчитана прежде всего на детскую аудиторию. В одном ряду с «Папа купил автомобиль» можно вспомнить песню «Купила мама Лёше отличные калоши» (автор слов – Зоя Петрова, композитор – Аркадий Островский), где факт обладания новой «настоящей и блестящей» парой калош тоже становится поводом для комического эффекта. (Герой песни, к крайнему неудовольствию мамы, отдавал одну из галosh кошке, чтобы та не простудилась).

⁸ Лишь бардовская песня могла описывать те или иные подробности из мира материального благополучия, но и то исключительно с целью противопоставления высоких устремлений духа и приземленных бытовых проблем. Экстракт такого противопоставления заключен в знаменитой песне Юрия Кукина: «Люди сосланы делами, / люди едут за деньгами /... а я еду за мечтами и за запахом тайги».

«Мы лучше жить не стали, / но всё-таки настали / Немножечко другие времена» – эта строчка из песни «Белый мерседес»⁹ во многом определила содержание всей эпохи Перестройки. По словам исследователей, этот хит, появившийся в 1989 году в исполнении Маши Распутиной, зафиксировал «факт рождения новой России на развалинах сразу нескольких “старых”» [2].

*По городу Одессе на белом мерседесе
В зеленой шляпе с розовым пером,
Красуясь и фасоня, каталась тетя Соня,
Купив себе машину за бугром.
Красуясь и фасоня, решила тетя Соня
Урвать у счастья несколько минут
Пойми ее, Одесса, ведь жизнь совсем не пьеса,
Где все на сцене пляшут и поют.*

Припев:

*При шляпе, при машине
И с брошью на груди.
И юбка типа мини
С разрезом впереди.
Притягивает взоры волнующий разрез.
Ах, черное ты море, ах, белый мерседес.*

По всем жанровым признакам это блатная песня. Не случайно в ней детально описывается вещная среда, фигурирует сленг («бугор», «буржуй», «фасоня»), в качестве места действия выбрана «Одесса-мама», а в аранжировке звучит цитата из музыки к кинофильму «Джентльмены удачи». Однако, при всей давно известной жанровой формульности данная песня явила на свет героиню новой эпохи. По сути, тетя Соня – это прообраз современной бизнес-вумен, женщины, которая умеет зарабатывать деньги, любит красиво одеваться и не боится отличаться от других. Сквозящая

⁹ Автор слов – В. Дербенев, композитор – А. Лукьянов

же в тексте песни ирония по отношению к героине, говорит, скорее, о том, что на стыке 1980 и 1990-х годов окружающая среда и само общество не были готовы к появлению подобных персонажей, слишком уж расходилась реальность большинства людей с мироощущением личностей такого типа.

Данный шлягер, как, впрочем, и породившая его эпоха, содержит в себе множество противоречий. Во-первых, между желанным и реальным статусом обладательницы «мерседеса». Как явствует из текста песни, автомобиль достался героине отнюдь нелегко («дорогую машину у буржуя / купила Соня из последних сил»). Неслучайно звучат и параллели с театром («ведь жизнь совсем не пьеса»), а выезд на «мерседесе» воспринимается как мимолетный социальный бенефис («урвать у счастья несколько минут»). То есть и героиня песни, и слушатель прекрасно осознавали, каких усилий стоят эти мгновения «красования» и «фасонства», отнюдь не являющиеся для героини привычными.

Во-вторых, налицо противоречия между средой, обрисованной в тексте песни, и её клиповым воплощением. Так, в клипе¹⁰ вместо Одессы мы видим Барселону, и главным героем среди вещей оказывается отнюдь не «мерседес», лишь пару раз мелькающий на полароидных снимках, а прилавки, ломящиеся от всевозможных видов колбасы, фруктов и алкоголя. Рискну утверждать, что именно эти товары первой необходимости, явленные в таком количестве и в свободном доступе, производили гораздо большее впечатление на современников клипа, нежели яркие ряды певицы и её откровенные позы. Наконец, из клипа испарилась и сама тётя Соня. Несмотря на то, что Маша Распутина порой пытается примерить её образ, певица воспринимается скорее как изголодавшаяся до впечатлений туристка, которая лишь на мгновение оказалась в совершенно иной среде и с нескрываемым восторгом прикасается к окружающему миру изобилия. Место

¹⁰ Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=P3NI_WXFR7c. Дата обращения – 31.05.2016.

самостоятельной бизнес-вумен, по сути, заняла привлекательная содержанка.

Другой примечательный типаж эпохи, обрисованный через факт обладания престижным автомобилем, несмотря на то, что он появился в 2004 году, рисует, скорее, эпоху 1990-х. Хит «Чёрный бумер»¹¹ хип-хоп исполнителя Серёги (Сергея Пархоменко) и стилистически, и содержательно очень схож с вышеописанным «Белым мерседесом» Маши Распутиной. Во-первых, в нём явственно прослеживается связь с жанром блатной песни. Во-вторых, сюжет построен на том же мотиве «признания на деревне». В-третьих, имидж недалекого провинциального паренька заведомо не соответствует положению, традиционно закрепляемому за обладателем BMW.

*А наш райончик на отшибе
Городском стоит,
И вся округа день и ночь
Стаканами звенит.
Ребята в местной водку пьют
И знают все места,
Все потому, что перспективы
Нет у бизнеса.*

*Ай, улица родная,
Семь домов и три доски,
Здесь делать нечего,
И наши урки воют от тоски.
А только мне все нипочём,
До самых сумерек,
Я по райончику форсю
На черном бумере*

¹¹ «Бумером» на жаргоне принято называть автомобиль BMW.

