

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Тутьчинский Г.Л.

Экран политики как зрелище. Нарративы упрощенных эмоций.....10

Щеброва С.Я.

«Светлый путь» в демографический тупик:
о руководстве кинематографом в советский период.....28

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

Семенова Е.А.

Уличный театр в современном медиапространстве
как редуцированная форма карнавальной площади.....59

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Сальникова Е.В.

Из телестудии в большой мир и обратно.
К предыстории одной модели телевизионного действия.....78

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

Кривуля Н.Г.

Специфика развития и формирование особенностей отечественной
анимационной индустрии в контексте концепции детства. Ч.1.....107

Konson G.R./Консон Г.Р.

About the Music of Dmitri Shostakovich in the Accumulation
of Meaning of the Ethical Concept of Grigoriy Kozintsev's
Films "Hamlet" and "King Lear" /136

О музыке Д. Шостаковича в наращивании смысла
этической концепции фильмов Г. Козинцева
«Гамлет» и «Король Лир».....162

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

Frolova-Walker M.

The Call of the Beyond: Music in Antonioni's "Red Desert"187

CONTENTS

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

Tulchinsky G.V.

The Screen of Politics as a Spectator Sport. Narratives
of Simplified Emotions10

Shchebrova S. Y.

The Demographic Deadlock of the “Bright Path”:
About the Direction of Cinematography during the Soviet Period28

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

Semenova E.A.

The Street Theatre in the Contemporary Media Space
as a Reduced Form of the Carnival Plaza.....59

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

Salnikova E. V.

From out of the Television Studio and back again.
The prehistory of one model of a TV show.....78

THE REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

Krivulya N.G.

The Specificity of Development and the Formation
of the Peculiarities of the Russian Animational Industry
in the Context of the Conception of Childhood.....107

Konson G.R./Консон Г.Р.

About the Music of Dmitri Shostakovich in the Accumulation
of Meaning of the Ethical Concept of Grigoriy Kozintsev’s
Films “Hamlet” and “King Lear”136

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

Frolova-Walker M.

The Call of the Beyond: Music in Antonioni’s «Red Desert».....187

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

ЭКРАН ПОЛИТИКИ КАК ЗРЕЛИЩЕ. НАРРАТИВЫ УПРОЩЕННЫХ ЭМОЦИЙ*

Аннотация. «Экран политики», то есть презентация политической жизни на медийных экранах, во все большей степени трансформируется к формату зрелища и развлечения. Данная статья содержит попытку рассмотрения практик такой презентации. В рассмотрении сделаны три акцента. Первый акцент связан с рассмотрением преимущественно современного российского опыта представления политической жизни в экранной медийной культуре. Этот опыт интенсивно трансформируется, поэтому его осмысление важно не только в актуальном контексте, но и для последующих систематизаций. Второй акцент сделан на стилистике позиционирования и продвижения личностных брендов современных российских политиков в медийном пространстве. Третий акцент обусловлен эмоциональной составляющей презентации современной политической жизни в российской экранной культуре. Именно эмоциональный контекст предопределяет оценочные отношения в смыслообразовании. При этом преимущественно транслируется нетерпимость и агрессия по отношению к политическим оппонентам, или также их высмеиванию. Тенденция к упрощению эмоциональных нарративов в еще большей степени редуцирует политическое участие в пассивное потре-

* Работа выполнена в рамках проекта «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках», грант Российского научного фонда № 18-18-00442.

бление готового зрелища, давая новые возможности «политике экрана», массового политического манипулирования — с одной стороны. А с другой — предполагает дополнительные усилия, поиск форм реального политического участия.

Ключевые слова: зрелище, инфотейнмент, паблицитный капитал, политика, теленовости, экран политики.

GRIGORY V. TULCHINSKY

National Research University Higher School of Economics,
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-5820-7333
e-mail: gtul@mail.ru

THE SCREEN OF POLITICS AS A SPECTATOR SPORT. NARRATIVES OF SIMPLIFIED EMOTIONS *

Abstract. “The Screen of Politics,” i.e. the presentation of political life on the media screens is being increasingly transformed to a continuously greater degree into the format of a spectacle and entertainment. Three accentuations are made in study of this issue. The first accentuation is connected with predominantly examining the Russian experience of presentation of political life on the screen media culture. This experience is intensively transformed, therefore its comprehension is important not only in the actual context, but also for subsequent systematization. The second emphasis is made on the style of positioning and promotion of the personal brands of contemporary Russian politicians in the media space. The third focus is stipulated by the emotional component of the presentation of contemporary political life in the Russian screen culture. That emotional context, in particular, is what determines the estimative relationships of meaning-making. At the same time, emphasis is placed on transmission of intolerance and aggression

* The work is carried out as part of the project “Mechanisms of Meaning-Making and Textualization in Social Narrative and Performative Discourses and Practice,” grant of the Russian Scholarly Fund No. 18-18-00442.

towards political opponents, or also their derision. On the one hand, the tendency towards the simplification of emotional narratives reduces political participation to an even greater degree to passive consumption of a ready-made spectacle, presenting new opportunities to “screen politics,” mass political manipulation. On the other hand, it involves extra efforts and a search for forms of real political participation.

Keywords: infotainment, show, politics, politics screen, publicity capital, TV news.

Тема «экран и политика» — чрезвычайно содержательна для анализа прямой и обратной связи социальных коммуникаций, связанных с политической коммуникацией. Много внимания уделяется «политике экрана» — использованию экранной культуры как «мягкой силы» в политических целях: в пропаганде, информационных войнах, конструировании исторической памяти, формировании повестки дня и т.д. Этой теме посвящено великое множество исследований по символической политике, текущей публицистике, не говоря уже о материалах в социальных сетях.

После осознания роли медиа в политической борьбе, главным импульсом, к чему стали публичные теледебаты сенатора Д.-Ф. Кеннеди и действовавшего вице-президента Р. Никсона во время президентской избирательной кампании 1960 года, за рубежом сложилась традиция анализа роли публичности в продвижении легитимности действующих политиков. Ключевыми в этом плане стали исследования Д. Пейна [1] и Д. Прайса [2], продолженные позже на примере Конгресса США Д. Липински [3]. Специальное внимание роли медийной публичности для эффективности избирательных технологий было уделено в серии работ Д. Коэна с коллегами [4; 5]. Отдельного упоминания в этом обзоре заслуживает обобщение такого опыта в работе известного американского журналиста С. Иссенберга [6]. Показательно внимание роли медиа в разработке и реализации стратегий политического маркетинга, уделенное не только систематизатором этой новой

дисциплины Б. Ньюменом [7], но и классиком маркетинга Ф. Котлером [8]. Разумеется, не обойдена вниманием роль медиа в исследованиях политической коммуникации в целом [9; 10; 11; 12; 13].

1990-е годы ушли на массированные исследования методов таких аналитик. В настоящее время основное внимание уделяется анализу и осмыслению конкретного опыта. Помимо отмеченной работы Д. Липински [3], в этой связи представляются важными анализы П. Роллинса и Д. О'Коннора [14], Д. Янга [15], А. Марленда [16] роли телевидения в политических реалиях США и Канады. В ряде работ Д. Бламлера и Д. Каванги [17], Д. Брайнта и В. Зилмена [18], Т. Уилсона [19], известного психолога Р. Холберта [20] предприняты попытки систематизации тем, вызывающих особый интерес и политический эффект. Применительно к экранной культуре этот накопленный опыт как реальной практики, так и ее осмысления, показывает, что представленность в экранной культуре с ее комплексом визуальных, звуковых и текстовых возможностей — главное средство формирования и накопления публичного капитала, т.е. степени известности и узнаваемости политиков, партий, политических акций, проектов и программ. Присутствие в новостях, обсуждениях, дискуссиях, полемике формирует политический имидж, репутацию, возможности их интеграции в политическом брендинге. Отлучение или отказ от экрана маргинализируют, отбрасывают на периферию политической жизни.

Само по себе паблисити (известность и узнаваемость) — фактор достаточно нейтральный, потому что может быть связан как с позитивными, так и с негативными обстоятельствами [21–22]. Паблисити становится публичным капиталом, когда политическими оппонентами являются личности, малоизвестные аудитории. Избиратель предпочитает человека, который, как минимум, имеет какой-то медийный образ. Разумеется, есть политики, склонные к теневому лоббизму, избегающие засвечивания на экранах, а то и вообще — узнавания широкой общественностью. И это могут быть довольно успешные политики-долгожители во многих составах

представительных органов. Однако эффективность законодателей за рубежом уже в Государственной Думе Федерального собрания РФ оценивают (и выстраивают соответствующие рейтинги) не только по законодательной активности, но и по их представленности в публичном пространстве, прежде всего — медийном [23].

В этой связи особое внимание заслуживает рассмотрение собственно «экрана политики» — презентации самой политической жизни на теле- и киноэкранах, видео, показанных в Интернете, социальных сетях. В данной работе попытка такого рассмотрения предпринята с тремя акцентуациями. Во-первых, в центре рассмотрения — современный российский опыт представления политической жизни в экранной медийной культуре. Этот опыт интенсивно трансформируется, поэтому его осмысление важно не только в актуальном контексте, но и для последующих систематизаций. В реализации такой попытки, во-вторых, важно обратить внимание на стилистику позиционирования продвижения персонологических брендов российских политиков в медийном пространстве. В-третьих, акцентируется внимание на эмоциональной составляющей презентации современной политической жизни в российской экранной культуре. Именно эмоциональный контекст предопределяет оценочные отношения в смыслообразовании.

В современном информационном обществе политика, бизнес, шоу и отчасти религия как исторические источники PR, то есть технологии публичной социальной коммуникации, фактически интегрированы в одну коммуникативную платформу обеспечения паблисити, информационного позиционирования и продвижения специальных событий [24]. Политически акции мало отличимы от шоу, политики стали ньюсмейкерами наравне с артистами, спортсменами. Некоторые политики откровенно пользуются стилистикой шоу не только во время избирательных кампаний, но и в текущей политической жизни. Тому примерами — успешная отечественная практика Владимира Жириновского и Виталия Милонова.

Более того, наличие паблицитного капитала открыло дорогу в политику известным артистам, спортсменам, телеведущим. Примеров тому великое множество: Рональд Рейган, Арнольд Шварценеггер, Вячеслав Марычев, Йон Гнарр, Михаил Евдокимов, Николай Валуев, Светлана Хоркина, Елена Драпеко... Эстрадных артистов, шоуменов, чемпионов приглашают в партийные списки в качестве «паровозов», втаскивающих представителей партии в органы власти. При этом заранее известно, что чаще всего они после прохождения партией избирательного барьера работать депутатами не будут, да и не собирались.

В результате сама политика во все большей степени представляется зрелищем, если не развлечением — громить врага, сидя перед телеэкраном или монитором персонального компьютера. Маленькая победоносная война на экране ТВ — давно вошла в практику политического манипулирования, отвлечения внимания общества от острых политических проблем. Именно с феноменом экранного восприятия политики некоторые исследователи связывают провал перестройки, последовавших реформ, которые большинство граждан «просидело перед экранами», восприняв демократию как зрелище и отчасти — развлечение, как «мылодраму», чередуя «Рабыню Изауру» и трансляцию Съезда Советов [25, с. 7–9].

С конца 1990-х годов тенденция представления политики как зрелища на телевидении все нарастала и нарастала. Уже С. Доренко, Е. Киселев, Л. Парфенов не скрывали, что они не столько анализируют политическую реальность, сколько используют ее как развлечение, за которым стоит формирование новой реальности. Фактически речь шла о приходе на отечественное телевидение практик сочетания информации и развлечения (инфотейнмента, infotainment), телеперформансов, фейков и того, что получило в последнее время название «постправды».

Что касается фейков, соответствующих презентаций политической жизни, то эта тема заслуживает отдельного рассмотрения. Важно только подчеркнуть, что «искажение», «домысливание»

транслируемой информации в той или иной степени свойственно социальной коммуникации как таковой, транслирующей мнения и точки зрения социальных групп и отдельных личностей. Другое дело, что современные технологии открыли широчайшие возможности такой трансляции, а также сознательных практик манипулирования с помощью непроверенных фактов, домыслов и т.п., в том числе с использованием технологий от ботов до искусственного интеллекта. Важно отметить, что фейки чаще всего используются в целях нагнетания аларма, а то и хорроризации аудитории, что, в свою очередь, ставит важнейшую проблему распознавания такой информации и ее фильтрации. Но в данной работе, повторюсь, эта тематика не рассматривается.

Инфотейнмент может рассматриваться как разновидность фейковой подачи только условно. Речь идет не столько о правдивости или ложности контента, сколько о формате, использование которого началось со снижения доли информации о политике в новостях за счет более широкого освещения новостей культуры, спорта, а также переноса внимания аудитории с событий на отдельные личности, появления журналистов в кадре наравне с участниками событий. Обусловлено это было падением интереса аудитории к новостям в 1980-е годы и необходимостью поднятия их рейтинга. Вскоре новости стали монтироваться с фрагментами популярных кинофильмов и даже с анимацией. Примером мягкого интеллигентского инфотейнмента могут служить парфеновские «Намедни» в стилистике «Форрест Гампа».

Постепенно практика инфотейнмента распространилась на презентацию политической жизни не только в новостях, но и в политической аналитике, ток-шоу политической тематики. Презентация политической жизни все больше превращалась в телеперформансы.

Начиная с 2014 года, теленовости существенно потеснили даже собственно развлечения. Уже в сентябре сезона 2014–2015 года существенно упали рейтинги, таких каналов как «Культура»

(на 25%), СТС (на 14%), «Перец» (на 17%), НТВ (на 11%). И при этом заметно вырос рейтинг каналов «Россия-24» (сугубо новостной телеканал, рост на 175%), «Звезда» (телеканал Минобороны РФ, рост на 8%). Особо впечатлили телеканал «LifeNews», за год после запуска вышедший на второе место по среднесуточному времени просмотров среди новостных каналов. По подсчетам TNS, зрители в среднем смотрели каналы «Россия-24» — 50,4 мин. в день, «LifeNews» — 31 мин., «Дождь» — 21 мин., а канал РБК — менее 20 мин.

По мнению руководителей этих каналов и некоторых экспертов [26], такая динамика объяснялась тем, что «люди не хотят развлекаться, они хотят ориентироваться в том, что происходит в мире». Конечно же, сама политическая повестка внесла существенные коррективы. Но при этом важнейшую роль играет подача новостного контента. Во-первых, в самих новостях политика практически вытеснила другие сферы жизни, а, во-вторых, даже новости экономики, культуры, науки, спорта были политизированы до предела. Наконец, в-третьих, новостной контент сопровождался и дополнялся обсуждением события в стране и мире на общественно-политических шоу типа «Поединок» и «Вечера» В. Соловьева.

Причем сами такие обсуждения, а со временем и их подача происходят на высоком эмоциональном градусе. И доминируют эмоции агрессии. Даже простому наблюдателю, какое-то время не смотревшему отечественное ТВ или возвращающемуся из-за рубежа, бросается в глаза и уши повышенная тональность «обсуждений»: демонстративный крик и агрессивность. К. Гордеева назвала такую стилистику «языком ненависти» [27].

Позднесоветские политические теленовости и особенно аналитика велись — при всей идеологической строгости — внешне спокойно, без надрыва. Еще в конце 1980-х — начале 1990-х на ТВ говорили спокойно, даже аргументированно. Достаточно вспомнить «Взгляд», «После полуночи», «Пятое колесо». А теперь на

ТВ приглашают участников и «экспертов» по критерию их «оружности», недостаток которой может «провафлить весь хайп» [27]. Не случайно в прямом эфире, в том числе — в «аналитических» ток-шоу все чаще крик и оскорбления переходят в прямое насилие, иногда даже в массовую потасовку. Политика представляется в стилистике «Дома-2», а то дело заходит и еще дальше.

Зрелищность не обходится без смеха и веселья. Смех — проявление позитивной эмоции, связанной с торжеством желаемого должного над несостоятельным отклонением от этого желаемого должного.

Может практиковаться сознательно ерническая подача политики. Так, ведущий Иван Ургант, считающийся самым остроумным российским телеведущим, очередной выпуск своей одноименной программы «Вечерний Ургант» начал с новости об аресте министра А. Улюкаева: «Сегодня мы начинаем передачу достаточно необычно и неожиданно. Дело в том, что гостем нашей передачи сегодня должен был быть министр экономического развития Алексей Улюкаев. (Смех в зале.) Но по независящим от нас причинам (хохот в зале), к сожалению, съемка сегодня отменяется». И пояснил развеселившейся публике: «Дорогие друзья, не время сейчас улюлюкать (многозначительная пауза, истерика в студии). Главную новость сегодняшнего дня вы знаете. Сегодня ночью по подозрению во взятке задержали министра экономического развития. (Тонкая улыбка.) Все впервые: задержан министр, впервые взятка (непрекращающийся хохот публики)» [28].