Припев:

Ведь у меня есть черный бумер,

Он всегда со мной.

Ведь у меня есть черный бумер,

Быстрый и шальной.

Ведь у меня есть черный бумер,

Бумер заводной.

Садись смелей, девчонка,

Покатаемся с тобой.

Как и в случае с тётей Соней, персонаж «Чёрного бумера» с помощью автомобиля пытается нарастить свой социальный статус, прежде всего, в глазах окружающих. В данном случае, приём доведен до абсурда, так как весьма дорогая и мощная машина используется, во-первых, на совершенно неприспособленном для неё покрытии городских окраин, во-вторых, исключительно с целью знакомства с девушками. Причем сам персонаж песни искренне верит в свою «крутизну» и явно гордится собой, без тени рефлексии об удручающем состоянии дел в описываемой им окружающей действительности. С одной стороны, данное несоответствие личного мироощущения с реальным положением дел рождает особый комический эффект – слушатель невольно иронизирует над простоватостью и непрошибаемым оптимизмом героя песни. С другой стороны, и самому слушателю подобная ментальная установка героя помогает примириться с окружающим разгильдяйством. Именно в этом, на мой взгляд, и кроется секрет успеха данной композиции.

Меж тем, в клипе¹² мы не увидим ни одной приметы той городской среды, которая так тщательно описывается в тексте песни. И это ещё одна – на этот раз визуальная – общность «Чёрного бумера» с «Белым мерседесом». В клипе явлена весьма цивили-

¹² Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=S-igEe3wixg>. Дата обращения – 31.05.2016.

зованная городская среда, вполне достойная БМВ – блестящий асфальт, светящиеся витрины магазинов и рекламных билбордов, наконец, красивые и стильно одетые девушки.

В клипе мифологизация воспеваемого автомобиля происходит иным, нежели в тексте песни, способом. БМВ подается как своеобразный «оазис на колёсах». Два плана – скользящий по мокрому асфальту автомобиль и отрепетированные хип-хоп танцы в студии – объединяются за счёт идеи нахождения одного в другом. Подразумевается, что бумер не только «резвый», но и «резиновый», ведь он вмещает в себя полноценный ночной клуб. А изначальный мотив «деревенскости» проявляется лишь в спортивной форме одежды танцующих на блестящем танц-поле людей. Таким образом, в данном клипе текст из «лихих девяностых» легко накладывается на «отполированное» изображение «нулевых», а хип-хоп культура окраин виртуозно скрещивается с гламуром больших городов.

Три года спустя после появления «Чёрного бумера», в 2007 году, интернет «взрывается» клипом на песню, в тексте которой также фигурирует дорогой автомобиль, на сей раз марки «ягуар». Однако уставшей от гламурного лоска публике предъявляется действительность совсем иного толка, нежели заявленная в тексте песни. Речь идёт о «Гитар» Петра Налича.

*I have never been lonely, cause me is so cool.
Baby, you have a possibility play it with me.
I have never been clever, because need it never.
Baby, you have a possibility play it with me.*

Прупев:

*Guitar, guitar, guitar, guitar, come to my boudoir,
Baby, you have a possibility play it with me.
Guitar, guitar, guitar, guitar, jump to my Jaguar,
Baby, you have a possibility play it with me.*

В клипе¹³ на данную песню представлена нескрываемая «самодельная» пародия на череду клипов с дорогими машинами, изысканными пейзажами и красавцами-героями. Вместо «ягуара» предъявляются «жигули», Багамами оказывается неприятельная дачно-загородная природа с прудом, а что не смогли отснять в реальности (например, полуобнаженных женских тел), то дорисовали «от руки». В отличие от «Чёрного бумера» в этой песне заведомо отсутствует какая-либо претензия на серьезность и статусность. Идея тотальной иронии и профанации бытия развивается не только визуальными, но и всеми остальными «подручными» способами. Во-первых, с помощью музыкальных средств – за счёт топчущейся на месте мелодии припева, предельно простой гармонизации и «шабутного» бек-вокала. Во-вторых, благодаря словесно-речевым приемам, в частности – через примитивизированный английский с намеренно утрированным акцентом. В итоге, получается не восхваление благ общества потребления, а нескрываемый «стёб» над ними.

Завершает краткий обзор песенного ряда автомобилей ещё один пример «стёба», но уже над конкретной маркой машины и через призму национального колорита. Песня «Лада-седан – баклажан» группы «Рекорд-оркестр»¹⁴ была написана в 2013 году; оригинальный клип¹⁵ сняли в 2015, а в 2016 году песню с большими поправками перепел небезызвестный репер Тимати. Ввиду того, что последняя из упомянутых версий выглядит стилистически гораздо более предсказуемой (как в плане текста, так и клипового воплощения), а также отличается крайне неpolitкорректной позицией по отношению к людям кавказской национальности, сосредоточимся на оригинальной версии «Рекорд-оркестра».

Ярче солнца блестит фантастический цвет.

¹³ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=AOzkN8dHnjK>. Дата обращения – 03.06.2016.

¹⁴ Автор слов и музыки – солист группы Тимофей Копылов.

¹⁵ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6lyc5nDzyJw>. Дата обращения – 01.06.2016.

*Валиком красил дизайнер Ахмед!
Выхлопной трубой дурманит,
Все в космическом тумане!
Лада Седан! Баклажан!
Лада Седан! Баклажан!
Как луч от звезды Альдебаран,
Сквозь гиперпространство лечу в Тёплый Стан.
Купил диплом таксиста, шестьсот рублей – не триста.
Везу тебя, как министра! Ну, или как минимум, зам. министра!
Лада Седан! Баклажан!
Лада Седан! Горный Вулкан!
ВАЗ – гранёный алмаз!
Фары в ночи, как орлиный глаз.
1600 километров в час –
Космической кары нейтронный фугас!
ВАЗ, костюм Adidas –
Доспехи богов галактических трасс.
Ja! Was ist los? Was ist das?
Враг ослеплён светом белых лампас!
Термоядерная шаурма!
Вместо солнца взойдёт хурма!
Горным эхом сто тысяч раз
Породнились Казбек и Пегас!*

Успех текста заключается в соединении двух уровней языка – бытового, в том числе, имитирующего прямую речь героя-мигранта, и псевдо-поэтического, претендующего на многослойную метафоричность. Комический эффект достигается благодаря несоответствию предельно приземленных деталей и «высокого штиля», которым они описываются. При этом житейская правдивость считывается современным слушателем легко, жителям больших городов хорошо знакомы все перечисляемые подробности. Однако благодаря приёму «от первого лица» и изрядной

доли юмора в нетривиальных образах, вопрос национальной напряженности снимается сам собой. Наоборот, песня скорее вызывает сочувствие к будням таксиста-гастарбайтера. Музыка песни также отличается нестандартностью мелодии, гармонизации и аранжировки. В мелодии превалируют «восточные» интонации, подкреплённые чеканным ритмическим рисунком. Гармоническое решение композиции тоже навеивает аллюзии востока благодаря щедрому использованию фригийского оборота. Наконец, в аранжировке, за счёт тембров баяна и саксофона, удастся создать иллюзию звучания оригинальных народных инструментов.

В клипе авторы также пытались совместить образы национальной культуры с приметами современности. В частности, предъясняется пара танцоров в национальных костюмах, залихватски отплясывающих под музыку песни; лицо лидер-вокалиста группы закамуфлировано папай, а в студийный интерьер включены расшитые узорами ковры. Вместе с тем, в студии наличествует модель воспеваемого автомобиля необходимого оттенка и намывающие её девушки-модели. Именно их образ выглядят крайне чужеродными в стилистике данного клипа. На фоне пусть и условных национальных символов искусственность гламурных персонажей становится чересчур очевидной.

Таким образом, «Лада-седан» содержит сразу несколько примечательных для современного российского шоу-бизнеса факторов. Во-первых, это качественно проработанный музыкальный продукт, как в плане текста, так и музыки. Во-вторых, в этом хите, пожалуй, впервые открыто и на столь широкую аудиторию прозвучал вопрос национальной идентичности. Причем ирония над персонажем получилась вполне добродушная и сопереживающая. Наконец, это один из немногих примеров открытой антирекламы. То есть изначальная технология музыкального product placement оказалась вывернутой наизнанку. Было бы любопытно узнать статистику продаж воспетой марки отечественного автопрома до и после выхода данной песни.

РЕКЛАМНЫЕ СЛОГАНЫ. РЕЧЕВЫЕ ЗАМЕНТЕЛИ ЭМОЦИЙ

В одной из своих статей Ю.С. Дружкин сравнил современную клиповую индустрию сразу с двумя агрегатами: пылесосом и мясорубкой [1, с.11]. Первый агрегат направлен на то, чтобы втянуть в свое пространство как можно большее количество осколков реальности, а второй – перемалывает и «отполировывает» поступивший материал до нужной кондиции. В практике российской поп-музыки есть сразу несколько небезызвестных примеров, когда в качестве содержательного «наполнителя» песни из окружающей реальности «всасываются» рекламные слоганы и имиджи.

Песни, привлекающие в своё пространство рекламные образы, вольно или нет, высвечивают издержки современного общества потребления. Нечасто бывает, когда герои песни находятся в гармонии с транслируемыми рекламой образами и вещами. В качестве такого редкого случая можно привести хит конца 1990-х «Всяко-разно»¹⁶ в исполнении группы «Отпетые мошенники».

*В солнечный день я на прогулку выхожу,
Не испытываю жажды, я за имиджем слежу.
И подруга моя фору даст любой красотке,
Её чувства крепки, как настоящие колготки.
Нет, ну главное знает, ей не нужно объяснять,
Что нельзя в обтяг носить и белое надевать.
И что свежее дыхание облегчает понимание.
Ну, а средство два в одном вас избавит от страданий!*

Песня была довольно популярной во многом, на мой взгляд, потому что использовала обрывки рекламных слоганов в качестве своеобразного художественного приема. Оказалось, что из слоганов можно составить вполне связный текст, правда, его смысловая содержательность оставалась весьма условной. Но даже внутри данного шлягера, воспевающего потребительский бум

¹⁶ Авторы слов – С. Суровенко, И. Богомазов, композитор – В. Зинуров.

(«пока дают, надо брать /от остальных не отставать»), проскальзывает тень сомнения в действительной необходимости такого скопления вещей («но постепенно понимаешь, / что ты мозги засоряешь»). Клип на песню¹⁷ пародирует сценки из всевозможных рекламных роликов своего времени, вписывая в их контекст «отрывающихся» на вещевом многообразии молодых парней. Пока что какой-либо рефлексии о том, зачем нужны все эти вещи и что с ними делать, не обнаруживается. Зато торжествует беззаботное веселье в мире товарного изобилия.

Однако гораздо чаще в пространстве песни отношение к вещам и рекламным образам оказывается противоположным. Во многих случаях названия брендов используются для усиления контраста между рекламным миром тотального счастья и реальным эмоциональным состоянием героя. Подобное сопоставление так же становится художественным приёмом, а в осколках рекламных имиджей начинают отражаться новые, незапланированные смыслы.