Для высмеивания оппонентов используются не просто постановочные приемы, а приглашения в студию персонажей (якобы представителей либеральной общественности, стран НАТО и т.п.), которым специально оплачивается роль печальных Пьеро, над которыми по полной (вплоть до избиения в студии) издеваются веселые Арлекино. В этом случае речь идет не о дискуссии, не о полемике и даже не о пропаганде. Просто демонстрируется нравственная, интеллектуальная и даже физическая несостоя-

тельность оппонентов, с которыми не то что спорить не о чем — над ними можно только наблюдать смеха ради, как за ужимками обезьян в зоопарке. Глумливая «ржачка» над заведомо слабым, поверженным — занятие нечистоплотное, но в каком-то смысле, наверное, полезное в психотерапевтическом плане — для снятия стресса и преодоления комплексов участников таких «споров» и их зрителей. Неслучайно З. Фрейд видел в смехе прорыв агрессивного бессознательного, подчеркивая, что мимика смеющегося не отличается от агрессивного оскала [29].

Отличие от конца 1990-х в том, что, если Л. Парфенов демонстрировал интеллектуальную иронию с широким культурным контекстом, а С. Доренко — афористический сарказм, то нынешние политические шоумены — плоскую одномерность агрессивного ressentimentа.

Смешны лишь несостоятельные, терпящие крах недостатки и отклонения: ложь, явно или неявно разоблачаемая, наказуемые скупость, лень, глупость и т.д. Отклонения, пороки могут торжествовать в жизни (насилие, фашизм, разврат и т.п.). В этом случае людям не до смеха, а более уместны чувства негодования, омерзения, протеста, страха. Смерть, болезнь, немощь вызывают чувства жалости, сочувствия, отчаяния, но не смех. Вольтеровская формула «что сделалось смешным, не может быть опасным» верна и в обратном прочтении: «смешное — это то, что не опасно». Горилла или медведь, встреченные на воле, вызовут, скорее, страх, смешны они в клетке зоопарка или на арене цирка в ситуации полной безопасности для зрителя. Поэтому смех — это не просто реакция на отклонение от социальной нормы: это всегда чувство превосходства, нравственное удовлетворение, вызванное торжеством нравственной, интеллектуальной, политической и т.д. социокультурной позиции «мы» [30].

Смех — торжествующая эмоция [31]. Он одновременно утверждает одни ценности и ниспровергает другие, он сплавляет смеющихся и отделяет их от осмеиваемого. Поэтому смех и служит

орудием социального действия, используется для утверждения и ниспровержения каких-то норм в самых различных общественных сферах, начиная от политики и идеологии и кончая межличностными отношениями. Удовольствие от смеха включает в себя широкий спектр эмоций: от злорадства и простого снятия напряженности, от положительного разрешения неопределенности до глубокой, охватывающей все существо человека радости победы.

В этой связи можно говорить о качестве и мере смеха. Так, смех выступает точным индикатором идентичности. С одной стороны — как обозначение этой идентичности, не подлежащей осмеянию: в каждой культуре есть то, над чем не смеются, и это и есть сакральное для носителей этой культуры. Речь идет не только об «оскорблении чувств верующих», а о более фундаментальных факторах социализации и самосознания.

С другой стороны, чем более развита культура в направлении прав личности, ее достоинства, тем менее глумлив смех, тем реже он направлен на личность, тем реже он вообще направлен на другого и тем чаще на самого себя, тем реже хохот и тем чаще встречается улыбка. Одним из достижений мировой цивилизации и культуры является наличие сдержанности в смехе. Гуманный, цивилизованный смех направлен на объединение, а не разъединение, не на осмеяние личности, а наоборот — на подчеркивание того, что этот человек выше некоторых своих слабостей и недостатков, не сводим к ним. Развитие смеховой культуры идет по двум векторам: от разгульного гомерического хохота к улыбке и от торжества над другими к самосовершенствованию.

То, чему и как смеется человек, — есть самый верный критерий уровня его интеллектуального и социального развития, уровня его культуры, уровня и характера осмысления и понимания им действительности. Об этом писал в «Подростке» Ф.М. Достоевский: «смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете его подноготную... Веселость человека, это самая выдающаяся человека черта, с ногами и руками. Иной характер долго

не раскусите, а рассмеется человек... и весь характер его вдруг окажется как на ладони... Если захотите рассмотреть человека, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеалами, а вы смотрите его лучше, когда он смеется... смех есть самая верная проба души». Сам смех не добр и не зол. Качество его зависит от культуры личности: добрый человек смеется добрым смехом, а злой — злым, умный смеется по-умному, а глупый — глупо.

Все упомянутые выше практики экранной развлекательной подачи политики транслируют упрощенный опыт и упрощенные эмоции, безапелляционный монолог, неспособность к восприятию критики. Безоговорочное утверждение собственной позиции за счет унижения оппонентов — либо их осмеяния, либо прямого оскорбления и насилия в духе «механической аргументации», а то и *argumentum ad mortem* [32].

И если поначалу в этой тенденции виделась цель — показать негативный характер политики, ненормальную, девиантную стилистику поведения политиков, отвратить и отвлечь зрителя от реальной публичной политики, то теперь эта несдерживаемая агрессия и демонстративный, акцентированный ор переходят в обыденное общение — достаточно прислушаться к стилистике общения в транспорте, магазинах, между близкими. Язык ненависти стал публичной нормой, узаконен представляемым на экранах политическим классом: политиками, экспертами, журналистами. Теперь на этом языке российские граждане безапелляционно клеймят, обличают, обзываются, «укачивают в асфальт», «сливают», «закрывают» друг друга на улице, дома, в социальных сетях. Игра в демонстративное превосходство над оппонентами обернулась социально-культурным инжинирингом невротического социума, члены которого способны не к доверию и милосердию, а к «собаченью» друг с другом.

Нельзя не признать, что такая тенденция редуцирует политическое участие в пассивное потребление готового зрелища, давая

несомненные возможности «политике экрана», массового политического манипулирования. А с другой — предполагает дополнительные усилия, поиск форм сопряжения режимов on line и off line в реальном политическом участии.

Выводы:

- Рассмотренные способы презентации политической жизни с помощью экранной культуры все в большей степени превращают эту презентацию в телеперформансы, шоу и развлечения.

- С одной стороны, это способствует нарастающей тенденции редукции политического участия в пассивное потребление готового зрелища, давая несомненные возможности «политике экрана», массового политического манипулирования.

- С другой стороны, это предполагает дополнительные усилия, поиск форм сопряжения режимов on line и off line в реальном политическом участии.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Price D.E. Professionals and «Entrepreneurs»: Staff Orientations and Policy Making on Three Senate Committees // The Journal of Politics. 1971. Vol. 33, No. 2, pp. 316–336.

2. Payne J.L. Show horses & work horses in the United States House of representatives // Polity. 1980. Vol. 12, No. 3, pp. 428–456.

3. Lipinski D. The effect of messages communicated by members of Congress: The impact of publicizing votes // Legislative Studies Quarterly. 2001. Vol. 26, No. 1, pp. 81–100. URL: [https://comunicacion-politica.wikispaces.com/file/view/Lipinski+\(2001\)+The+Effect+of+Messages+Communicated+by+Members+of+Congress+The+Impact+of+Publicizing+Votes.pdf](https://comunicacion-politica.wikispaces.com/file/view/Lipinski+(2001)+The+Effect+of+Messages+Communicated+by+Members+of+Congress+The+Impact+of+Publicizing+Votes.pdf) (20.05.2018).

4. Cohen J., Tsfaty Y. The Influence of Presumed Media Influence on Strategic Voting // Communication Research. 2009. Vol.36, No. 3, pp. 359–378.

5. Cohen J., Tsfaty Y., Sheafer T. The influence of presumed media influence in politics do politicians' perceptions of media power matter? // Public Opinion Quarterly. 2008. Vol. 72 (2), pp. 331–344.

6. Issenberg S. The victory lab. The secret science of winning campaigns. New York: Crown Publishers, 2012. 357 p.

7. Newman B.I. The Mass Marketing of Politics: Democracy in the Age of

Manufactured Images. Sage (CA): Thousand Oaks, 1999. 166 p.

8. Kotler Ph., Kotler N. Political Marketing. Generating Effective candidates, Campaigns and Causes // Handbook of Political Marketing /ed. by B. Newman. Sage (CA): Thousand Oaks, 1999, pp. 3–18.

9. Cappella J. N. Cynicism and social trust in the new media environment / Journal of Communication, 2002. Vol. 52, No. 1, pp. 229–241.

10. Dahlgren P. The Internet, public spheres, and political communication: dispersion and deliberation // Political communication. 2005. Vol. 22, No. 2, pp. 147–162.

11. Gackowski T. Political Image as the Substance of the Political Communication in the Era of PostPolitics // Online Journal of Communication and Media Technologies. 2013. Vol. 3, No. 4, pp.43–60. URL: <http://www.ojcm.net/articles/34/344.pdf> (20.05.2018).

12. Hepp A. Mediatization and the ‘molding force’ of the media // Communications. 2012. No. 37, pp. 1–28. URL: http://www.andreas-hepp.name/wp-content/uploads/2017/10/hepp_2012.pdf (20.05.2018).

13. Nye J.S., Jr. Soft power. The means of success in world politics. New York: Public Affairs, 2004. 191 p.

14. Rollins P.C., O’Connor J.E. The West Wing: The American presidency as television drama. NY: Syracuse University Press, 2003. 272 p.

15. Young D.G. Late-night comedy in election 2000: Its influence on candidate trait ratings and the moderating effects of political knowledge and partisanship // Journal of Broadcasting & Electronic Media. 2004. Vol.48 (1), pp. 1–22.

16. Marland A. What is a political brand?: Justin Trudeau and the theory of political branding // Canadian Political Science Association. URL: <https://www.cpsa-acsp.ca/papers-2013/Marland.pdf> (20.05.2018).

17. Blumler J., Kavanagh D. The Third Age of Political Communication: Influences and Features // Political Communication. 1999. Vol. 16, No. 3, pp. 209–230.

18. Bryant J., Zillmann D. (Eds.) Media effects: Advances in theory and research. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 2004. 564 p.

19. Wilson T.D. Strangers to ourselves: Discovering the adaptive unconscious. Cambridge (MA): Harvard Press/The Belknap press, 2002. 262 p.

20. Holbert R.L. A Typology for the Study of Entertainment Television and Politics // American Behavioral scientist. 2005. Vol. 49, No. 3, pp. 436–453.

21. Ponder J.D., Haridakis P. Selectively social politics: The differing roles

of media Use on political discussion // *Mass Communication and Society*. 2015. Vol. 18, No. 3, pp. 281–302.

22. Razin R. Signaling and Election Motivations in a Voting Model with Common Values and Responsive Candidates // *Econometrica*. 2003. Vol. 71 (4), pp. 1083–1119. URL: <http://homes.chass.utoronto.ca/~haoli/teaching/econ515a/razin03.pdf> (20.05.2018).

23. Рейтинг эффективности работы депутатов Государственной Думы в регионах России (июль–сентябрь 2017 г.) [Электронный ресурс] // Политком. RU. 2017. 13 ноября. URL: <http://politcom.ru/22849.html> (Дата обращения: 30.04.2018)

24. Тульчинский Г.Л. Три источника технологии public relations // Статус специалиста по связям с общественностью и его профессиональная подготовка. СПб: ИВЭСЭП: Знание, 1999. С. 21–23.

25. Травин Д.Я. Просуществует ли путинская система до 2042 года? СПб: Норма, 2016. 347 с.

26. Поворазнюк С. Теленовости заменили кино и развлечения [Электронный ресурс] // *iz.ru*. 2014. 17 октября. URL: <https://iz.ru/news/578016> (Дата обращения: 29.04.2018).

27. Гордеева К. Выпустить зверя [Электронный ресурс] // *Colta.ru*. 2017. 19 сентября. URL: <https://colta.ru/articles/media/16049> (Дата обращения: 29.04.2018).

28. Петровская И. Веселые ребята [Электронный ресурс] // Новая газета. 2016. № 129. С. 24. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/11/17/70570-veselye-rebyata> (Дата обращения: 29.04.2018).

29. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб: М.: Университетская книга, 1997. 319 с.

30. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. 285 с.

31. Тульчинский Г.Л. Культура личности и смех // *Человек*. 2012. № 2. С. 20–34.

32. Тульчинский Г.Л. Argumentum ad mortem: семантика и прагматика «радикальной» аргументации в дискурсе насилия // *Логика, язык и формальные модели: сб. ст.* СПб: Изд-во СПбГУ, 2012. С. 56–61.

REFERENCES:

1. Price D.E. Professionals and «Entrepreneurs»: Staff Orientations and Policy Making on Three Senate Committees // *The Journal of Politics*. 1971. Vol. 33, No. 2, pp. 316–336.

2. Payne J.L. Show horses & work horses in the United States House of representatives // *Polity*. 1980. Vol. 12, No. 3, pp. 428–456.

3. Lipinski D. The effect of messages communicated by members of Congress: The impact of publicizing votes // *Legislative Studies Quarterly*. 2001. Vol. 26, No. 1, pp. 81–100. URL: [https://comunicacion-politica.wikispaces.com/file/view/Lipinski+\(2001\)+The+Effect+of+Messages+Communicated+by+Members+of+Congress+The+Impact+of+Publicizing+Votes.pdf](https://comunicacion-politica.wikispaces.com/file/view/Lipinski+(2001)+The+Effect+of+Messages+Communicated+by+Members+of+Congress+The+Impact+of+Publicizing+Votes.pdf) (20.05.2018).

4. Cohen J., Tsfati Y. The Influence of Presumed Media Influence on Strategic Voting // *Communication Research*. 2009. Vol.36, No. 3, pp. 359–378.

5. Cohen J., Tsfati Y., Sheaffer T. The influence of presumed media influence in politics do politicians' perceptions of media power matter? // *Public Opinion Quarterly*. 2008. Vol. 72 (2), pp. 331–344.

6. Issenberg S. The victory lab. The secret science of winning campaigns. New York: Crown Publishers, 2012. 357 p.

7. Newman B.I. The Mass Marketing of Politics: Democracy in the Age of Manufactured Images. Sage (CA): Thousand Oaks, 1999. 166 p.

8. Kotler Ph., Kotler N. Political Marketing. Generating Effective candidates, Campaigns and Causes // *Handbook of Political Marketing* / ed. by B. Newman. Sage (CA): Thousand Oaks, 1999, pp. 3–18.

9. Cappella J.N. Cynicism and social trust in the new media environment // *Journal of Communication*. 2002. Vol. 52, No. 1, pp. 229–241.

10. Dahlgren P. The Internet, public spheres, and political communication: dispersion and deliberation // *Political communication*. 2005. Vol. 22, No. 2, pp. 147–162.

11. Gackowski T. Political Image as the Substance of the Political Communication in the Era of PostPolitics // *Online Journal of Communication and Media Technologies*. 2013. Vol. 3, No. 4, pp.43–60. URL: <http://www.ojcmt.net/articles/34/344.pdf> (20.05.2018).

12. Hepp A. Mediatization and the 'molding force' of the media // *Communications*. 2012. No. 37, pp. 1–28. URL: http://www.andreas-hepp.name/wp-content/uploads/2017/10/hepp_2012.pdf (20.05.2018).

13. Nye J.S., Jr. Soft power. The means of success in world politics. New York: Public Affairs, 2004. 191 p.

14. Rollins P.C., O'Connor J.E. The West Wing: The American presidency as television drama. NY: Syracuse University Press, 2003. 272 p.

15. Young D.G. Late-night comedy in election 2000: Its influence on candidate trait ratings and the moderating effects of political knowledge and partisanship //

Journal of Broadcasting & Electronic Media. 2004. Vol.48 (1), pp. 1–22.

16. Marland A. What is a political brand?: Justin Trudeau and the theory of political branding // Canadian Political Science Association. URL: <https://www.cpsa-acsp.ca/papers-2013/Marland.pdf> (20.05.2018).

17. Blumler J., Kavanagh D. The Third Age of Political Communication: Influences and Features // Political Communication. 1999. Vol. 16, No. 3, pp. 209–230.

18. Bryant J., Zillmann D. (Eds.) Media effects: Advances in theory and research. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 2004. 564 p.

19. Wilson T.D. Strangers to ourselves: Discovering the adaptive unconscious. Cambridge (MA): Harvard Press/The Belknap press, 2002. 262 p.

20. Holbert R.L. A Typology for the Study of Entertainment Television and Politics // American Behavioral scientist. 2005. Vol. 49, No. 3, pp. 436–453.

21. Ponder J.D., Haridakis P. Selectively social politics: The differing roles of media Use on political discussion // Mass Communication and Society. 2015. Vol. 18, No. 3, pp. 281–302.

22. Razin R. Signaling and Election Motivations in a Voting Model with Common Values and Responsive Candidates // Econometrica. 2003. Vol. 71 (4), pp. 1083–1119. URL: <http://homes.chass.utoronto.ca/~haoli/teaching/econ515a/razin03.pdf> (20.05.2018).

23. Reiting effektivnosti raboty deputatov Gosudarstvennoy Dumy v regionakh Rossii 9iyul'-sentyabr' 2017 g.) [Elektronnyy resurs] {The Ratings of Effectiveness of the Deputies of the State Duma in the Regions of Russia (July-September 2017) [Electronic Resource]} // Politkom.RU. URL: <http://politkom.ru/22849.html> (30.04.2018).

24. Tulchinskiy G.L. Tri istochnika tekhnologii public relations [The Three Sources of the Technology of Public Relations] // Status spetsialista po svyazyam s obshchestvennostyu i ego professionalnaya podgotovka [The Status of the Specialist for Connections with the General Public and its Professional Preparation]. St. Petersburg: IVESEP: Znaniye. 1999, pp. 21–23.

25. Travin D.Y. Prosushchestvuyet li putinskaya sistema do 2042 goda? [Will Putin's System Survive until 2042?] St. Petersburg: Norma. 2016. 347 p.

26. Povoraznyuk S. Telenovosti zamenili kino i razvlecheniya [Televised News have replaced Cinema and Entertainment] // Iz.ru. URL: <https://iz.ru/news/578016> (29.04.2018).

27. Gordeyeva K. Vypustit zverya [To Let out the Best] // Colta.ru. URL: <https://colta.ru/articles/media/16049> (29.04.2018).

28. Petrovskaya I. Veselyye rebyata [Merry Fellows] // Novaya gazeta. 2016. No 129, p. 24. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/11/17/70570-veselye-rebyata> (29.04.2018).

29. Freyd Z. Ostroumiye i ego otnosheniye k bessoznatelnomu [Freud, S. The Joke and its Relation to the Unconscious]. St. Petersburg: Moscow: Universitetskaya kniga, 1997. 319 p.

30. Propp V.Y. Problemy komizma i smekha [Problems of Comedy and Laughter]. Moscow: Labirint. 1999. 285 p.

31. Tulchinskiy G.L. Kultura lichnosti i smekh [The Culture of Personality and Laughing] // Chelovek. 2012. No. 2, pp. 20–34.

32. Tulchinskiy G.L. Argumentum ad mortem: semantika i pragmatika “radikalnoy” argumentatsii v diskurse nasiliya [Arguments to death: the semantics and pragmatics of “radical” argumentation in the Discourse of Violence] // Logika, yazyk i formalnyye modeli: sb. st. [Logic, Language and Formal Models. A Compilation of Articles] St. Petersburg: Izd-vo SPbGU. 2012, pp. 56–61.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Профессор Департамента прикладной политологии

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

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

доктор философских наук

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

GRIGORY L. TULCHINSKY

Professor at the Department of Applied Political Science

National Research University

“Higher School of Economics”

Room 215, 17a, Promyshlennaya str., St. Petersburg

Doctor of Sciences in Philosophy

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА,

Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена, Институт философии человека,

г. Санкт–Петербург, Россия

ORCID: 0000-0002-2728-0730

e-mail: bersek1991@yandex.ru

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

В ДЕМОГРАФИЧЕСКИЙ ТУПИК:

О РУКОВОДСТВЕ КИНЕМАТОГРАФОМ

В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Аннотация. В статье рассматриваются этапы развития советского кинематографа на протяжении 1920–1980-х годов. Киноискусство, с одной стороны, фиксировало явления, возникающие на российском пространстве и в советской общественной системе, с другой — подчинялось распоряжениям Коммунистической партии Советского Союза, руководящей работой кинематографа. В каждом десятилетии советской эпохи были сняты кинофильмы, в которых режиссеры пытались совместить требования партийных идеологов с реалиями жизни. 1920-е годы были временем поиска сюжетов, соответствующих революционному времени, когда были созданы классические картины социалистического реализма («Стачка» и «Броненосец Потемкин»). Поскольку в советском прокате фильмы о революции и ее героях не были востребованы, в 30-е годы поиски сюжетов и образов советского киноискусства были продолжены. Творческое освоение фольклорного кода позволило советскому кино 30-х годов не просто завоевать максимально широкую зрительскую аудиторию, но стать по-настоящему любимым, подлинно народным искусством. Однако диапазон чувств, дозволенный героям советского экрана, был крайне дозированным и ограниченным: лю-

бить надлежало партию, пролетариат, учение марксизма-ленинизма, горячо ненавидя врагов партии и революции. Поэтому для Советской эпохи характерны фильмы, где герои жертвуют своей личной жизнью ради общественной. Сценаристам, режиссерам и актерам приходилось совершать невозможное, чтобы совместить интересную тему с партийными установками. При этом до начала перестройки тема любви и семейной жизни была строго дозированной, приоритетными были высокие производственные достижения. Вольно или невольно, но именно кинематографом были зафиксированы демографические проблемы, возникшие в советском обществе, постепенно нараставшие и обусловившие перестроечные процессы второй половины 80-х годов XX века.
Ключевые слова: кинематограф, КПСС, мифология, идеология, демография, перестройка, семья.

SVETLANA Y. SHCHEBROVA,

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University of Russia,
Institute of Human Philosophy, St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2728-0730

e-mail: bersek1991@yandex.ru

THE DEMOGRAPHIC DEADLOCK OF THE “BRIGHT PATH”: ABOUT THE DIRECTION OF CINEMATOGRAPHY DURING THE SOVIET PERIOD

Abstract. The article examines the stages of development of Soviet cinematography between the 1920s and the 1980s. The art of the cinema, on the one hand, fixated various phenomena arising in the Russian space and in the Soviet social system and, on the other hand, followed the orders of the Communist Party of the Soviet Union, which guided the work of cinematographers. In every decade of the Soviet era there were films made in which the directors tried to reconcile together the imperatives of party

ideologists with the realities of life. The 1920s were a time of search for subject matter corresponding to the revolutionary time, the time of the creation of the classical films pertaining to the aesthetics of socialist realism («The Industrial Protest» and «Battleship Potemkin») were created. Since within the Soviet film distribution movies about the revolution and its heroes were not in demand, in the 1930s the search for plots and images of Soviet cinematography were continued. The creative absorption of the folklore code made it possible for the Soviet cinema of the 1930s not merely to win the greatest amount of audience, but to become a truly popular art, which was veritably on demand. However, the range of feelings the heroes of the Soviet screen were permitted to express was extremely dosed and limited: To love the party, the proletariat, the teachings of Marxism-Leninism, and to hate ardently the enemies of the party and the revolution. Consequently, the Soviet era is characterized by movies in which the main protagonists sacrifice their personal lives for the public life. Screenwriters, directors and actors were forced to make impossible efforts to combine interesting subject matter with the demands of the Party. At the same time, before the beginning of Perestroika the theme of love and family life was strictly limited, since priority was given to the subjects of great industrial production achievements. Whether willingly or unwittingly, but it was cinematography which fixated the demographic problems arising in Soviet society, which gradually built up and stipulated the processes of Perestroika in the late 1980s.

Keywords: Cinema, Communist Party of the Soviet Union, demographics, mythology, ideology, rebuilding, family.

Ключевой вопрос всей истории кино: как фильмы воздействуют на зрителей и как зрители воздействуют на фильмы? [1, с. 7–15]. В зависимости от концептуальных подходов к решению этой проблемы можно говорить о двух исследовательских направлениях в теории кино: Ж. Делеза — Т. Эльзессера и М. Хагенера.

Согласно концепции Делеза, мир формируется с помощью концептов «образ-движение» и «образ-время». В зависимости от достоверности изображаемого, кино оказывает глубокое психологическое воздействие на зрителей. Причина заключается в том, что синтетическая природа киноязыка по степени глубины и мно-

гогранности намного превосходит художественную образность иных искусств [2, с. 5]. Как крайне парадоксальный и противоречивый вид искусства, специфический для XX века, кино выдает иллюзию за реальность. Поэтому «кино разделяет с XX в. самую острую его онтологическую и эстетическую проблему: проблему разграничения текста и реальности» [3, с. 130].

Эльзессером и Хагенером кинематограф воспринимается через призму человеческого тела: как окно и рамка, дверь, зеркало, глаз, кожа, орган слуха и мозг. Это позволяет перейти от изучения школ и движений к выстраиванию теории кино вокруг отношений между миром кино и миром зрителя. Полный спектр существующего знания о кино рассматривается с позиций междисциплинарного подхода, где «фильм и зритель — паразит и хозяин, оккупирующие друг друга, пока не останется только та реальность, что разворачивается, пока она заворачивает собой, и наоборот» [4, с. 36].

Согласно Эльзессеру и Хагенеру, фильм может изменить судьбу человека и его представления о жизни, когда в нем скрыты какие-то очень личные, индивидуальные смыслы, но одновременно он вписан в различные публичные дискурсы и идеологии с целью подчинить, трансформировать и исказить восприятие зрителей.

Причиной подобных манипуляций в СССР Р.М. Перельштейн называет попытку построения рая на Земле в виде идеальной социально-политической системы [5, с. 37]. Можно ли выявить становление, развитие и крушение советской утопии по материалам советского художественного кино? Продуктивно ли изучение общественного сознания советской эпохи? По данным О. Горбачева, это реально, поскольку кино признано источником информации в любой сфере жизни общества [6]. На принципиальную неустранимость исторического времени из художественной ткани фильма указывает Н. Мариевская [7, с. 24]. Более того, многие кинокартины являются многослойными произведениями, вне зависимости от идеологического диктата и авторских намерений, определяет А. Сопин [8, с. 8].

С одной стороны, кино отражает какие-то фрагменты картины мира, с другой — преобразует действительность. Система долженствований и запретов, демонстрируемая на экране, в той или иной мере, вольно или невольно усваивается зрительской аудиторией [9, с. 128]. Исследователи советского кинематографа — В. Перцов, Л. Скородумов, А. Трояновский, Р. Егиазаров и другие уже в первой трети XX века видели в кинематографе важное средство создания образа человека. Они активно вели социологические исследования зрительской аудитории и производственно-творческих групп для лучшей организации кинодела в Советской России [10, с. 320]. Но при запуске фильмов в производство опрос об их соответствии идейно-политическим критериям оказывался более важным, чем результаты социологических исследований и замеров социокультурной ситуации в сфере кинопотребления. Несовпадение интересов кино и зрителя привело к полной потере контакта с массами на протяжении XX века, распаду системных связей в кинопроцессе [11, с. 12].

В первых постперестроечных исследованиях кинематографа как социального института были сделаны выводы о его ценности в процессе первичной социализации. В работе Г. Головинского «Композитор и фольклор» говорится, что в любой стране превратить отдельную личность в личность коллективную помогает фольклор, являющийся колыбелью самых разных профессиональных искусств. Однако поскольку фольклор старательно изгонялся из русского национального кинематографа, архетипические образы, сюжетные мотивы народной сказки часто лишь угадываются либо по отдельным деталям, либо по обыгрыванию атрибутики сказки [12, с. 202].

М. Шарапова [13, с. 7], В. Коршунов [14, с. 27] выделяют ряд базовых архетипов, кодов, встраиваемых в ткань художественных картин отечественного кинематографа, влияющих на зрительское восприятие. Это характерно не только для советского, но и мирового кинематографа, где архетипы, согласно исследованию

Р. Макки, переходят из культуры в культуру [15, с. 10]. В советском кинематографе фольклорные сюжеты помогали создавать миф о самом справедливом обществе.

Самое масштабное исследование зарождения, развития и распада коллективистского мифа советской идеологии на материале истории отечественного кинематографа проведено Е. Марголитом. Впервые исследователь определил, что советское кино и советское государство растут из одного корня, поскольку они — суть порождения революции как грандиозного исторического слома [16, с. 9]. Поскольку у них одна задача (и предмет) — кардинальное преобразование мира, то и переделка, перемонтаж пространства и человека происходят целенаправленно. В силу срабатывания кода культурного пространства, которое хотели пересоздать и художники, и большевики, проект грядущего идеального общества выстраивался в логике традиционалистского доличностного сознания, характерного для его носителей — крестьян, на которых, в силу их абсолютного большинства, опиралась советская власть. Выявление архетипических образов — от оживающего неживого до идеального Отца и далее до культурных героев в лице Иванушки-дурачка и Золушки и т.д., — в методологическом плане чрезвычайно важны для всех исследователей советского и постсоветского кинематографа. В плане образного восприятия теория кино Е. Марголита перекликается с уже упоминавшейся работой Т. Эльзессера и М. Хагенера, что фильмы, как вирусы, не исчезают и оказывают влияние на равных с воспоминаниями о прошлом и с личным опытом. Если же говорить о сущности советского государства, — утопии — то слепое следование логике советского мифа привело к провалу демографической политики страны. Первоначальное накопление капитала советской номенклатурой, затянувшееся более чем на два десятилетия, усугубило демографические проблемы. В настоящее время прорывное научно-технологическое и социально-экономическое развитие Российской Федерации напрямую связывается с увеличением

численности населения страны. Но поскольку постсоветское развитие основано на использовании неотрефлексированных обломков советской мифологии, строящейся на принципе постоянной «жертвы во имя....», беречь свой народ государство так и не научилось. Согласно медианному прогнозу ООН, «численность населения России к середине 2030 года снизится до 138,7 миллиона человек, с вероятностью 80% составит от 136,3 до 141,1 миллиона человек, а с вероятностью 95% — от 135,1 до 142,5 миллиона человек» [17, с. 14]. Движение в демографический тупик, начатое с момента возведения «места, которого нет», продолжается, поэтому исследование этого процесса «глазами» советского художественного кино является актуальным.

Как любое подлинное искусство, кино опережает свою эпоху, заглядывает вперед, является провозвестником грядущего, того, что в данной общественной ситуации еще только назревает [18, с. 4]. Эти изменения не всегда очевидны для самого художника, произведения которого представляют собой многослойные «тексты».

Цель статьи — исследование советских кинофильмов как «текстов», с одной стороны, формирующих социалистическое общество, с другой — запечатлевающих «невидимые и незапланированные» процессы, происходящие в этом обществе.

Началом этих процессов стал Октябрьский переворот 1917 года, после которого большевики приступили к построению социалистического общества. Его создание связывалось с формированием новой, социалистической художественной культуры. Поскольку кинематограф мог одновременно воздействовать на многомиллионную неграмотную аудиторию, в построении новой культуры ему отводилась важнейшая роль.

Сначала следовало разрушить успешно конкурирующую с зарубежными фирмами дореволюционную кинематографию и создать идеологически послушную государственную. Предприятия частной фотокинопромышленности в Советской России были национализированы Декретом Совнаркома от 27 августа 1919 года

[19, с. 473–474]. Правда, выполняя ленинскую задачу производства фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, пришлось повторить мировой и российский опыт перехода от документального к игровому кино. Тем не менее еще в марте 1919 года на Восьмом съезде РКП (б) в резолюции «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне» была поставлена задача использовать кинематограф для политической пропаганды в деревне [20, с. 112]. Поскольку денег у советского государства не было, храмы превращались в кинотеатры. Тем самым экономились деньги на строительство, а церкви должны были наполниться атеистическим содержанием, отвлекая неграмотный народ от религии.

Установлению партийного контроля над кинематографом способствовал XIII съезд РКП (б), состоявшийся в 1924 году [21, с. 271–272]. Монополия Госкино СССР была незыблема до мая 1986 года, когда V съезд кинематографистов освободился от партийного диктата [22, с. 56]. Все эти десятилетия репертуарная политика советского кинематографа фактически развивалась в русле представлений одного из руководителей Главреперткома П. Бляхина, категорически протестовавшего против изображения нового быта в разрезе брачных и половых взаимоотношений, особенно против установки только на роман, семью и любовь [23, с. 99].

Возможно, этому способствовала бурная сексуальная революция, последовавшая после Октября 1917 года, вследствие объявления всеобщего равенства и замены церковного брака гражданским. Несмотря на обещанные выгоды жизни коммуной, демографического взрыва в стране не произошло. Согласно статистическим данным П. Сорокина, в 1917–1920 гг. брачность в России выросла в четыре раза. При этом наблюдалось катастрофическое снижение рождаемости, не покрывавшей смертности, что вело к дополнительной убыли населения [24, с. 188]. Обвинив большевиков в проведении людоедской политики по отношению к населению страны, Сорокин впервые осуществил демографи-

ческий прогноз для России. Говоря об ухудшении конституции молодых поколений, вплоть до громадного роста процента душевнобольных, Сорокин, используя обширные социологические материалы, определил, что через три-четыре поколения начнется вымирание России, если не изменится отношение власти к собственному народу [25, с. 161–191].

Вряд ли В.И. Ленин прислушался к мнению нелюбимого им научного оппонента, тем не менее, половые отношения больше не объявлялись предрассудком. На смену сузившейся до «теории стакана воды» мечты А. Коллонтай об освобождении женщины пришли «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» А. Залкинда, опубликованные в 1925 году. Подробно проанализировав сущность половой жизни, автор сделал вывод: «Класс, в интересах революционной целесообразности, имеет право вмешиваться в половую жизнь своих сочленов. Половое должно во всем подчиняться классовому, ничем последнему не мешая, во всем его обслуживая» [26, с. 90].