Примером такого рода можно назвать хит группы «Сплин» «Орбит без сахара»,¹⁸ появившийся в 1998 году.

*Все таблетки подъедены,
Марки тоже наклеены.
Тишина в холодильнике,
На дачу смылись родители.*

Припев:

*Она жует свой Орбит без сахара
И вспоминает тех, о ком плакала.
Она жует свой Орбит без сахара
И ненавидит тех, о ком плакала.*

¹⁷ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=P-lcqdXPIPM>. Дата обращения 02.06.2016.

¹⁸ Автор слов и музыки – солист группы «Сплин» Александр Васильев.

*Она ходила голой на лестницу,
Ходила голой на улицу.
Она хотела даже повеситься,
Но институт, экзамены, сессия.*

Из текста вполне очевидно полное несоответствие состояния отчаяния, в котором находится героиня, и той беззаботности, которую подразумевает процесс жевания жвачки. Как известно, в большинстве рекламных роликов жевательных резинок персонажи непременно улыбаются, если и печалются, то ненадолго, а все их душевные переживания сводятся к заботе о чистоте зубов и свежести дыхания. В песне же и подразумевается, и разыгрывается личная катастрофа, связанная с крушением больших иллюзий. Данное сопоставление беззаботного рекламного образа и драматичных жизненных коллизий составляет суть данной композиции, во многом объясняя её популярность.¹⁹

Несмотря на то, что героиня песни переживает личную трагедию, находится в состоянии сильнейшего отчаяния, она продолжает пребывать и действовать в мире повседневных дел («она хотела даже повеситься, / но институт, экзамены, сессия»). Девушка живет в двух измерениях. Внутренний мир героини оказывается неравным её внешним поступкам. Бурная эскапада сменяется тихим синдромом пост-влюбленности, который не находит адекватных форм проявления. Процесс жевания становится той терапией, которую только и может предложить современная поп-культура человеку в пограничном состоянии. Других приемлемых форм для выражения отчаяния культура не дает. Человек, по сути, оста-

¹⁹ Необходимо оговорить, что «Сплин» является рок-группой и рассмотрение её творчества среди поп-музыки, казалось бы, нельзя считать правомерным. Однако композиции многих российских рок-групп часто попадают в хит-парады поп-музыки (в частности, такой опыт есть у «Би2», «Земфиры», «Ленинграда» и т.д.). Поэтому при отличной от поп-музыки смысловой и стилистической организации подобных рок-песен считаю рассмотрение их в общем музыкальном контексте вполне уместным. Распространенность, узнаваемость и востребованность этих песен свидетельствуют о том, что они вышли за границы рок-стилей, уловив некие общезначимые темы и проблемы.

ется один на один со своими страданиями, ему только и дано, что следовать рутинным процедурам потребления, чтобы хоть как-то пережить состояние несчастья. Сильные душевные переживания «гасятся» инерцией повседневности.

Эту же линию противоречия можно проследить как в музыкальном, так и в клиповом воплощении песни. Несмотря на то, что в тексте обрисовываются крайне серьезные проблемы, строение мелодии лапидарно и укладывается в два звена простейшей секвенции. С одной стороны, такой прием способствует простому запоминанию композиции. С другой стороны, посредством незамысловатой мелодии передаются отнюдь непростые смыслы. И в этом проявляется определенное мастерство автора песни – Александра Васильева.

Образы в клипе²⁰ также далеки от привычных ситуаций, в которых реклама рекомендует прибегнуть к жвачке. Здесь нет упорядоченного и «стерильного» мира с понятными героями и проблемами. В чёрнобелом видео на фоне двора с многоэтажками носятся девушки, то по отдельности, то толпой. Также фигурируют кровать на снегу и сцена исполнения группой песни во дворе. С одной стороны, клип показывает картину помешательства (индивидуального и массового), визуализируя смыслы, присутствующие в тексте между строк. С другой стороны, через всю бессвязность образов подспудно проступает идея пусть и дворового, но массового успеха группы. Таким образом, заявленная тема безвыходного отчаяния оказывается вписанной в хорошо известные лейтмотивы популярной культуры.

В песне «Тайд» группы «УмаТурман» контраст между миром телевизионно-рекламных лозунгов и душевным раздраем лирического героя звучит не менее пронзительно, нежели в «Орбите без сахара». В данном случае, в качестве способа выражения

²⁰ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=F-F60HXVYUg>. Дата обращения – 03.06.2016.

отчаяния выбирается стирка белья и просмотр ТВ-программ без разбора, что тоже сложно назвать адекватными формами для переживания душевной дисгармонии.

*Я жду тебя скорее приходи.
Хожу как тень, как голубь по карнизу.
Хотя бы позвони мне, ну, а там – поглядим,
Сажусь на диван, включаю телевизор.*

*«Здравствуйте, это операция “Тайд” или кипячение,
Это – тяжелый труд, это – не увлечение;
Требующий полного самоотречения,
И даже раз в году стационарного лечения.*

*Ой, а цены-то стали какие высокие,
Ой, а как дорого-то стало пожрать!
Ничего, доченька, продержимся на соке,
Ведь нашим-то яблочкам, с чего дорожать».*

Припев:

*Замочу белье я и постираю «Тайдом».
Где ж ты, моя милая? Птицей прилетай-да.
Я который день без сна у дверей встречаю,
Где же ты моя весна, где же ты моя весна,
Я скучаю.*

Эмоциональный эффект песни построен на противопоставлении двух речевых уровней. Первый передает состояние хандры и любовной тоски лирического героя, второй – воспроизводит обрывки фраз из работающего в фоновом режиме телевизора. Разворачивающаяся внутри героя трагедия обнаруживает полную бессмысленность бесконечной череды рекламно-телевизионных сообщений. А ведь именно они составляют неотъемлемый фон жизни большинства людей. Невольно возникает вопрос, насколько

ко в принципе осмысленной может быть повседневность обыкновенного человека, проходящая под аккомпанемент телевизора?