К этому времени появился новаторский фильм режиссера С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), ставший эталоном для советской и мировой кинематографии. Актуальная историко-революционная тематика была подхвачена В. Пудовкиным в фильмах «Серп и молот» (1921), «Луч смерти» (1925), революционной трилогии «Мать» (1926) — «Конец Санкт-Петербурга» (1927) — «Потомок Чингисхана» (1928), А. Роомом в фильме «Бухта смерти» (1926) и другими режиссерами.

Однако большой зрительский спрос вызвали не картины-памятники героям и жертвам Октябрьской революции, а мелодрама А. Роома «Любовь втроем» («Третья Мещанская») (1927) по сценарию В. Шкловского (взятого из газеты «Комсомольская правда»). Кульминацией фильма стал приход в родильный дом к молодой матери с новорожденным сыном сразу двух отцов, поскольку они одновременно вели супружеские отношения с женщиной. И дело вовсе не в обыденности случая, а в том, что герои

фильма, отрицавшие ревность в любовных отношениях, были комсомольцами-рабфаковцами.

Подобных скандальных кинолент в советском кинематографе больше не было.

Растущий выпуск идеологически образцовых, но скучных для зрителей художественных картин оборачивался коммерческими убытками для кинематографа. Приходилось ввозить в страну зарубежные картины, которые с 1920-х до середины 1980-х годов идеологически «обезвреживали», осуществляя перемонтаж, вклейку новых надписей, изменение названий, сокращение эротических сцен и сцен насилия [27, с. 299]. Между тем классово необходимое насилие цвело махровым цветом во всех идеологически правильных советских кинолентах, поощряемых государственными премиями различных степеней, разработанных «руководящей и направляющей».

На Всесоюзном партийном киносовещании 15–21 марта 1928 года были подведены итоги строительства кино в СССР и поставлены задачи на следующее десятилетие [28, с. 404–410]. Кинофильмы 1930-х годов активно пропагандировали успехи социалистической индустриализации (фильм Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» (1932), С. Юткевича «Шахтеры» (1937)). Вместе с тем строительство социализма ударными темпами потребовало отказа героев от личной жизни ради интересов общества. Так, в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» (1931), учительница предпочла семейной жизни работу в далеком алтайском селе, где стала защитницей бедноты. Другой пример: автобиографический роман Н. Островского «Как закалялась сталь» и его экранизация в 1942, 1957, 1975 годах, включая телефильм 1973 года. Единственная всепоглощающая страсть Павки Корчагина — коммунистическая идея. Страсть к женщине воспринимается героем как угроза «буржуазного заражения», а целью создания семьи становится не мещанское «нэпманское семейство», а подготовка жены в качестве «борца» [29, с. 51].

Равнение кинематографа шло на образцы «Ленинианы»: фильмы режиссера М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), режиссера С. Юткевича «Человек с ружьем» (1938). Рангом ниже были фильмы о соратниках Ленина и выдающихся деятелях партии и советского государства. Это «Чапаев» «братьев» Сергея и Георгия Васильевых (1934), «Депутат Балтики» (1936) и «Член правительства» (1939) режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, «Щорс» А. Довженко (1939). Патриотический настрой создавали фильмы «Петр Первый» В. Петрова (1937), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (1938), «Минин и Пожарский» (1939) В. Пудовкина.

В образах Чапаева, профессора Полежаева, колхозницы и депутата Александры Соколовой демонстрировались лучшие черты нового человека, воспитанного партией. При этом за кадром большинства советских фильмов этого десятилетия явственно «слышались» строки партийного гимна «Интернационал» («Кто был никем, тот станет всем»), переданного языком русской народной сказки: беспризорные дети-уголовники вырастали образцовыми строителями социализма («Путевка в жизнь», режиссер Н. Экк, 1931); в представителя высшей власти превращалась обычная крестьянка («Член правительства»), рабочий паренек с питерской окраины вырастал в крупного партийного вожака («Трилогия о Максиме»); мечтавшая «счастья добиться» почтальонка Стрелка оказывалась талантливым композитором [27, с. 430].

Однако личные любовные чувства и переживания получали либо достаточно странное истолкование, либо им не оставалось места в фильмах. Достаточно любопытным в этом плане является художественный фильм «Учитель» режиссера С. Герасимова (1939). Сын председателя колхоза Степан Лаутин, вернувшийся домой после учебы в Москве, решает построить в родном селе новую школу. Влюбленная в Лаутина Аграфена Шумилина, уезжает в Москву учиться, чтобы соответствовать уровню любимого. С этого фильма выявляется тенденция штурмовать Москву, устроиться в

столице любым способом. Лаутин-старший считает сына неудачником, не сумевшим достойно зарекомендовать себя в столице. Москва показывается городом, где сбываются самые сокровенные мечты. Только здесь можно встретить настоящую любовь. Однако любовь предстает своеобразным «пряником», вручаемым героям за чистый моральный облик и трудовые достижения. Подобной сказкой социалистического реализма стала музыкальная комедия «Светлый путь» режиссера Г. Александрова (1940), созвучная фильму «Учитель», но на более «высоком» уровне.

Главная героиня — неграмотная деревенская девушка Таня Морозова, которая проходит путь от домработницы до передовой ткачихи, выявляющей вредителей на ткацкой фабрике. Став участницей Стахановского движения, она обслуживает целый цех в 150 станков вместо положенных восьми. За выдающиеся успехи в труде Татьяну вызывают в Москву для награждения орденом Ленина. Очутившись в прекрасном дворце с хрустальными люстрами и позолоченными зеркалами, вчерашняя Золушка радостно кружится в танце. «Производственная линия» жизненного «светлого пути» героини совмещена с любовными переживаниями. Влюбленная в талантливого инженера-интеллигента Алексея Лебедева, Татьяна считала себя недостойной предмета любви, пока не получила орден.

Такова пропагандистская схема обретения любви, согласно партийным прописям советской кинематографии. «Светлый путь» стал культовым фильмом, поскольку воспринимался как модель мировосприятия и поведения. Неважно, что эфемерное чувство любви предлагалось завоевать тоннами произведенного продукта: пряжи, стали, зерна и т.п. Но многие молодые люди в СССР, как в свое время и автор этих строк, выстраивали свои matrimo-ниальные отношения абсолютно в духе «Светлого пути». Правда, сообщив предмету воздыханий, что я коммунист, ударник коммунистического труда и депутат Выборгского районного совета народных депутатов, с несказанным изумлением обнаружила, что

юноша тут же пропал навсегда. Может быть, повлияло отсутствие ордена?

Ну, а насчет Стахановского движения — по опыту работы на ленинградской прядильно-ниточной фабрике «Красная нить», до сих пор помню побочные результаты подобных «стахановских подвигов». В текстильном производстве нормой было обслуживание от 7 до 8 машин, из которых 2–3 следовало ежедневно чистить, чтобы не было обрывов нитей. К Дню Октябрьской революции 7 Ноября и Ленинскому субботнику 22 апреля «местные стахановцы» действительно брали повышенные обязательства и работали, правда, не на 150, а всего на 45 машинах учебного цеха фабричного профессионального училища (ПУ). В погоне за рекордом времени у них не было даже на прочистку веретенных планок. Соответственно, включение грязных машин наутро сопровождалось тотальным обрывом нитей на всех машинах. Умножив количество машин (45) на 250 веретен на каждой из них, получим «масштаб подвига». «Стахановский обрыв» ликвидировали силами 30 учениц профессионального училища, в просторечии «пэушек». Одна «пэушка» отчищала одну машину пол-смены с 7 до 12 часов. А если один человек, как в фильме, обслуживает 150 станков, причем не к праздникам, а ежедневно? Но эти тонкости текстильного производства оставались за гранью советской мифологии.

В годы Великой Отечественной войны работы советских кинематографистов вселяли уверенность в грядущей победе. Кинофильмы прославляли подвиги героев, их смелость и бесстрашие перед лицом жестокого врага. Таковы фильмы «Секретарь райкома» И. Пырьева (1942), «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера (1943), «Радуга» М. Донского (1943), «Два бойца» Л. Лукова (1943) и многие другие.

Однако годы военного лихолетья заставили партию изменить требования к репертуарной политике. Об этом свидетельствует появление большого количества фильмов о любви и кинокомедий. «Машенька» Ю. Райзмана (1942), «Актриса» Л. Трауберга

(1942), «Жди меня» А. Столпера (1943), «В 6 часов вечера после войны» И. Пырьева (1944), «Небесный тихоход» С. Тимошенко (1945) несли людям столь необходимые надежду и утешение.

Казалось, в голодные послевоенные годы этот гуманистический настрой сохранится. Поднимать страну из руин было не менее тяжело, чем сражаться в окопах. Однако, судя по времени создания и появления ряда фильмов в прокате, партия снова вернулась к наведению идеологического порядка в сфере кинематографического искусства. Например, комедию «Сердца четырех» К. Юдина (1941) зрители увидели лишь в 1945 году. Что посчитали крамолой цензоры: любовь командира Красной Армии или советских ученых? В каком месте оказалось «не по циркулю» у очаровательных близнецов из одноименного фильма того же режиссера К. Юдина («Близнецы», 1945)? Примеры запрещенных картин, считавшихся далекими от запросов времени, можно множить и множить.

А что же признавалось близким?

Пьеса А. Штейна «Закон чести», рекомендованная Политбюро ЦК ВКП (б) к экранизации в июне 1948 года. К концу этого года она превратилась в художественный фильм «Суд чести» (А. Роом, 1948). Не вдаваясь в подробности сюжета, отметим, что критика героя собственной женой, возмущенной «идейной незрелостью» мужа и фактически сломавшей его как личность, получила высокую оценку партийного начальства. Эта кинолента, объявленная образцом борьбы с проявлениями низкопоклонства перед буржуазной наукой, воспитания чувства общественного долга, преданности интересам советского государства и национального достоинства советских людей, стала наглядным пособием для судилищ «космополитов» [30, с. 101–102]. Считалось, что на таких примерах лучше всего воспитывается патриотическое сознание граждан.

«Неоконченная повесть» Ф. Эрмлера (1955) строилась в иной риторике, предваряя перемены, следовавшие за XX съездом

партии (1956). Подобно бурному потоку, прорвавшему плотину, на экранах страны одна талантливая картина сменялась другой. «Сорок первый» Г. Чухрая (1956), «Летят журавли» М. Калатозова (1957), «Судьба человека» С. Бондарчука (1959), «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959). Фильм «Застава Ильича» М. Хуциева (1959) / «Мне двадцать лет» (1965) стал одним из символов эпохи «оттепели».

«Оттепель» 1960-х годов ненадолго привела к появлению кинолент, обсуждающих простые, бытовые вопросы. Фильм «Сережа» режиссеров И. Таланкина и Г. Данелия (1960) по повести Веры Пановой навсегда остался в благодарной памяти людей, поскольку в нем рассматривались актуальные семейные проблемы. Как жить ребенку, если он остался без родного отца? Как совместить интересы взрослых и детей в семье? Как быть ребенку при появлении отчима, а затем и младшего брата? Что происходит в душе ребенка в новой семье? А если это происходит с подростком?

Ответом на этот вопрос стал фильм «Дикая собака Динго» режиссера Юлия Карасика (1962), экранизовавшего повесть Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1939). Другого подобного фильма, в котором так осторожно показаны тончайшие движения души, нет.

А вообще детское кино, специально созданное по распоряжению партии в 30-е годы, было весьма своеобразным феноменом советской культуры. С одной стороны, в фильмах для «взрослых» с течением времени дети появляются все реже и реже, их вроде бы и нет в семьях строителей светлого будущего. С другой стороны, в «детских» фильмах детей полным-полно. Каким образом они могли появиться, если не в результате почкования по системе Т. Лысенко? Причем, изображение детей в советских кинокартинах странным образом соответствует принципу живописного изображения детей от эпохи Средневековья до Нового времени.

И там, и тут дети — это маленькие взрослые, только меньше ростом. Но если у средневековых детей недетски серьезны глаза,

суровы выражения лиц, одежда один в один повторяет покрой одежды взрослых, то в советских фильмах дети либо участвуют в революционной борьбе, либо разоблачают шпионов и диверсантов, копируя поведение старшего поколения строителей коммунизма. Таковы «Сказка о Мальчише-Кибальчише» режиссера Е. Шерстобитова (1964), «Пассажир с „Экватора“» режиссера А. Курочкина (1968), «Найди меня, Леня!» режиссера Н. Лебедева (1971), «Будьте готовы, Ваше высочество!» В. Попкова (1978) и др.

Небольшое отступление от идеологического стандарта даже в детском кино не допускалось. В качестве примера сошлемся на фильм М. Калика «Человек идет за солнцем» (1961), открывший жанр «поэтического кино». В фильме рассказывается о разных людях, встретившихся в течение дня пятилетнему мальчику, о его новых впечатлениях и представлениях о жизни. Композитор М. Таривердиев, создавший музыку к фильму, поведал о сложнейшей борьбе с кинематографическим начальством за выход картины в прокат. Причиной стал отрицательный отзыв второго секретаря ЦК КП Молдавии Е. Постового, не понимающего, как эта картина поможет повысить урожай кукурузы в Молдавии. Кроме этого, высокий партийный начальник указал на серьезный идеологический просчет фильма: «Человек идет за солнцем, значит, он идет на Запад» [31, с. 51].

Во «взрослом» кино на первом плане у главных героев работа, она все чаще заменяет им семью. Вот потрясающая «Простая история» — советский художественный фильм Ю. Егорова (1960), рассказывающий о председателе послевоенного колхоза Александре Потаповой. Конечно, эта работа затягивает человека всего, без остатка, тут уж не до личной жизни. Понимая, что теперь жизнью дочери станет жизнь колхоза, мать Александры только сокрушенно вздыхает: «Кто ж тебя, милушка, в эти мялки сунул?».

Более суров фильм «Комиссар» А. Аскольдова (1967), рассказавший о судьбе Клавдии Вавиловой. Вроде бы, все каноны соцреализма соблюдены: во время Гражданской войны героиня

рожает ребенка, но она не может колыхать люльку, когда страна в кольце белогвардейцев и иностранных интервентов. Однако картина вышла только через двадцать лет, и то благодаря С. Герасимову, спрятавшему негатив, предназначенный к смыву. Остается гадать, за что сломали жизнь режиссеру Аскольдову, уволив его со штампом в трудовой книжке «профессионально непригоден», исключив из партии и лишив возможности работать по профессии. Что испугало бдительных цензоров? То, что женщина родила сына или что это произошло-таки в доме бедного многодетного еврея Ефима Магазаника? Или у комиссара Красной Армии беременность не могла случиться по определению? Или, о ужас, беременность произошла неожиданно?

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» («Асино счастье») А. Кончаловского (1967), также вышла в прокат 20 лет спустя. А здесь что смутило партийное начальство? Неказистая хромоножка, отвергающая нелюбимого при нулевых шансах на замужество с отцом ее ребенка? Или включенные в фильм монологи сельчан о жизни на фронте и в лагерях НКВД?

Третья картина 1967 года — «В огне брода нет», режиссера Г. Панфилова, показавшая в другом ракурсе тему революции и гражданской войны, чудом избежала цензуры, в отличие от рецензии на фильм В. Божовича, опубликованной только в 1990 году в журнале «Советский экран» № 3.

О завершении периода «оттепели» свидетельствовал ряд художественных кинолент («Андрей Рублев» А. Тарковского (1966), «Интервенция» Г. Полоки (1967) и др.), оказавшихся под запретом.

Проведенные М. Жабским исследования показали резкое падение интереса зрителей к фильмам на производственную тему, о рабочем классе и особенно о революционной борьбе (с 11,7 млн. до 1,7 млн. человек с начала 1970 по начало 1980 гг.). В то же время фильмы о любви, об отношениях в семье были привлекательны для 41 % зрительской аудитории [32, с. 10]. И хотя такие социологические тонкости вряд ли интересовали кинематографическое на-

чальство, в 1970-е годы тактика формирования коммунистического мировоззрения изменилась. Например, в фильме «Надежда» М. Донского (1973) революционной деятельности Н. Крупской и В. Ульянова (Ленина) придается особое очарование на фоне их возвышенной любви. В фильме даются великолепные панорамные съемки Енисея, а также места ссылки Ленина в село Шушенское, о котором есть воспоминания Н. Крупской. «Дешевизна в этом Шушенском была поразительная. Например, Владимир Ильич за свое “жалованье” — восьмирублевое пособие — имел чистую комнату, кормежку, стирку и чинку белья — и то считалось, что дорого платит ... Правда, обед и ужин был простоват — одну неделю для Владимира Ильича убивали барана, которым кормили его изо дня в день, пока всего не съест; как съест — покупали на неделю мяса, работница во дворе — в корыте, где корм скоту заготавливали, рубила купленное мясо на котлеты для Владимира Ильича, — тоже на целую неделю... <...> молока и шанег было вдоволь и для Владимира Ильича и для его собаки...» [33, с. 24]. Странно, что, показав прогулки революционеров по просторам Сибири, фильм обошел вниманием эту бытовую сторону молодой ссыльной четы, думаю, фильм стал бы хитом проката на многие годы.

В эпоху застоя советский кинематограф был поделен на участки, за каждым из которых специально надзирал соответствующий сотрудник отдела культуры ЦК КПСС. А что за кадром большинства фильмов этого периода? Лучшие из них, вольно или невольно, констатируют отсутствие счастливой семьи в советской стране. Всем памятные интересные, но одинокие «возрастные» герои «Калины красной» Василия Шукшина (1973), «Афони» Георгия Данелии (1975), «Иронии судьбы, или С легким паром!» Эльдара Рязанова (1975).

В 1979 году начинают появляться фильмы, рассказывающие о проблемах семьи в СССР. Прежде всего — это печальная комедия Г. Данелии «Осенний марафон». В мелодраме В. Меньшова «Москва слезам не верит» зафиксировано явление «советской свахи»,

устраивающей личную жизнь тех, «кому за ...дцать». В 1980-е годы интерес к этой теме усилился. В киноленте «Одиноким предоставляется общежитие» режиссера С. Самсонова по сценарию А. Инина (1983) организация знакомств уже поставлена «на поток». И все равно к этому времени молодая женщина на производстве воспринималась как нежелательный сотрудник, поскольку из-за наличия детей будет постоянно брать больничный лист.

Тем более неожиданным стал фильм «Однажды 20 лет спустя» режиссера Ю. Егорова (1980), рассказавший о семье, воспитывающей целых десятирех детей! На фоне кинолент с бездетными героями фильм о «дважды матери-героине» стал настоящим откровением. К сожалению, роль многодетной матери досталась выдающейся актрисе только в фильме. Тем не менее, вместо надоевшего за шесть десятилетий выпуска рекордного количества чугуна и стали, зрителям показали «очевидное-невероятное»: настоящих детей! Такого «переосмысления» стахановской идеи никто не ожидал, и заинтригованные зрители поспешили в кино.

В журнале «Советский экран» было сказано: «Без громких слов и нравоучений фильм поднимает одну из важнейших, назревших проблем сегодняшней нашей жизни. Проблему, о которой сегодня говорят, пишут демографы и экономисты. Ведь наши маленькие дети — это завтрашние граждане страны, ее мозг, ее руки, ее будущее. Фильм не только воскрешает традиционный для русского искусства прекрасный образ женщины-матери, не избалованной вниманием нашего кинематографа, но и открывает новые его грани» [34, с. 5].

Однако «светлый путь» к многодетной семье на этом фильме и закончился. Зрителям больше нравились истории про обычную жизнь простой советской Золушки, без рекордного количества отпрысков.

Фильм И. Масленникова «Зимняя вишня» (1985) рассказал о судьбе трех подруг, одна из которых бездетна, а две другие разведены и, по сути, матери-одиночки. Эта картина — своеобраз-

ная антитеза «Светлому пути». Главную героиню фильма можно назвать «Золушкой-наоборот»: трудовым подвигам она предпочитает тихую службу в качестве простого советского инженера. Героиня не состоит в партии, не имеет не то что орденов, но даже почетных грамот, зато воспитывает сына Антошку. Жизненным кредо этой молодой женщины стала фраза «Семья, она как Родина, просто должна быть! Иначе в жизни нет никакого смысла!..». Как в сказке, жизнь предлагает ей на выбор для семейного счастья сначала своеобразного «Иванушку-дурачка» Вениамина, живущего с мамой и пишущего кандидатскую диссертацию. Наивный холостяк покидает квартиру Ольги в первый же день, осознав несовместимость их совместной жизни. У «сказочного принца», предлагающего Ольге замужество и обеспеченную жизнь на две страны, — СССР (Москва!) и Швейцарию (!), даже имя «волшебным-импортное» — Герберт. Он красив, импозантен, трогательно заботится об Антошке и готов, как Таня Морозова, все блага жизни сложить к ногам избранницы. А Ольга-Золушка, вопреки логике расчета, возвращается к любимому «среднячку» Вадиму и остается с ним в качестве все той же любовницы и матери-одиночки.

Другое дело — восьмисерийный телефильм про Галину Брежневу («Галина», режиссер В. Павлов (2008)). Сюжет вполне в духе соцреализма, так сказать, многосерийное продолжение «Светлого пути»: о детях Золушки, состоявшей в законном браке с советским принцем-генеральным секретарем ЦК КПСС. О ребенке, родившемся в этой венценосной семье с золотой ложкой во рту, и, по законам сказочного жанра, этой самой ложкой и подавившемся.

А вот двенадцатисерийный телевизионный фильм «Фурцева», режиссер С. Павлов (2011). «Светлый путь» Екатерины Фурцевой пролегал от сельской «Золушки»-ткачихи до «хозяйки Москвы», члена правительства, министра культуры, практически повторяя историю Тани Морозовой. Однако зрители, делаясь своими впечатлениями в интернете, отмечают, что героиня часто поступает гадко, что она «гадина» и «хищник».

Но разве может быть «хищная гадина» Золушкой?

Не стоит иронично воспринимать советские фильмы о революции, Ленине, строительстве социализма. При всей их «сказочности», эти фильмы в своем большинстве созданы людьми, беззаветно верившими в светлое коммунистическое завтра. Более того, осознание высокой миссии кино в деле строительства прекрасного коммунистического будущего заставляло советских кинодив приносить самую драгоценную жертву на алтарь искусства — счастье материнства. Более двух десятков невероятно красивых, умных киноактрис жили в абсолютном соответствии с идеей светлого бездетного коммунистического завтра.

Но это время прошло, и теперь мы стараемся без иронии воспринимать бурную любовь постсоветского кинематографа к российским императрицам. Безусловно, с уважением относимся к фильмам об ученых и полководцах, всех, кого мы именует выдающимися историческими деятелями. Непонятно только многосерийное обожание Брежнева и прочих «лидеров застоя», которые в сравнении с «пламенными революционерами», как говорится, «и ростом пониже, и волосом пожиже».

Именно в «золотое» застойно-брежневское время в результате неусыпного воспитания страны в духе коммунизма, по данным В. Смирнова, нетто-коэффициент (коэффициент замещения дочерьми матерей) в 1980-е годы составил в СССР меньше 1% (при желаемой норме 1,2). К 1980-м годам в СССР прямо обозначилось вымирание населения. Смертность превысила рождаемость более чем на 50% во многих регионах Российской Федерации. Вымирание в СССР было напрямую связано со страхом населения за будущее своих детей в условиях социализма, это была пассивная, отчаянная форма неприятия режима [35]. Так демографическая ситуация в стране стала причиной перестройки.

Если посмотреть на демографическую карту 2012 года, сильнее всего до сих пор идет вымирание на европейской территории России (как и по данным П. Сорокина за 1917–1920 гг.). Здесь в

древности активно формировался русский этнос, пока еще составляющий титульную нацию Российской Федерации.

С 1970-х годов проблему убыли населения крупных старинных городов решали завозом «лимитчиков», но, глядя «широко закрытыми глазами» фильм В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), семейное счастье посетило только одну из трех подруг, покорявших столицу. Сейчас население страны увеличивается за счет «трудовых мигрантов», однако вождеденные 400 млн. человек остались мечтой, как и во времена СССР. Даже половина от этой цифры недостижима в настоящее время, хотя, как в свое время в Древнем Риме, осуществляются выплаты на рождение детей, именуемые у нас «материнским капиталом». Сравнивая античные времена с современностью, можно сделать вывод, что СССР и во внешней, и во внутренней политике не хватило чувства меры, философской категории, столь любимой древними греками. А ведь коммунистическое воспитание шло сплошным фронтом по всем видам искусства — живописи, скульптуре, графике, музыке, литературе.

Мне могут возразить, что главной причиной демографической проблемы стала Вторая мировая война, после которой последовательно уменьшалось количественно каждое поколение. Это так, помню и университетские лекции о повторении нашей страной схожих демографических процессов сто лет спустя после Франции. А если еще глубже в историю, то можно вспомнить и фразу Наполеона Бонапарта об одной ночи Парижа, восполняющей военные потери. Все было бы верно и для СССР, если бы не коллективизация, запустившая отрицательный демографический «счетчик».

В последние годы стало ясно, что без идеологической поддержки одним материнским капиталом повысить рождаемость в России не удастся. Началось производство российских фильмов с установкой «только на роман, только на семью и любовь». Появились художественные и документальные фильмы, телепередачи,

в которых главные герои — предприниматели, политики, спортсмены — успешно сочетают работу с заботами о большом количестве детей. При этом современные актеры часто имеют четверо-пятеро детей не только по фильмам, но и в реальной жизни. Однако выхода из демографического тупика пока не наблюдается. Идеологические установки не работают, если нет надежды на лучшее будущее.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Степанов М.А. Предисловие к русскому изданию. О книге // Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 7–15.
2. Марусенков В.В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2015. 30 с.
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 381 с.
4. Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Эльзессер Т., Хагенер М. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
5. Перельштейн Р.М. Реальность и игра в киноискусстве XX века: автореф. ... дис. докт. искусств. М., 2014. 50 с.
6. Горбачев О.В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // Документ. Архив. История. Современность. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. Вып. 15. С. 126–136.
7. Мариевская Н.Е. Художественное время кинематографического произведения: автореф. дис. ... докт. искусств. М., 2015. 55 с.
8. Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2015. 23 с.
9. Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика: научная монография / под общ. ред. М.И. Жабского. М.: Минск: Канон*: Реабилитация, 2010. 536 с.
10. Публика кино в России. Социалистические свидетельства 1910–1930-х годов / вступ. ст., сост., прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: Гос. ин-т искусствознания: Канон*: Реабилитация, 2013. 496 с.
11. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитиче-

ская летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон*: Реабилитация, 2009. 775 с.

12. Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. 278 с.

13. Шарапова М.А. Архетипические основы образа героя в драматургии отечественного кино (на материале кинематографа 1986–2012 годов): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2013, 28 с.

14. Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2014. 32 с.

15. Макки Р. История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 456 с.

16. Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. 560 с.

17. Население России 2015: двадцать третий ежегодный демографический доклад / отв. ред. С.В. Захаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 360 с.

18. Леонтьева Э.В. Искусство как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1986. С. 4–16.

19. Декрет СНК от 27 августа 1919. Ст. 433. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения // Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства за 1919 г. Опубликовано в № 193 Известий Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов от 2 сентября 1919 г. С. 473–474.

20. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988). М., 1983. Т. 2: 1917–1922. 606 с.

21. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988). М., 1984. Т. 3: 1922–1925. 494 с.

22. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. 512 с.

23. Бляхин П.А. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности: сб. дискус. ст. под ред. К. Мальцева. М.: Теа-кино-печать, 1928. С. 90–103.

24. Сорокин П.А. Современное состояние России // Новый мир. 1992. № 4. С. 181–203.

25. Сорокин П.А. Современное состояние России // Новый мир. 1992. № 5. С. 161–191.
26. Залкинд А.Б. Революция и молодежь: сб. ст. М.: Издание Коммунистического ун-та им. Свердлова, 1925. 141 с.
27. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат (Заключительный. Основная книга): отчет о научно-исследовательской работе [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 2012 // URL: https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf (Дата обращения: 28.12.2017).
28. Материалы совещаний при ЦК ВКП (б). Из материалов Первого Всесоюзного партийного киносовещания (15–21 марта 1928 г.). Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Справочник партийного работника. М.: Л.: Государственное издательство, 1930. Вып. VII, часть I. С. 404 — 410.
29. Марков А.Р. Был ли секс при советской власти? // Родина. 1995. № 9. С. 51–55.
30. Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999. 261 с.
31. Таривердиев М.Л. Я просто живу: [автобиография]. М.: Эксмо, 2011. 382 с.
32. Жабский М.И. Кино и массы: (Проблемы социокультурного взаимодействия). М.: Знание, 1987. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. № 3).
33. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: в 10 т. Т. 2. Н.К. Крупская / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. М.: Политиздат, 1989. 384 с.
34. Курган О. «Я работаю мамой» // Советский экран. 1981. № 1. С. 4–5.
35. Смирнов В.И. Особенности кризиса современной культуры // Человек и современный мир: методологические и методические вопросы. СПб, 1997. С. 15–23.

REFERENCES:

1. Stepanov M.A. Predislovie k russkomu izdaniyu. O knige [Introduction to the Russian edition. About the book]. // Ehl'zesser T., Hagener M. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye. Emotions. The Body]. St. Petersburg.: Seans, 2016, pp. 7–15.
2. Marusenkov V.V. Interpretatsiya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnogo proizvedeniya sredstvami kinoiskusstva: avtoref. dis. ... kand. Iskusstv

[Interpretation of the Subject Matter and Imagery of a Literary Work by Means of the Art of Cinema. Thesis of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts] Moscow, 2015. 30 p.

3. Rudnev V.P. Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty [Dictionary of 20th Century Culture. The Key Concepts and Texts]. Moscow: Agraf, 1999. 381 p.

4. Ehl'zesser T. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye. Emotions. The Body]. / Ehl'zesser T., Hagener Moscow. St. Petersburg: Seans, 2016. 440 p.

5. Perel'shteyn R.M. Real'nost' i igra v kinoiskusstve XX veka: avtoref. ... dis. dokt. Iskustv [Reality and Play in the 20th Century Cinematic Art: Thesis for the Dissertation for the Degree of Arts]. Moscow, 2014. 50 p.

6. Gorbachev O.V. Sovetskiy hudozhestvenny kinematograf kak istoricheskiy dokument: osobennosti analiza i interpretatsii [The Soviet Art Cinema as a Historical Document: Special Features of Analysis and Interpretation] // Dokument. Arhiv. Istoriya. Sovremennost' [Document. Archive. History. Modernity]. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta [Urals University Press], 2015. Vol. 15, pp. 126–136.

7. Marievskaya N.E. Hudozhestvennoye vremya kinematograficheskogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... dokt. Iskustv [Artistic Time of the Cinematographic Work of Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2015. 55 p.

8. Sopin A.O. Istoricheskiy i hudozhestvenny aspekty otechestvennogo kino 1945–1953 godov: problemy tekstologii: avtoref. dis. ... kand. iskustv [The Historical and Artistic Aspects of Russian Cinema from 1945 to 1953: Issues of Textual Criticism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2015. 23 p.

9. Kinematograf—zerkalo ili molot? Kinokommunikatsiya kak sotsiokul'turnaya praktika: nauchnaya monografiya [The Cinematograph — a Mirror or a Hammer?] / under the general editorship of M.I. Zhabskiy. Moscow: Minsk: Kanon*: Reabilitatsiya, 2010. 536 p.

10. Publika kino v Rossii. Sotsialisticheskie svidetel'stva 1910–1930-h godov [The Audience for Films in Russia. Socialist Testimonies from the 1910s to the 1930s]. / Introductory Article, Compiled and Annotated by Y.U. Foht-Babushkin. Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon: Reabilitatsiya, 2013. 496 p.

11. Zhabskiy M.I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969–2005 gg.) [The Sociocultural Drama of the Cinematograph.

Analytical Chronicles (1969-2005)]. Moscow: Kanon+: Reabilitatsiya, 2009. 775 p.

12. Fomin V.I. Pravda skazki. Kino i traditsii fol'klora [The Truth of the Fairy Tale. The Cinema and Folklore Traditions]. Moscow: Materik, 2001. 278 p.

13. Sharapova M.A. Arhetipicheskie osnovy obraza geroya v dramaturgii otechestvennogo kino (na materiale kinematografa 1986—2012 godov): avtoref. dis. ... kand. iskusstv [The Archetypical Foundations of the Image of the Hero in the Dramaturgy of Russian Film [On the Material of the Cinematograph from 1986 to 2012)]. Moscow, 2013, 28 p.

14. Korshunov V.V. Neklassicheskie sposoby kompozitsionnogo postroeniya sovremennogo kinostsenariya: avtoref. dis. ... kand. iskusstv [The Non-Classical Means of Compositional Construction of the Contemporary Cinematic Scenario: Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 32 p.

15. Makki R. Istoriya na million dollarov: master-klass dlya stszenaristov, pisateley i ne tol'ko [History for a Million Dollars: a Master Class for Scenarists, Writers and not only them]. Moscow: Alpina Non-fiction, 2013. 456 p.

16. Margolit E.YA. Zhivye i myortvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920—1960-h godov [The Living and the Dead. Notes to the History of Soviet Cinema from the 1920s to the 1960s]. St. Petersburg.: Seans, 2012. 560 p.

17. Naselenie Rossii 2015: dvadtsat' tretiy ezhegodnyi demograficheskiy doklad [The Population of Russia in 2015: the Twenty-Third Annual Demographic Presentation] / Executive Editor S.V. Zaharov; Nats. issled. un-t «Vysshaya shkola ehkonomiki» [National Research University, "Higher School for Economics." Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly ehkonomiki [Publishing House of the Higher School of Education], 2017. 360 p.

18. Leontyeva E.V. Iskusstvo kak sotsiokul'turnyi fenomen [History as a Sociocultural Phenomenon] // Iskusstvo i sotsiokul'turnyi kontekst: sb. nauch. tr. [Art and the Sociocultural Context: a Compilation of Scholarly Articles] Leningrad: LGITMIK, 1986, pp. 4—16.