Эффект противопоставления двух миров, заложенный в тексте песни, поддерживается и музыкальными средствами. Если рекламно-телевизионные лозунги певец отбарабанивает залпом, практически без интонационных перепадов, то речь от первого лица содержит множество выразительных распевов и «зависаний» на высоких нотах. Этими, по сути, несложными средствами подчеркивается контраст между пустотой повседневной суеты и напряженностью душевных переживаний.

Наконец, тот же принцип несовпадения эмоционального состояния героя с образом счастливого потребителя бренда отражен в хите Верки Сердючки «Дольче Габанна».

*А я иду такая вся в Дольче Габбана,
Я иду такая вся, на сердце рана.
Слёзы душат-душат, я в плену обмана,
Но иду такая вся в Дольче Габбана.*

Безусловно, в этом шлягере содержится большая доля условности и иронии, неотделимых от сценического имиджа исполнителя Андрея Данилко. Но образ его героини Верки Сердючки – дамы «немного за тридцать», мечтающей «выйти замуж за принца» – неслучайно находит неизменный отклик среди женской аудитории среднего поколения. Его (её) творчество становится своеобразным средством терапии, основанным на эффекте смеха сквозь слезы. Но из-за комичности образа проблемы, которые улавливаются в этих песнях, не становятся менее актуальными и трагичными.

«Дольче Габана» стала ещё одной «серией» приключений ищущей любви героини. Известный бренд призван в данном случае драматизировать контраст между статусом внешне успешной женщины и её очередным фиаско в личной жизни. На схожей двойственности построен весь образ Верки Сердючки. Она пла-

чет, пританцовывая; отчаянно хорохорится, когда её только что бросили; и вместо заявленного в песне бренда надевает на себя и свою свиту костюмы плюшевых зайчиков.²¹

Итак, в большинстве вышеприведенных примеров настоящее эмоциональное состояние героя диаметрально противоположно тем чувствам, которые подразумевает обладание упоминаемыми в текстах песен вещами. Получается, дорогие вещи и модные стереотипы поведения, увы, не помогают избавиться от душевных переживаний. Процесс потребления лишь на какое-то мгновение «выдергивает» героя из отчаяния, а зачастую лишь усиливает ощущение пустоты и бессмысленности бытия. Привлечение в мир героя хорошо узнаваемых брендов становится действенным художественным приемом, который вскрывает духовный диссонанс.

ДЕВУШКИ НОВОГО ПОВЕДЕНИЯ. ВЕЩИ КАК ЗАМЕНТЕЛИ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Одним из трендов современной российской поп-музыки является шаржирование (вплоть до острой сатиры) образов гламурного поведения. Под «раздачу» попадают самые разные персонажи: от мальчиков-мажоров до менеджеров среднего звена. Мы же сосредоточимся на девочках нового «формата», потому что в прорисовке именно их образов фигурирует наибольшее количество брендов.

Если вновь вспомнить песню «Белый Мерседес» Маши Распутиной и образ тёти Сони, то из текста песни следует, что тётя Соня на свой фартовый «мерседес» зарабатывала деньги исключительно собственным трудом. В клипе Маша Распутина предстает в совсем другом качестве – красующейся за чужой счёт девушки лёгкого поведения. Но на тот момент (на стыке 1980-х и 1990-х годов) данный статус привлекательной содержанки казался, пожалуй, гораздо притягательнее статуса тёти Сони, вынужденной

²¹ См. исполнение данной песни в программе «Песня года-2010» на телеканале «Россия». Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=C7b9FM-coRU>. Дата обращения – 02.06.2016.

«вкалывать», чтобы стать обладательницей заветной машины. В сегодняшней реальности положение подобных девушек оказывается весьма двойственным. С одной стороны, к такому положению продолжают стремиться, а с другой стороны, это стремление становится поводом для критики.

Пожалуй, одним из первых опытов подобной критики стала песня 2005 года «Девочка в пежо»²² в исполнении Ёлки.²³ Текст песни построен на перечислении характерных деталей окружения и поведения, которые отличают девушку на недорогой машине в её стремлении стать, дословно – «розовой невестой VIP», то есть обеспечить беспечное существование за счёт выгодного замужества.

*Оу, девочка в маленьком “пежо”
Смотрит в окно, она всё знает,
Мелодия мобильного в сердце не умолкает.
Едет она, едет, она вся крутая,
Царица пробок, “Миссис Тверская”.
Смело нарушает, сплошные пересекает,
Если тормозят, её тут же отпускают.
Она, будто лебедь выплывает,
Дорогие тачки по-по-подрезает.
Солнцезащитные очки от «Гуччи»,
Она любит день, но больше любит ночи.
Её кожа мягка, румяна и нежна,
Девочка привыкла спать не одна.
Она любви полна, но новую ищет,
Желающих сотни, точнее тыщи.*

В тексте данной песни нет открытого осуждения героини, подразумевается, что выводы сделает сам слушатель. Автор же присутствует на правах стороннего наблюдателя, портретирующего

²² Автор слов и музыки – Влад Валов.

²³ Сценический псевдоним Елизаветы Иванцев.