19. Dekret SNK ot 27 avgusta 1919. St. 433. O perekhode fotograficheskoy i kinematograficheskoy torgovli i promyshlennosti v vedenie Narodnogo Komissariata Prosveshcheniya [Concerning the Transferal of the Photographic and Cinematographic Trade and Manufacturing Industry to the Guidance of the People's Commissariat for Enlightenment] // Sobranie uzakoneniy i rasporyazheniy rabocheho i krest'yanskogo pravitel'stva za 1919 g. Raspublikovano v № 193 Izvestiy Vserossiyskogo Tsentral'nogo Ispolnitel'nogo Komiteta Sovetov ot 2 sentyabrya 1919 g [Compilation of Legalization and Order of the Government of the Workers and the Peasants for 1919. Published in No. 193 of the News of the

All-Russian Central Executive Committee of the Soviets on September 2, 1919], pp. 473–474.

20. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyutsiyah i resheniyah syezdov, konferentsiy i Plenumov TsK (1898—1988) [The Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and the Decisions of the Congresses, Conferences and Plenaries of the Central Committee (1898—1988)]. Moscow, 1983. V. 2: 1917–1922. 606 p.

21. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyutsiyah i resheniyah syezdov, konferentsiy i Plenumov TsK (1898—1988) [The Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and the Decisions of the Congresses, Conferences and Plenaries of the Central Committee (1898–1988)]. Moscow, 1984. V. 3: 1922—1925. 494 p.

22. Zorkaya N.M. Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [History of Russian Cinema. The 20th Century]. Moscow: Belyi gorod [White City], 2014. 512 p.

23. Blyahin P.A. Osnovnye voprosy [The Basic Questions] // Sovetskoe kino pered litsom obshchestvennosti: sb. diskus. st. pod red. K. Mal'tseva [Soviet Cinema before the Face of Society: a Compilation of Speculative Articles Edited by K. Maltsev]. Moscow: Tea-kino-pechat' [Theater and Cinema Press], 1928, pp. 90 — 103.

24. Sorokin P.A. Sovremennoe sostoyanie Rossii [The Contemporary State of Russia] // Novyi mir. 1992. No. 4, pp. 181–203.

25. Sorokin P.A. Sovremennoe sostoyanie Rossii [The Contemporary State of Russia] // Novyi mir. 1992. No. 5, pp. 161–191.

26. Zalkind A.B. Revolyutsiya i molodyozh': sb. st. [The Revolution and Youth: a Compilation of Articles] Moscow: Izdanie Kommunisticheskogo un-ta im. Sverdlova [An Edition of the Sverdlov Communist University], 1925. 141 p.

27. Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat (Zaklyuchitel'nyi. Osnovnaya kniga): otchet o nauchno-issledovatel'skoy rabote [History of the Cinema Field in Russia: Management, Film Production, Rental (Concluding. Main Book). Moscow: VGIK, 2012 // URL: https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf (28.12.2017).

28. Materialy soveshchaniy pri TsK VKP(b). Iz materialov Pervogo Vsesoyuznogo partiynogo kinosoveshchaniya (15–21 marta 1928 g.). Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadachi sovetskoy kinematografii [From Materials of the First All-Soviet Party Cinematic Broadcast] // Spravochnik partiynogo rabotnika [Reference Book of the Party Worker]. Moscow: Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo [State Press], 1930. Vol. VII, No. I, pp. 404–410.

29. Markov A.R. Byl li seks pri sovetской vlasti? [Was there Sex during the Soviet Regime?] // Rodina. 1995. № 9, pp. 51—55.

30. Fateyev A.V. Obraz vraga v sovetской propagande. 1945—1954 gg [The Image of the Enemy in Soviet Propaganda from 1945 to 1954]. Moscow: IRI RAN, 1999. 261 p.

31. Tariverdiev M.L. YA prosto zhivu: [avtobiografiya] [I simply Live: {An Autobiography}]. M: Eksmo, 2011. 382 p.

32. Zhabskiy M.I. Kino i massy: (Problemy sotsiokul'turnogo vzaimodeystviya) [The Cinema and the Masses: (Issues of Sociocultural Interaction)]. Moscow: Znanie, 1987. 64 p. (Novoe v zhizni, nauke, tekhnike. Estetika. No. 3 [The New in Life, Science, Technology. Aesthetics. No. 3]).

33. Vospominaniya o Vladimire Ilyiche Lenine: v 10 t. T. 2. N.K. Krupskaya [Memoirs of Vladimir Ilyich Lenin: in 10 Volumes: Volume 2. N.K. Krupskaya] / Institut marksizma-leninizma pri TsK KPSS [Institute of Marxism-Leninism affiliated with the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union]. Moscow: Politizdat, 1989. 384 p.

34. Kurgan O. «YA rabotayu mamoj» [“I Work as a Mom”] // Sovetskiy ekran [The Soviet Screen]. 1981. No. 1, pp. 4—5.

35. Smirnov V.I. Osobennosti krizisa sovremennoy kul'tury [The Particular Features of the Crisis of Contemporary Culture] // Chelovek i sovremenniy mir: metodologicheskie i metodicheskie voprosy [Man and the Contemporary World: Methodological and Methodical Questions]. St. Petersburg, 1997, pp. 15—23.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА,
сотрудник Учебной лаборатории кафедры
теории и истории культуры,
Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена,
Институт философии человека,
Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, 26, оф. 304,
кандидат культурологии,
ORCID: 0000-0002-2728-0730
e-mail: bersek1991@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

SVETLANA Y. SHCHEBROVA,
Research Assistant of the Educational Laboratory of the Department
of Theory and History of Culture,
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia,
Institute of Human Philosophy,
St. Petersburg, ul. Malaya Posadskaya, 26, of. 304,
PhD in Cultural Studies,
ORCID: 0000-0002-2728-0730
e-mail: bersek1991@yandex.ru

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

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

ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА СЕМЕНОВА

Институт художественного образования и культурологии
Российской Академии образования, Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1316-3162
e-mail: semenova05@list.ru

УЛИЧНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ КАК РЕДУЦИРОВАННАЯ ФОРМА КАРНАВАЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ*

Аннотация. В настоящей статье рассматривается проблема перенесения специфики карнавального смеха в современное медиапространство, раскрываемая на примере современного уличного театра. Автор считает, что если карнавальная культура, сформировавшаяся в Европе, сегодня проходит естественную стадию распада на юмор и иронию, то российская карнавальная культура, частью которой является уличный театр, еще не до конца сформировавшись, оказалась погружена в цифровую эпоху, в которой наблюдается стремительное видоизменение смеховой стихии. Обращается внимание на все более увеличивающийся интерес науки к изучению специфики человеческого диалога и юмора в интернет-коммуникации.

В статье утверждается, что те уличные театры, которые имеют устойчивое карнавальное ядро, сохраняют наибольшую независимость от возможностей интернет-коммуникации, несмотря на активное использование ими всех современных свойств медиа (репликации, диахронии, simultанности, мультиплицирования и др.).

* Результаты получены в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России (Номер для публикаций: 27.7384.2017/8.9)

В качестве подтверждения этого тезиса рассматриваются три формы уличной театральной культуры: уличный театр (Театр-Экс); фестиваль уличных театров (фестиваль Burning Man); различные научно-просветительские проекты в области развития уличной театральной культуры (проекты В. Полунина «Дураки на Волге», «Караван мира»; проект Театра-Экс «Деревенский театр»).

Рэп-баттл приводится в качестве примера изначально редуцированной в медиапространстве карнавальной площади, которая, по сравнению с уличным театром, в отдельных своих формах (юморе, иронии, сатире), звучит довольно громко.

В заключении делается вывод о том, что спонтанный карнавальный смех в рэп-баттлах и в уличном театре, в отличие от юмора и иронии, легко воспроизводимых в медиапространстве, невозможно имитировать. Это, в свою очередь, является доказательством того, что карнавальный смех максимально сопротивляется попыткам лишить его телесного бытования.

Автор опирается на позиции М. Бахтина о редуцированных формах карнавального смеха; на теоретические позиции А. Козинцева и В. Шкловского о юмористической природе пародии; на теорию Б. Поршнева о тормозной доминанте.

Ключевые слова. Уличный театр, медиапространство, редуцированная карнавальная площадь, рэп-баттл, М. Бахтин, А. Козинцев, Б. Поршнев, В. Шкловский.

ELENA A. SEMENOVA

Institute of Art Education and Cultural Studies
of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-1316-3162

e-mail: semenova05@list.ru

THE STREET THEATRE IN THE CONTEMPORARY MEDIA SPACE AS A REDUCED FORM OF THE CARNIVAL PLAZA*

Abstract. The present article examines the issue of transferring the specificity of carnival laughter into the present-day media space, revealed on the example of the contemporary street theatre. The author holds true that while the carnival culture formed in Europe is presently going through the natural stage of disintegration into humor and irony, the Russian carnival culture, part of which is the street theater, not having yet been fully formed, has been forcibly submerged into the digital era in which one can observe a rapid modification of the element of laugh. Attention is drawn to the ever increasing interest on the part of science in studying the specificity of human dialogue and humor in internet communication.

The article asserts that those street theatres, which possess a strong carnival-based core, maintain the greatest independence from the capabilities of internet communication, notwithstanding their active use of all modern media properties (replications, diachronies, simultaneities, multiplying, etc.). As a confirmation of this thesis, the three forms of the street theatrical culture are examined: street theater (Theater-Ex); the street theater festival (the "Burning Man" Festival); as well as various scientific-educational projects in the field of street theatrical culture (Vyacheslav Polunin's "Fools on the Volga," "Caravan of the World"; "Village Theater," a project of Theatre-Ex).

* Results have been received within the framework of carrying out the state goal of the Ministry of Education and Science of Russia (Number for publications: 27.7384.2017/8.9)

Rap battle is given as an example of carnival plaza, which was originally reduced in the media space, and which, in comparison with street theater, in some of its forms (humor, irony, satire) has a rather loud sound.

In conclusion, it is inferred that spontaneous carnival laughter in rap battles and in street theater, in contrast to humor and irony, the latter two easily reproduced in the media, cannot be imitated. This, in turn, presents a proof that carnival laughter resists to the utmost degrees any attempts to deprive it of its corporeal existence.

The author bases herself on the positions of Mikhail Bakhtin regarding the reduced forms of carnival laughter; on Alexander Kozintsev and Victor Shklovsky's theoretical positions regarding the humorous nature of parody; on Boris Porshnev's theory of brake dominant.

Keywords: street theater, media space, reduced carnival square, rap battle, , M. Bakhtin, Alexander Kozintsev, Boris Porshnev, Victor Shklovsky.

Возросший интерес к движению уличных театров в России в последние годы выражается в интенсивном их росте. Только в 2016 году в России было зафиксировано не менее 16 международных фестивалей уличных театров. В последние 10 лет отечественные исследователи Д. Бокурадзе, Ю. Кузовенкова, Д. Моисеева, О. Наумова, Т. Гафар, А. Лисицкий, А. Павлов, Е. Дубинкина, Л. Азаренков, Т. Федоренко, О. Жукова и другие активно исследуют уличный театр в контексте фестивального движения.

Зарубежных авторов все больше интересуют социальные [1, с. 10–13, 15] и политические аспекты уличного театра [2]: радикальный протест [3, с. 342–345]; движение мигрантов [4, с. 120–121]; пропаганда; массовое искусство [5, с. 57–71]; перформативные практики; прикладная драма и театр [6, с. 170–175]; образование [7, с. 18–20]; разработка и практика психо-коррекционных, арт-профилактических методов театра и драмы в работе с молодежными и подростковыми протестными настроениями (от шутки до прямой агрессии) [8, с. 100–104]. Можно сказать, что сегодня наблюдается снижение интереса к феномену уличного театра в зарубежной науке, объясняемое растущим количеством

дублеров уличного театра, мало похожих на оригинал (зрелище, раус, концерт под открытым небом, спектакль и др.), создающих ощущение его присутствия в законсервированном виде, обреченном на вечную жизнь в медиасреде. Копия, по мнению Ж. Бодрийяра, подвергшаяся, «искусственному старению, в конце концов, начинает восприниматься как подлинник» [9, с. 5].

На этом фоне несколько запоздалое внимание российской науки к явлению уличного театра вполне объяснимо. Уличный европейский театр, переживший в 1980-1990 годы пик своего расцвета, российская театральная культура активно осмысляет только последние 20 лет.

Главный парадокс видится в том, что уличный театр в России как часть карнавально-телесного мира подвергся виртуализации, не успев еще сформироваться. Яркое проявление внешних признаков уличного театра в России, а также резко возросший к нему научный интерес могут указывать не только на дефицит уличного театра, но и на его полное исчезновение.

Не случайно проблемы видоизменения диалога и смеховой стихии в виртуальном пространстве являются сегодня наиболее актуальными для зарубежных исследователей, чей объект изучения связан с языковыми средствами, используемыми для создания ценностей и смыслов в сетевой культуре [10, с. 48]. Особенности публичности современного медиапространства посвящены статьи Л. Ракова [11, с. 76–79]. Проблема усеченного витального опыта в виртуальной среде поднималась П. Вирильо [12]. Свойства медиасреды, автоматизирующие сам процесс порождения смешного в цифровую эпоху, унифицируя отношение к этому явлению у молодого поколения, анализировались П. Кунце [13, с. 101–106]. Он даже ввел понятие «эпоха цифрового комического». Тема виртуального диалога раскрывается в работах Р. Уитакера [14].

Вопросы деформации смеховой стихии (моментального пространства юмора в медиакommunikациях через удвоение, смеховые копии, двойники, дублеры) отражены в отдельных ра-

ботах отечественных исследователей Р. Касимова [15, с. 10–23]; М. Рюминой [16] и др. Н. Хренов предполагает, что «возможно, мы находимся накануне новых форм виртуализации» [17, с. 28]. В некоторых работах медиапространство трактуется в категориях карнавала [18; 19, с. 286].

Данный обзор исследований, посвященных специфике общения в интернет-коммуникации, в частности, рассмотрению смеховой стихии, позволяет предположить, что деформация смеха в виртуальном общении неизбежна и допустима. Также это свидетельствует о том, что в виртуальном мире такие основы карнавала как причащение всех карнавальным смехом; четкое разделение на низ и верх; на материальное и духовное; на хорошее и плохое; разграничение реальности и вымысла, могут быть легко проигнорированы. В подобном случае происходит сознательное разрушение карнавальной иерархии, в результате чего мы в лучшем случае получаем бесплотные редуцированные (беззвучные) формы карнавальной площади, но не сам карнавал.

Перемещение «карнавальной площади» в интернет не только не снижает молодежной агрессии, ее протестного настроения, но, напротив, увеличивает дефицит живого, диалогического общения. Об этом ярко свидетельствует возрастающая популярность рэп-культуры, в частности рэп-баттлов. Слово «рэп» от английского «гар» — стук, удар. Считается, что рэп-баттл зародился в Америке и связан с dozens («дюжинами») — уличными словесными битвами афроамериканцев, которые зафиксированы еще в начале XX века. Рэп-сражения (rap battle) были созданы с целью избежать драк между бандами с помощью словесного поединка (рифмы).

С одной стороны, интерес к рэп-баттлам можно объяснить вырождением карнавальной культуры в ее агрессивные формы (иронию, сатиру), стремлением современной молодежи к взрослым игровым ролям. С другой стороны, представляется важным рассмотреть баттлы как совмещение игры порядка, основанной на референтивной функции языка (иронии) и игры беспорядка (карна-

вальной). Предлагается обратиться к анализу панча (от английского punch — «удар кулаком»), восходящего к его английскому определению, как человеку, совмещающему черты притворщика и комического дублера, снижающему прямую агрессию. Панч в данном случае для автора статьи выступает ключевым карнавальным приемом, который можно наблюдать в уличном театре и в рэп-культуре, требующем специфических площадных приемов для своего адекватного выражения.

Проведенный анализ основан на сопоставлении особенностей функционирования в медиапространстве уличного театра и рэп-баттлов. Использовались методы историко-культурологического анализа; сравнительная характеристика потребности у актеров уличных театров и у исполнителей рэп-баттлов во включение в карнавально-художественные виды деятельности; потребность создавать своего персонажа-маску; высмеивание собственных ошибок и неудач; теоретическое (рефлексивное) осмысление карнавальных явлений и процессов, карнавализация; позитивное, радостное мировосприятие и т.д.

Рассматривая такие свойства медиасреды, как репликация, диахрония, симультанность, диатопность, мультиплицирование, мы обнаружили, что они в разной степени видоизменяют карнавальную культуру в рэп-культуре и в уличном театре. Репликация (от позднелат. *replicatio* — повторение) — свойство медиасреды, проявляющееся в том, что говорение определенного собеседника чередуется с говорением другого или других в порядке смены или прерывания. Диахрония — мощнейшее коммуникационное свойство виртуальной среды (от греч. *dia* через, сквозь и *chronos* время), способное снижать потребность личного, физического участия и присутствия. Диатопность и симультанность (одновременность) в виртуальной среде осуществляют доступ и доставку информационного ресурса в любой момент. Мультиплицирование (неизменность сообщения, которое многократно повторено) лишает уличный театр его спонтанности. Наиболее точно передают природу уличного те-

атра невербальные каналы коммуникации (паралингвистические звуковые коды, кинестетические, окулесические, аускультационные), популярные также в виртуальном общении.

Были проанализированы такие направления уличной театральной культуры на предмет сосуществования их с виртуальной средой как уличный театр, фестиваль уличных театров, различные научно-просветительские проекты в области развития уличной театральной культуры.

В качестве уличного театра рассмотрим «Театр-Экс», спектакли которого зависят от локального пространства (свалки, фабрики, реки, моста, поля, погоста, площади и др.). Для анализа мы применим законы хронотопа М. Бахтина о неразрывности художественного пространства и времени. В спектаклях Театра-Экс наблюдается такое единство «временипространства» (М. Бахтин не случайно употреблял слитно эти слова), в котором все события хронологически неразрывны с определенным местом, порождающим череду дальнейших событий. Если изменить малейшую деталь самого пространства, то и время по-иному повернется к зрителю и к актеру» [20, с. 263–264]. Актеры данного театра чувствуют потребность в систематическом погружении в карнавально-художественные виды деятельности, в создании комических персонажей, в высмеивании собственной работы, в саморефлексии, в дружественной и праздничной атмосфере. Для этого труппа театра реализует в деревне Крест Тверской области образовательный проект «Деревенский театр» [21, с. 1185], направленный на обогащение карнавальной культуры в условиях русской деревни.

Как пример фестиваля уличных театров рассмотрим легендарный фестиваль Burning Man (Бернинг Мэн) (в буквальном переводе — «горящий человек») в штате Невада, США, который ведет свою историю с 1986 года. К 2018 году данный фестиваль максимально использует все средства интернета (анонсирование и условия подачи заявки через мультимедийное приложение BRC; допускается на фестивале иметь ноутбук и компьютер, но не смартфон), заполне-

ние анкеты и оплата организационного взноса через официальный сайт. При этом организаторы по-прежнему пытаются отстаивать свои принципы ухода от цивилизации, не подменяя уличный театр его виртуальным двойником.

Проекты в области уличной театральной культуры рассмотрим на примере творчества В. Полунина и его проектов «Дураки на Волге», «Пуховый сад», «Snow Show», «Караван мира». Данные проекты ярко свидетельствуют не только о выполнении вспомогательной функции медиапространства по отношению к уличному театру, но и о стимулировании медиакommunikациями новых творческих форм и способов опосредованного взаимодействия между уличным театром и зрителем.

Были разработаны дополнительные критерии оценки содержания в видеоматериалах российских рэп-баттлов и в спектаклях уличного театра карнавальных компонентов: спонтанность смеха, карнавальная фамильярная речь, (хвалебная брань), телесно-игровой контакт, ряжение (масочность), вербальный и невербальный юмор, двуголосое слово (сказ, пародийность, стилизация). Для создания инструмента диагностики были выбраны теоретические положения А. Козинцева, Б. Поршнева, В. Шкловского, М. Бахтина.

Карнавализация, в понимании А. Козинцева, ведет свою родословную от первого типа агрессии — мирных архаических форм игры беспорядка. Исследователь считает, что понятие «декарнавализация» обозначает процесс перерастания шуточной агрессии в подлинную (второй тип). Это связано с утратой человеком памяти о его эволюционном прошлом, с развитием структуры мозга, когда речь приходит на смену многим неречевым функциям. Поэтому можно сказать, что ирония, в отличие от юмора [22], является специфически-человеческой разновидностью прямой агрессии.

Для оценки тактики невербального юмора и спонтанного смеха в рэп-битвах применялась теория Б. Поршнева о «тормозной доминанте», объясняющей процессы взаимоторможения [23, с. 170–177] второй сигнальной системы и первосигнальных систем. Принцип

«тормозной доминанты» объясняет возникновение ультрапарадоксальной [23, с. 186–206] активности (поведения, стратегии, рефлекса, действия) в условиях, когда прежняя тактика достижения цели неэффективна. Юмор и ирония могут быть проявлениями смещенной активности и тормозной доминанты в раундах рэп-баттлов, требующих от участников одновременной атаки и обороны. Этот же принцип тормозной доминанты объясняет рифмой спонтанный смех публики и самого атакующего. Смех одновременно атакует (заражает) и обороняется (блокирует-тормозит) речь и мысль соперника. Неадекватный рефлекс (интердикция) не только провоцирует произвольное подражание ему, затормаживая адекватный рефлекс, но и дает возможность использовать собственное интердиктивное торможение, влияя на торможение интердикции у другого [23, с. 231–240]. Б. Поршнев считает суггестию третьей ступенью развития интердикции, на которой происходит формирование речи. Интердикция в рэп-баттлах используется в целях обороны и наступления, так как речь противников всегда состоит из воздействия и противодействия.

Особую ценность в диагностике текстов рэп-баттлов на предмет содержания в них юмора представляют мысли о пародии А. Козинцева [22], В. Шкловского [24, с. 32], М. Бахтина. Последний под «двуголосым словом» понимал пародийное слово, стилизацию, стилизованный сказ, диалог [25, с. 219–220]. Во всех четырех элементах, составляющих «двуголосое слово», Бахтин останавливается на общей черте: слово во всех случаях имеет «двойное направление»: на предмет речи как на обычное слово и на другое слово, на чужую речь. При этом «условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было не условным, серьезным» [25, с. 220]. Пародия отличается от стилизации тем, что автор, говоря чужим голосом, «вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой» [25, с. 224]. А. Козинцев считает, что мажорная сторона пародии обнаруживает органичную связь с комизмом [22, с. 155].

На основе сопоставления данных о присутствии карнавальной редуцированной площади в современном уличном театре и культуре рэп-баттла можно сделать следующие выводы.

Процессы диахронии, диатопности, симультанности активизируют распространение информации об уличных театрах в медиапространстве, но они не способны порождать, отражать и передавать саму специфику карнавального события, которое располагается на границах искусства и жизни.

Репликация — одно из немногих свойств, позволяющее как создавать, так и максимально сознать иллюзию пограничья искусства и жизни. Данное свойство широко и эффективно используется в социальных сетях (фейсбуке, инстаграмме и т.д.), видео-блоггах, уличном театре и рэп-культуре. Репликация — это стремление к диалогу, которое можно увидеть в детской эгоцентрической речи, когда ребенок начинает активно разговаривать сам с собой при других. Это проявляется в иронии, становясь основной формой самовыражения подростков, молодежи в интернет-среде, в уличном театре. У некоторых, наиболее ярких рэп исполнителей (Оксиморона, Дизастера, Саши Скула и др.) это свойство проявляется в самопародии.

В результате проведенной работы было выявлено, что одним из методов погружения в карнавальную атмосферу, прежде всего самих себя, члены коллективов уличных театров выбирают не только городскую среду, но и сельскую местность, деревню, удаленные от цивилизации (в том числе от интернета) места. Организаторы и актеры трупп уличных и огневых театров преимущественно состоят из молодых людей, которые имеют театральное, цирковое образование, актерское, режиссерское или гуманитарное. В театрах огня наблюдается меньший процент молодежи с высшим образованием, более молодой контингент (подростковый возраст). В старейших уличных театрах средний возраст основного состава 30–45 лет. Самым возрастными театрами можно считать такие команды, как «Театр-Экс», «Огненные люди», «Камикадзе-шоу», «Огниво».

Многие актеры огневых театров тяготеют к буффонаде, клоунаде, имеют потребность в поэтико-романтическом осмыслении уличного театра. В то же время в общении актеров уличного театра наблюдается тяготение к шутовскому общению, свойственному еще примитивным обществам (выбор партнера по подшучиванию: жены, мужа, брата, сестры и т.д.). В таком общении словесный «панч» приобретает дружескую, игровую направленность.

Частично, нечто подобное наблюдается и в молодежной культуре рэп-баттла. Применив все выше перечисленные положения к поведению и текстам участников отечественных рэп-баттлов (Охххumiron; Slim; Птаха; Гнойный или Слава КПСС; Замай; Макс Корж; L'One; Джони Бой; Эрнесто заткнитесь; Дельфин, ST и др.), были получены следующие результаты. Выявлено, что чистая, прямая агрессия (ирония) в них практически отсутствует, так как баттл располагается на границах искусства и жизни. Пародия и панч, служащие одним из основных художественно-игровых приемов создания карнавального, пародийного дублера, тормозят реальную агрессию.

Рэп-баттл между Сашой Скулом (солистом группы «Бухенвальд Флава») и Джоном Раем в 2014 году наиболее ярко подтверждает те положения, согласно которым юмор и спонтанный смех тормозят прямую агрессию. Рэпер Саша Скул начал свое представление с автопародии, выраженной в придуманной истории о себе, отличающейся непосредственностью, подчеркнутым комическим снижением своего образа. Он начал говорить о том, что никогда не участвовал в баттлах, что он покажет народные сказки, танцы, что он простой русский парень (скинхед), который ходит на завод. Его представление и интонация передают черты Иванушки-дурачка, в котором слит герой и его пародийный дублер. Его противник Джон Рэй, напротив, ведет себя подчеркнуто агрессивно. В отличие от Саши Скула, он не использует самопародию. Кроме того, тактика Саши Скула отличалась использованием принципа пародии не столько на конкретного человека (Джона

Рэя), сколько на образ подростка. Выступление Саши Скула — это, скорее, снисходительное поучение старшего брата: «Дай номер своей мамки... мы с ней подходим друг другу по возрасту... Никогда не брей усов и ширинку на засов. Пубертатный период... Я могу стать твоим отчимом...». После реплики Саши Скула: «Отдай Олегу 1,5 тысячи», неожиданно звучащей после завершающей рифмы, раздаётся всеобщий добрый смех зрителей и его соперника. В данной рэп-битве используются все основные карнавальные речевые приемы (бранные тексты на тему инцеста, родов матери противника и т. п.). Это подтверждает суть инстинктивного растормаживания имитативного рефлекса пародией, которая вызывает смех именно своей механичностью, а далеко не всегда тем, что кто-то кого-то высмеивает или ненавидит.

После разбора текстов рэп-баттлов Оксимирона, Слава КПСС, Джони Боя и других, а также учитывая позицию В. Шкловского о пародии [24, с. 32], было обнаружено следующее. Рэп-баттлы провоцируют игровую псевдоагрессию. Это объясняется тем, что в рэп-битве хвала-брань несознательно выполняет функцию карнавальной фамиллярной речи, порождающей спонтанный смех. В то же время нельзя исключать возможности проявления декарнавализации, провоцируемой культурой рэп-баттлов. Это связано с тем, что карнавализация может иметь отношение к вражде и агрессии вследствие того, что она растормаживает не только имитативный рефлекс, связанный с игрой и дружелюбием, но и рефлекс защитно-нападательный, анти-игровой и анти-дружелюбный, выраженный в речи (иронии) и в физической агрессии.

В завершении можно предложить продолжение последующей продуктивной полемики над полученными результатами:

- 1) Современные средства коммуникации, медиатехнологии видеоизменяют поэтико-романтическую направленность уличного театра, который только внешне активно встраивается в медиaprостранство.

2) Карнавальная площадь (улица), редуцируясь в медиа, деформируется, превращая общество в спектакль, в котором не требуется личное физическое присутствие.

3) Рэп-баттл — это изначально редуцированная карнавальная площадь, которая в медиа ярко звучит в формах юмористических, иронических текстов и т.д.

4) Юмор как игровой сигнал псевдо-агрессии гармонизирует отношения между участниками рэп-баттла до и после раундов.

В заключении можно сделать вывод о том, что спонтанный карнавальный смех в рэп-баттлах и в уличном театре, в отличие от юмора и иронии, легко воспроизводимых в медиапространстве, невозможно имитировать. Это свидетельствует о живучести карнавальной человеческой природы, которая активно отстаивает свои реликтовые качества в условиях мутации смеха в современную цифровую эпоху.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Banerjee A. Evaluating the role of street theatre for social communication // Global Media Journal—Indian Edition. 2013. Vol. 4, No. 2, pp.10–13. URL: <http://www.caluniv.ac.in/global-mdia-journal/ARTICLE-DEC2013/Article%2015-Ankita%20Banerjee.pdf> (28.06.2018).

2. Allen K. The connection between street theatre / social change // Slideshare. 2009. March. URL: <http://www.slideshare.net/tomtee/street-theater-social-change> (28.06.2018).

3. Eldhose A.Y. Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance. 2014. Vol. 9, No. 4, pp. 340–354. URL.: <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811> (28.06.2018).

4. Canevaro S. Between the theatre and the street: Corporality of Peruvian immigrants in Buenos Aires // Apuntes de Investigación del CECYP. 2008. №. 13, ppP. 119–141.

5. Harris S. Dancing in the Streets: The Aurillac Festival of Street Theatre // Contemporary Theatre Review. 2004. Vol. 14, №2, pp. 57–71.

6. Nicholson H. Affective Atmospheres: Performative Pedagogies of Space // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 166–185.

7. Gallagher K. Chasing Change: Drama Education, Applied Theatre, Space and the Ecology of Social Change // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 6–23.

8. Wager A.C. Hidden Pedagogies at Play: Street Youth Resisting within Applied Theatre // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 97–115.

9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: РИПОЛ классик, 2017. 320 с.

10. Kramarae C. The Language and Nature of the Internet: The Meaning of Global // New Media & Society. 1999. Vol. 1, №1, pp. 47–53.

11. Rakow L.F. The Public at the Table: From Public Access to Public Participation// New Media & Society. 1999. Vol. 1, №1, pp. 74–82.

12. Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Максима Мошкова. URL:<http://lib.ru/POLITOLOG/virilio.txt> (Дата обращения 17.06.2012).

13. Kunze P.C. Laughter in the digital age // Comedy Studies. 2015. Vol. 6, No. 2, pp. 101–106. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/2040610X.2015.1094945> (28.06.2018).

14. Whitaker R. The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming Reality. New Press, 2000. 195 p.

15. Касимов Р.Х. Функциональная трансформация смеха в индустриальном и постиндустриальном обществах: автореферат дис... кандидата философских наук. Тюмень, 2012. 28 с.

16. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Ленанд, 2010. 320 с.

17. Хренов Н.А. Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предыстория и история // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. 2018. Вып. 14. С. 27–52.

18. Третьяков В.Т. Теория телевидения. ТВ как неоязычество и как карнавал: курс лекций. М.: Ладомир, 2015. 664 с.

19. Шендрик Г.Н. Концепция М.М. Бахтина в современном медиапространстве // Социальная политика и социология. 2011. №11. С. 278–286.

20. Семенова Е.А. Похождения уличного театра / Е.А. Семенова, А.Ю. Берладин, А.С. Залдастанов // Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвященный М.М. Бахтину (Москва, 19–20 апреля 2017 года): сб. докл. и ст. М.: ИХОиК РАО, 2017. С. 252–268.

21. Komandysenko E.F., Semenova E.A. Educational Tourism: Adoption

of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. 2017. Vol. VIII, pp. 1183–1188.

22. Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. №18. С. 143–162.

23. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. СПб.: Алетейя, 2007. 714 с.

24. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 383 с.

25. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.

REFERENCES:

1. Banerjee A. Evaluating the role of street theatre for social communication // Global Media Journal—Indian Edition. 2013. Vol. 4, No. 2, pp.10–13. URL: <http://www.caluniv.ac.in/global-mdia-journal/ARTICLE-DEC2013/Article%2015-Ankita%20Banerjee.pdf> (28.06.2018).

2. Allen K. The connection between street theatre / social change // Slideshare. 2009. March. URL: <http://www.slideshare.net/tomtee/street-theater-social-change> (28.06.2018).

3. Eldhose A.Y. Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance. 2014. Vol. 9, No. 4, pp. 340–354. URL.: <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811> (28.06.2018).

4. Canevaro S. Between the theatre and the street: Corporality of Peruvian immigrants in Buenos Aires // Apuntes de Investigación del CECYP. 2008. №. 13, pp. 119–141.

5. Harris S. Dancing in the Streets: The Aurillac Festival of Street Theatre // Contemporary Theatre Review. 2004, Vol. 14, №2, pp. 57–71.

6. Nicholson H. Affective Atmospheres: Performative Pedagogies of Space // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 166–185.

7. Gallagher K. Chasing Change: Drama Education, Applied Theatre, Space and the Ecology of Social Change // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 6–23.

8. Wager A.C. Hidden Pedagogies at Play: Street Youth Resisting within Applied Theatre // Theatre and learning. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2015, pp. 97–115.

9. Bodrillard J. Simulyakry i simulyatsiya [Simulacres et Simulation]. Moscow: RIPOL klassik, 2017. 320 p.

10. Kramarae C. The Language and Nature of the Internet: The Meaning of Global // *New Media & Society*. 1999. Vol. 1, №1, pp. 47–53.

11. Rakow L.F. The Public at the Table: From Public Access to Public Participation// *New Media & Society*. 1999. Vol. 1, №1, pp. 74–82.