типажи новой эпохи. Подробное перечисление вещной среды и «повадок» героини направлено на то, чтобы усилить ощущение искусственности и незамысловатости её устремлений. На эту же идею работает и клип, созданный в анимационной манере.²⁴ Его единственным «живым» персонажем, как нетрудно догадаться, оказывается сама певица в роли водителя машины-эвакуатора. Однако в «детский» жанр клипа вкладывается весьма жестокое содержание. Разыгрываемые мини-сценки в разных контекстах демонстрируют то, как люди различными способами могут использовать друг друга. Вместе с тем, покачивающийся ритм песни и неизменно улыбающаяся певица, вольно или нет, снимают «градус» серьезности затронутых проблем.

Новая звезда отечественного R'n'B Кристина Си²⁵ в 2016 году представила схожий типаж героини в хите под названием «Хочу».²⁶ Однако, в отличие от добродушной и ироничной Ёлки, Кристина Си не стесняется в выражениях. Так, к новоиспеченной «барби» обращаются «грязная врушка», и утверждает, что у неё «мыслей в голове меньше, чем ткани в её стрингах».

Что нужно Барби?

Это магазины, манекены,

После таких подарков каждый дядя станет Кеном.

Мечтала с детства встретить принца стать его принцессой,

Все изменилось с толстым дядей на мэрге.

Она крутит свой роман, собранный чемодан,

Две путевки на Бали, ни одной фотки в Инстаграм.

Прости, грязная врушка, но ты – его игрушка,

Все, что ты можешь — это шептать ему на ушко то, что:

Припев:

²⁴ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=c9KGRIQlsqM>. Дата обращения – 02.06.2016.

²⁵ Полное имя – Кристина Саркисян.

²⁶ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=xdLDFQT94MY>. Дата обращения – 02.06.2016.

*«Я-я хочу, нет я хочу,
Туфли Джимми Чу и Айфон хочу».
Я вижу, как они узнают себя в этом,
Прости за то, что Si раскрывает секреты.
«Я хочу, нет я хочу,
Туфли Джимми Чу, на Бали хочу».
Я вижу, как они узнают себя в этом,
Я знаю, что вы делали прошлым летом.*

Не менее примечателен клип на эту песню. Его сюжет иллюстрирует этапы создания из бесполой манекенов красоток, соответствующих всем стандартам современной моды. Зрителю предъясняется тотальная искусственность бытия одной из таких «барби». Искусственность явлена как изнутри (начальные сцены программирования манекенов), так и снаружи (сцена селфирования на фоне постера с яхтой, должно служить заменой искусственному пейзажу). В сумме получается, что благодаря высоким технологиям можно создать совершенное тело, но с предельно примитивным интеллектом.²⁷ Марки гаджетов, аксессуаров и одежды оказываются заменителем индивидуальности подобного типа барышень. Именно против этого направлен звучащий в тексте песен анти-гламурный пафос. Но действительно ли певица, Кристина Si, существует настолько вне этого гламура? Судя по её одежде, макияжу и фигуре она вполне вписывается в параметры данной моды. Таким образом, звучащее из её уст осуждение, по сути, оказывается показным, не более, чем кокетством. А критика искусственности современных «барби» конвертируется в очень неплохие дивиденды для собственного продвижения.

Схожая искусственность бытия, но уже от первого лица, представлена в песне «Сумка»²⁸ «Группировки Ленинград».

²⁷ Схожая идея создания искусственного интеллекта в образе прекрасных женщин, удовлетворяющих различные нужды, лежит в сюжете фильма «Из машины» («Ex Machina», реж. Алекс Гарленд, 2014). Одна из героинь, обладающая совершенным телом и высокотехнологичным интеллектом, создана исключительно для бытовых и сексуальных целей.

²⁸ Автор слов и музыки – Сергей Шнуров.

*Кожаная сумка Prada,
Полюбила, как мне быть?
Я уже сама не рада,
Правда, сумку не забыть.*

Припев:

*Я не хочу жить без нее,
Я закричу: «это мое»!
Я не хочу, жить без нее,
Я закричу: «это мое,
Это мое, это мое, это мое!»*

*...Помню все ее изгибы,
Нежность кожи, запах, вкус.
Если б видеть вы могли бы,
Я сама себе с ней снюсь.*

Безусловно, вся серьезность, с которой исполняется данная песня, предполагает ровно обратный эффект – шаржировать ничтожность меркантильных устремлений девушек определенной «породы». Искусственность бытия в данной песне проявляется в нескольких измерениях. Во-первых, с позиции лирической героини. Она грезит о сумке «Prada» в выражениях любовного томления и заведомо разочарована из-за невозможности обладания заветным аксессуаром. Причем этот же эффект утрированной, и оттого искусственной, чувственности воспроизводится в музыкальном материале песни. Так, её мелодия больше подходит не для пения, а для выразительного «нашептывания».

Во-вторых, искусственность живописно явлена в видео на данную песню, которое по своему жанру можно назвать клипом в клипе.²⁹ Весьма жесткий, как по уровню сатиры, так и по содержанию, он повествует об издержках производства гламурно-па-

²⁹ Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=h7xDfqSAdh0>. Дата обращения – 02.06.2016.

фосного имиджа новоявленной поп-дивы. Клип в данном случае становится разновидностью короткометражного кино. Его главное отличие от традиционного жанра клипа заключается в том, что звучание песни периодически прерывается, а сюжетная линия продолжает развиваться, более того, именно эти моменты являются стержневыми с драматургической точки зрения.

Однако при всей правдивости подмеченных в клипе «Сумка» деталей образ жены олигарха, мнящей себя поп-звездой, оказался весьма условным. Куда большую фактически, грандиозную популярность снискал другой клип «Группировки Ленинград», снятый в этой же манере короткометражного кино. Речь идёт о песне «Экспонат».³⁰

*Водил меня Серёга
На выставку Ван Гога.
Там было тёлоч много,
И нервы, как канат.
Но я не недодрога,
Дала понять с порога,
На выставке Ван Гога
Я – главный экспонат.*

Припев:

*На лабутенах-нах³¹
И в о*уительных штанах.
На лабутенах-нах
И в о*уительных штанах.*

*Мы с Генкой и Маринкой
Ходили в «Маринку»,
Послушать чисто Глинку,*

³⁰ Автор слов и музыки – Сергей Шнуров. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=et281UHN0OU>. Дата обращения – 03.02.2016.

³¹ Имеется ввиду туфли марки «Louboutin». В русском варианте существует два произношения – Лубутен и Лабутен. Первый считается более корректным.

*Партер, туды-сюды.
Там сразу без заминки,
В партере «Мариинки»,
Все поняли блондинки,
Я – прима, без п*зды.*

Казалось бы, приёмы, использованные Сергеем Шнуровым в данном хите, всё те же: во-первых, героиня, искренне поклоняющаяся бренду; во-вторых, повествование от первого лица, приправленное общенной лексикой. В-третьих, клип снят в манере несвязанного напрямую с текстом песни сюжета, и, наконец, изображение непосредственного процесса пения в нём отсутствует. Однако разница в популярности двух песен – «Сумки» и «Экспонат» – очевидна³² и определяется, на мой взгляд, социальным положением героини и идеей сюжета. В «Экспонате» и то и другое не понаслышке знакомо гораздо большему количеству обыкновенных людей.

Злоключения девушки, собирающейся на первое свидание, формально никак не соответствуют тексту песни. Если вслушаться исключительно в текст, то там описывается ситуация уже достигнутого и многократного успеха (сначала на выставке Ван Гога, а потом в «Мариинке»). Клип же рисует те муки, через которые проходит девушка, пытаясь создать образ, которому она в действительности не соответствует. «Экспонат» и клип на эту песню аккумулялировали множество культурных пластов, прежде считавшихся несовместимыми. Разберем их по порядку.

Во-первых, это совмещение мата и гламура. До недавнего времени эстетика гламура всяческими способами пыталась избегать «телесного низа», как минимум, не допуская его в своё публичное пространство. Модели поведения, понимаемые как гламурные, всегда отличались «стерильностью», бесконфликтностью

³² На 10.06.2016 года на YouTube клип «Сумка» имеет около 16 450 000 просмотров, клип «Экспонат» – 77 975 000.

и приторной радужностью. В свою очередь обценная лексика часто выступала как языком большого и независимого искусства (от Пушкина до Ерофеева), так и языком повседневного общения непривилегированных слоев общества. Сегодняшний день объединяет эти прежде несовместимые течения в пространстве популярной культуры. Соединение мата с гламуром становится тем свежим «топливом», которое помогает «подновить» затёртые сюжеты масскульта.

Во-вторых, «гремучая смесь» мата и гламура в данной песне настаивается на образах классического искусства, ведь в качестве модных «тусовочных» мест употребляются не ночной клуб, кино или, скажем, ипподром, а оперный театр и художественная выставка. Однако мир классической культуры понимается как публичное пространство для... выгодной «ловли» мужа.³³ Вслушиваться в музыку, вглядываться в картины и искать некие духовные смыслы при посещении театра или выставки никто заведомо не планирует. То есть суть таких мест сводится к престижности антуража; ценится оболочка, но не наполнение.³⁴

Наконец, в клипе совмещается сразу несколько противоречащих друг другу мировоззренческих позиций. В начале ролика героиня пытается убедить своего ухажера, что она сама-себя-делаящая девушка (self-made-girl). Согласно легенде, она отказалась от денег отца и самостоятельно строит карьеру художницы. Тем не менее, пределом её мечтаний становится не персональная выставка картин, а традиционная свадебная церемония. То есть ге-

³³ Выбор этих пространств корреспондирует с пониманием классического искусства в вышеописанном клипе «Сумка». В нём есть сцена, должна иллюстрировать досуг бомонда. Когда главная героиня – жена олигарха – видит в этом пространстве музыкантов струнного квартета, она требует немедленно заменить их на ди-джея, так как, согласно её представлениям, эту музыку «только бабки нищевородские слушают». То есть отношение к классическому искусству в гламурно-блатной среде может кардинально меняться в зависимости от целей обращающихся к нему героев.

³⁴ Здесь, безусловно, приходит на память одна из сюжетных линий фильма «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1980), где героиня Ирины Муравьевой пытается завести перспективное знакомство в Ленинской библиотеке. Причём она так же ходит туда без стремления получить некий новый духовно-культурный опыт, она руководствуется исключительно интересами замужества.

роине совершенно не нужна та свобода и независимость, о которой она намекает потенциальному возлюбленному. Наоборот, её ценностные ориентации предельно патриархальны в своей сути.

Много противоречий явлено и в процессе сборов на свидание. Девушка всеми силами пытается соответствовать чужому образу «с картинки», но работает она исключительно с внешними параметрами. Героиня подделывает не столько тужельный бренд, сколько саму себя, при этом, оставляя совершенно без внимания свою внутреннюю сущность. Форма напрочь затмевает содержание. Создание искусственной оболочки становится главной движущей идеей, на фоне которой меркнет даже блокада Ленинграда (пережившим блокаду не надо было заботиться об стройности фигуры). В той сцене, где мать героини просит её сходить за хлебом и получает отпор, концентрируется ещё одно примечательное противоречие, на сей раз – между поколениями. Мать возмущается не тому, что её дочь разговаривает с ней на мате и отказывается выполнить поручение, а тому, что та ругает хлеб. Для матери – это священный продукт, благодаря которому стало возможным продолжение и выживание рода. Для дочери – это источник лишних калорий, мешающий ей «влезть» в джинсы. Таким образом, как намекает клип, у современного поколения есть большие проблемы со шкалой соразмерности событий и наблюдается явный сбой в отношении исторической памяти.

Всеми этими способами – совмещая гламур и мат, делая отсылки к классическому искусству и исторической памяти – современная популярная культура пытается наполнить своё пространство новыми смыслами, найти необычный ракурс в хорошо известных сюжетах. В этом процессе бренды, как коммерческие, так и культурные, становятся своеобразными заменителями статусности и эмоций. Теперь достаточно описать, что носит девушка и куда она ходит «тусоваться», чтобы охарактеризовать её натуру; место духовных качеств и индивидуальных черт характера заняли марки товаров и привлекательные для знакомства публичные места.

Итак, как показывает практика, технология product placement в отечественной популярной музыке зачастую работает с противоположным результатом: вместо продвижения бренда получается его принижение. Глубинная причина такого эффекта, как указал в личной беседе Ю.С.Дружкин, кроется, по-видимому, в исторической краткости буржуазных отношений в России. Очень непросто за пару десятилетий перенять менталитет буржуазного общества в стране, которая предыдущий век прожила с идеей построения коммунизма. Не может столь стремительный переход быть безболезненным. А популярная музыка и шире – эстрада, – являясь зеркалом своего общества, осознанно или нет, показывает те разломы и противоречия, которые существуют в нём сегодня. Потому и получаются российские варианты песенного процесса потребления столь искаженными, как бы застрявшими меж двух цивилизаций. Сама же популярная музыка очень умело пользуется этим, привнося в своё пространство новые идеи и подновляя приевшиеся образы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дружкин Ю. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? (кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX – XXI веков.: сб.ст. М., 2010. Вып. 1. С. 7-53.
2. История поп. 20 лет России глазами отечественной попсы / Мильчин К., Зайцева Н., Великовский Д., Идлис Ю., Денисова С., Арефьева Т., Андреева О. // Русский репортер. 28 июля 2009. №29 (108). URL: <http://rusrep.ru/2009/29/popsa> (дата обращения 31.05.2016).
3. Delattre E. Memory and perception of brand mentions and placement of brands in songs / Delattre E., Colovic A. // International Journal of Advertising. 2009, №28 (5).

SONGS ABOUT GENUINE LOVE: AURA OF CONSUMPTION IN CONTEMPORARY RUSSIAN POP MUSIC

ZHURKOVA D.A.

State Institute for Art Studies

Popular product brands in songs of the modern domestic variety. Usually, their commercial component is not implied. This feature of the use of brands in the lyrics allows you to monitor the real contexts of consumption of various things, despite the inherent arbitrariness of the content of the songs. The author considers the model of the song characters' relationship with the things of the constructed social status and the author's attitude both: to the characters of the songs and to modern society.

Keywords: brand, song, pop music, commerce, consumption, model, status.

АВТОРЫ:

Белозерова Юлия Михайловна, кандидат экономических наук, доцент, зав. кафедрой продюсерского мастерства Института кино и телевидения (ГИТР)
e-mail: avuzto@yandex.ru

Глебова Ирина Сергеевна, кандидат политических наук, доцент кафедры режиссуры кино, телевидения и мультимедиа Института кино и телевидения (ГИТР)
e-mail: iglebova@mail.ru

Журкова Дарья Александровна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания
e-mail: jdacha@mail.ru

Новик Алина Анатольевна, аспирант факультета истории искусств Европейского Университета в Санкт-Петербурге (ЕУ СПб)
e-mail: anovick@eu.spb.ru

Петренко Елена Серафимовна, кандидат философских наук, директор по науке Фонда «Общественное мнение»
e-mail: etrenko@fom.ru

Сараскина Людмила Ивановна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания
e-mail: i.saraskina@gmail.com

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК,
e-mail: nina-arte@rambler.ru

THE AUTHORS:

Belozerova Yulia Mihailovna, PhD in Economic sciences, associate professor, Head of the Department of Producer Mastery at the GITR Film and Television School

e-mail: avuzto@yandex.ru

Glebova Irina Sergeyevna, PhD in Political sciences, associate professor of the Department of Movie, Television and Multimedia Directing at the GITR Film and Television School

e-mail: iglebova@mail.ru

Zhurkova Daria Alexandrovna, PhD in Culturology, senior researcher of the State Institute for Art Studies

e-mail: jdacha@mail.ru

Novik Alina Anatolyevna, PhD student at the Faculty of History of Art at the European University at St. Petersburg (EU SPB)

e-mail: anovick@eu.spb.ru

Petrenko Yelena Serafimovna, PhD in Philosophical sciences, scientific director of the “Public Opinion” Foundation

e-mail: etrenko@fom.ru

Saraskina Ludmila Ivanovna, Doctor of Philological sciences, Head researcher of the State Institute for Art Studies

e-mail: i.saraskina@gmail.com

Sputnitskaya Nina Yuryevna, PhD in Art Criticism, senior researcher at the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

e-mail: nina-arte@rambler.ru

Научное издание

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №13.3

Научный журнал

Главный редактор — Г.Н. Гамалея
Научный редактор выпуска — Е.В. Дуков

Компьютерная верстка — Т. М. Лукова
Редактор — И. В. Беленький

Подписано в печать 22.09.17
Усл. печ. л. 9.8. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация:
8 (495) 7876511
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
123007, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А