12. Virillo P. Informatsionnaya bomba. Strategiya obmana [La bombe informatique. Strategie de la deception] // *Elektronnaya biblioteka Maksima Moshkova* [Electronic Library of Maksim Moshkov]. URL:<http://lib.ru/POLITOLOG/virilio.txt> (17.06.2012).

13. Kunze P.C. Laughter in the digital age // *Comedy Studies*. 2015. Vol. 6, No. 2, pp. 101–106. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/2040610X.2015.1094945> (28.06.2018).

14. Whitaker R. The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming Reality. New Press, 2000. 195 p.

15. Kasimov R.H. Funktsional'naya transformatsiya smekha v industrial'nom i postindustrial'nom obshchestvakh: avtoreferat dis... kandidata filosofskikh nauk [The Functional Transformation of Laughter in the Industrial and Post-Industrial Societies: Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences]. Tyumen', 2012. 28 p.

16. Ryumina M.T. Estetika smekha: Smekh kak virtual'naya real'nost' [The Aesthetics of Laughter: Laughter as a Virtual Reality]. Moscow: Lenand, 2010. 320 p.

17. Khrenov N.A. Virtual'naya real'nost' v khudozhestvennykh i nekhudozhestvennykh proyavleniyakh: yeyo predystoriya i istoriya [Virtual Reality in Artistic and Non-Artistic Manifestations: Its Pre-History and History] // *Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh* [The Science of Television and the Arts of the Screen: a Scholarly Almanac]. 2018. Vol. 14, pp. 27–52.

18. Tretyakov V.T. Teoriya televideniya. TV kak neoyazychestvo i kak karnaval: kurs lektsiy [The Theory of Television. TV as Neo-Paganism and as Carnival: a Course of Lectures]. Moscow: Lodomir, 2015. 664 p.

19. Shendrik G.N. Kontseptsiya M.M. Bakhtina v sovremennom mediaprostranstve [The Conception of Mikhail Bakhtin in the Contemporary Media Space] // *Sotsial'naya politika i sotsiologiya*. 2011. No. 11, pp. 278–286.

20. Semenova E.A. Pokhozhdeniya ulichnogo teatra [The Adventures of Street Theater] / E.A. Semenova, A.Y. Berladin, A.S. Zaldastanov // *Problema Khronotopa v sovremennykh nauchnykh issledovaniyakh: Mezhdunarodnyi kruglyi stol, posvyashchyonnyi M.M. Bakhtinu* (Moskva, 19–20 aprelya 2017 goda): sb. dokl. i st. [The Problem of the Chronotope in Contemporary Scholarly Research

Works: International Round Table Dedicated to Mikhail Bakhtin (Moscow, April 19-20, 2017): A Compilation of Presentations and Articles] Moscow: IHOiK, RAO 2017, pp. 252–268.

21. Komandysenko E.F., Semenova E.A. Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. 2017. Vol. VIII, pp. 1183–1188.

22. Kozintsev A.G. Raznonapravlennoe dvugolosoe slovo: estetika i semiotika yumora [The Oppositely Directed Two-Voiced Word: Aesthetics and Semiotics of Humor] // Antropologicheskii forum [Anthropological Forum]. 2013. №18, pp. 143–162.

23. Porshnev B.F. O nachale chelovecheskoy istorii. Problemy paleopsihologii. SPb.: Aletejya, 2007. 714 p.

24. Shklovsky V.B. O teorii prozy [About the Theory of Prose]. Moscow: Sovetsky pisatel', 1983. 383 p.

25. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Issues of the Poetics of Dostoyevsky]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА СЕМЕНОВА

старший научный сотрудник лаборатории литературы и театра,
ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии
Российской Академии образования»,

119121, Москва, Россия, Погодинская ул., дом 8, корп.1.

кандидат педагогических наук,

ORCID: 0000-0002-1316-3162

e-mail: semenova05@list.ru

ABOUT THE AUTHOR:

ELENA A. SEMENOVA

Senior Research Fellow of the Laboratory of Literature and Theater,
Federal State Budget Scientific Institution "Institute of Art Education
and Cultural Studies of the Russian Academy of Education,"

119121, Moscow, Russia, Pogodinskaya str., 8/1

PhD in Pedagogical Sciences

ORCID: 0000-0002-1316-3162

e-mail: semenova05@list.ru

**СТРУКТУРА
И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE
AND PLOT
IN VISUAL
ART WORKS**

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ИЗ ТЕЛЕСТУДИИ В БОЛЬШОЙ МИР И ОБРАТНО. К ПРЕДЫСТОРИИ ОДНОЙ МОДЕЛИ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ДЕЙСТВА

Аннотация. Статья посвящена социокультурному феномену телевизионной студии и его театрально-литературной предыстории. Частично данное исследование может быть отнесено к археологии медиа, точнее, к археологии эстетики современных телевизионных форматов. Рассматривается один из наиболее типичных видов телевизионного вещания — совмещение студийного действия и трансляции экранных произведений различных жанров в рамках единой программы. Автор полагает, что важнейшими элементами студийных программ являются их упорядоченность и контролируемость ведущими, а также атмосфера безопасной дистанцированности от большого мира или от множества виртуальных и реальных миров. В студии моделируется цивилизованное общение и управление информационно-образными потоками. Коммуникация рационализована, спланирована. Поэтому столь сильное впечатление производят нарушения этого паттерна.

Истоки потребности в студийной атмосфере во многом связаны с античными и, в еще большей степени, ренессансными образами и настроениями — пребыванием в «прелестном уголке» (*locus amoenus*), поисками утраченной райской гармонии, а также развитием индивидуализма и осознанием высокой ценности защищенности человека-зрителя и че-

ловека-комментатора. Неслучайно именно в процессе развития ренессансных форм рождается театр, в котором зритель дистанцирован от разыгрываемого представления и не может быть подвергнут никакому воздействию со стороны исполнителей. Неслучайно в трех наиболее показательных для Ренессанса сборниках новелл Чосера, Боккаччо и Маргариты Наваррской созданы своеобразные обрамления для отдельных рассказов — смоделированы ситуации многодневного рассказывания историй и их комментирование в приятном обществе. Телевизионные студийные программы унаследуют функцию безопасного для участников и зрителей, занимательного и эстетически привлекательного действия — наблюдения за большим миром и размышления о нем вслух в светском обществе собеседников. В XX веке комфортный, лишенный прозаических бытовых черт интерьер, разновидностью которого является телестудия, занимает место центрального образа идеального публичного пространства.

В эпоху интернета комната-студия видеоблогера синтезирует в себе приватность и виртуальную публичность. Идея безопасного публичного пространства общения уже не главенствует, уступая место идее тотальной интегрированности локального «места действия» в пространство бесконечных реальных и виртуальных миров, что должно повысить социокультурный статус приватной территории и ее обитателя.

Ключевые слова. Экранная культура, телевидение, телестудия, рассказ в рассказе, ренессансный театр, Кентерберийский рассказы, Декамерон, Гептамерон, телеведущий, безопасность, дистанционное общение, повседневная культура, археология медиа, рай, сад земных наслаждений, публичное пространство.

EKATERINA V. SALNIKOVA

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

FROM OUT OF THE TELEVISION STUDIO AND BACK AGAIN. THE PREHISTORY OF ONE MODEL OF A TV SHOW

Abstract. The article is devoted to the sociocultural phenomenon of the television studio and its theatrical and literary background. In part this research may be classified among the archeology of media, more precisely, to the archeology of the aesthetics of modern television frameworks. One of the most typical types of television broadcasting is examined—the combination of studio action and broadcast of screen works of various genres, within the framework of one program. The author presumes that the most important elements of studio programs are their orderliness and controllability by the hosts, as well as the atmosphere of safe distance from the big world or from the multitude of virtual and real worlds. Civilized communication and direction of the streams of information and imagery are modeled in the studio. Therefore, violations of this pattern create such a strong impression.

The origins of the necessity for the studio atmosphere are in many ways connected with the images and moods of Ancient Greece and Rome and and, to an even greater extent, those of the Renaissance—the stay in a “charming corner” (*locus amoenus*), the search for the lost harmony of Paradise, as well with the development of individualism and the awareness of the high value of the protected state of the spectator and commentator.

It is not by chance that particularly during the process of the development of Renaissance forms theater was generated, in which the audience is distanced from the acted out performance and cannot be subject to any impact of the performers. It is not by chance that in the three most significant compilations of novelettes in the Renaissance, those by Chaucer, Boccaccio and Margaret of Navarra peculiar frameworks have been created for some of the stories—situations of the many-day-long narration of stories and their commenting in pleasant society was modeled. The television studio programs shall inherit the function of the diverting and aesthetically attractive action, harmless for the participants and the audience members—assessment of the large world and contemplations about it aloud among the high society of interlocutors. In the 20th century the comfortable interior, devoid of any prosaic traits of everyday life, an exemplar of which is the television studio, takes up the position of the central image of the ideal public space.

In the era of the Internet era the studio room of the video blogger synthesizes in itself the traits of privacy and virtual publicity. The idea of a safe public space for communication no longer prevails, giving way to the idea of total integration of the local “place of action” into the space of infinite real and virtual worlds, which should increase the socio-cultural status of the private territory and its inhabitants.

Keywords. Screen culture, television, television studio, story within a story, Renaissance theater, Canterbury tales, Decameron, Heptameron, television presenter, safety, remote communication, everyday culture, media archaeology, Paradise, garden of earthly pleasures, public sphere.

ВВЕДЕНИЕ

Вместе с развитием телевидения в повседневный визуальный опыт человека XX века прочно вошло смотрение программ, ведущихся из телестудий. Постепенно сама телестудия превратилась в пространственный культурный тип, продолжающий оставаться

актуальным и в наши дни. О сходстве пространства телестудии с театральным сценическим пространством уже неоднократно писали. В частности, этот аспект рассматривался в книге Анны Новиковой «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» [1, с. 20] и ряде статей. Так, Генриэтта Гамалея предпринимала подробный анализ моделирования пространств на российском ТВ и справедливо утверждала, что, «если в кино характер заполнения пространства — «первоматрица» и ее природно-материальное чувственное начало прорывается в сферу художественного как образ, подобие как подражание — мимесис, то телевизионное пространство, связанное с “сейчасным” действием, вовлекает в него и зрителя. Зритель вступает не только в пространство действия, но и в искусственную среду — психологическое концептуальное пространство, вместилище зрителей, воспринимающих, ощущающих это пространство со всеми умопостигаемыми и умозрительными смыслами» [2, с. 13].

В данной же статье речь пойдет, скорее, о целостной сущности телестудии и о тех истоках коммуникационных моделей, которые оказались столь востребованными в современной культуре. Хотелось бы оттолкнуться от утверждения Гамалеи о зависимости решения пространства на ТВ от системы коммуникаций [2, с. 13] и задаться вопросами о глубинной психологической и культурной праоснове самой потребности в телестудии и принципах коммуникации, с нею связанных.

Для ответа на эти вопросы необходимо сначала проанализировать сущность функционирования пространства телестудии и коммуникации в нем, а затем исследовать их культурные корни, логику происхождения.

Начнем с одной из наиболее типичных форм телевизионного вещания — совмещения студийного действия и репортажных включений или трансляции экранных произведений различных жанров в рамках единой программы. Например, в студии новостной программы сидят двое ведущих и, поочередно обращаясь к

потенциальным телезрителям по ту сторону экрана и телестудии, произносят тексты, посвященные событиям дня. Во многом содержание монологов ведущих либо предваряет, либо комментирует те репортажи, которые транслируются в ходе программы.

Но не только репортажи прослаивают студийное действо. Из телестудии могут вестись трансляции самых разных по жанру экранных произведений — музыкальных клипов, как сегодня происходит в программах музыкальных каналов, фрагментов документальных фильмов, как было в «Клубе кинопутешествий», «В мире животных», художественных фильмов, как в советской «Кинопанораме», перестроечном «Киносерпантине», постперестроечном «Закрытом показе», наконец, фрагментов других телепередач, как бывало в «Старом телевизоре» и т.д.

Наши задачи — обозначить опорные точки предыстории телестудии и определить культурно-эстетическую сущность программы, ведущейся из телестудии, однако не замыкающейся только в ней и транслирующей различные экранные произведения из телестудии. Мы должны осознать «политику» данного жанра, как сказал бы Мартин Шустер [3, с. 2]. Частично данное исследование может быть отнесено к археологии медиа. Но если большинство работ из этой сферы сосредоточены на изучении предыстории современных технических устройств, тиражирующих изображения [4, с. 40–48], разнообразных экранов [5; 6, с. 323–333; 7], то мы разрабатываем, скорее, археологию эстетики современных медийных форм, что является более редкой темой в современной науке [8].

В самых недавних трудах наша тема далеко не всегда располагается на магистрали, поскольку сегодня ученые активно обсуждают социальную значимость экранных медиа [9; 10], процессы «кинематографизации» и «интернетизации» телевидения [11, с. 84–87; 12, с. 57]. Впрочем, к социализации отдельных индивидов и к интернетизации тема телестудии тоже имеет отношение, о чем будет сказано в финальной части нашего исследования. Оно

должно помочь осмыслению новейших трансформаций концепта телестудии в любительском видеоблогерстве, поскольку, как уже было замечено, интернет сегодня становится носителем принципов телевизионной трансляции, преемником телевидения, развивающим многие черты его эстетики.

Для реализации поставленных задач применяются междисциплинарные подходы. Искусствоведческие и культурологические методы синтезируются, так как феномен телестудии сегодня не может быть проанализирован в своей целостности и социокультурной значимости в рамках какой-либо одной методологии, оставаясь художественной пространственной моделью, специально создаваемой или корректируемой для телепоказа и в то же время неотделимой от атмосферы повседневной жизни социума.

КОНЦЕПТ СТУДИЙНОСТИ

Рассмотрим феномен телестудии, действо внутри которой перебивается фрагментами или полными экранными произведениями разных жанров. Сама телестудия может быть оформлена совершенно по-разному. Однако ее пространство заведомо публично и предназначено для того, чтобы в нем собирались, чтобы в него приходили те, кто будет вести программу и в ней участвовать, так или иначе обращаясь к телевизионной аудитории.

В студии нельзя заниматься посторонними делами бытового или личного характера — так, чтобы это запечатлевалось на камеры. Если на столе в студии стоят чашки, бокалы или другие бытовые предметы, они тем самым отрываются от своего бытового статуса и превращаются либо в часть оформления студии, либо в предметы для демонстрации в контексте актуальных тем. То есть, предметный мир превращается либо в реквизит, родственник театральному, либо в экспонаты, родственные выставочным. (Так, летом 2010 года, во время смога в Москве и пожаров в лесах на территории РФ, в некоторых студийных программах речь шла о том, что необходимо носить медицинские маски.

Эти маски, появляясь в руках ведущих и гостей студии, экспертов-психологов, метеорологов, врачей, становились демонстрационными обсуждаемыми предметами, а попутно — символами актуальной проблемы.)

Одним словом, студия — особая территория. В своем родстве со сценическим пространством телестудия наиболее близка древнегреческому театру и театру классицизма, в которых сложнопостановочные и связанные с кровопролитием события не должны были происходить в игровом пространстве, на глазах зрителей. В телестудии же не происходят те важные события, которые будут «через студию», из студии показываться. Главное качество телестудии — ее принципиальная отгороженность от становящихся предметом показа в транслируемых материалах пространств и событий «большого мира», как сказал бы В. Михалкович [13, с. 16]. В студии не ведется никакой другой деятельности повседневного характера, кроме собственно развертывания драматургии телепрограммы.

А что же в таком случае может и, как правило, происходит в телестудии прежде всего? Обсуждения, рефлексия вслух, интервью. Речь в монологических и диалогических формах. Повествование от лица тех, кто в студии¹, общение участников программы друг с другом и общение их со своей аудиторией, вернее, обращение к ней, остающейся по эту сторону телеэкранов. Впрочем, этого обращения к телезрителям может и не быть или оно может являться отнюдь не основным приемом организации происходящего в студии.

Поддача пребывания в студии ведущих варьируется. Ведущий может входить в студию на наших глазах, то есть акцентировать, что начало передачи и его приход в пункт выхода на связь с большим миром совпадают во времени. И что ведущий — это обыч-

¹ В данной статье не рассматриваются студийные шоу с активными игровыми элементами, подобные советским «Что? Где? Когда?», «Будильнику», недавнему «Прожекторперисхилтон» или ныне популярному «Голосу», поскольку это принципиально другие, хотя тоже студийные жанры, требующие отдельного изучения.

ный человек, ходит на двух ногах, по полу, как простые смертные. Или — ведущий уже сидит на своем месте, как будто приготовился заранее к предстоящему выступлению — или просто живет на своем рабочем месте? Телеведущий воспринимается в той или иной мере изолированным от обычной действительности.

Во времена советского телевидения эффекты телестудийности вообще доминировали и обнимали собой все время эфира, потому что от программы к программе зрителей сопровождали дикторы. Прекрасных дам среди них было заметно больше, чем импозантных дикторов-мужчин, но и те, и другие появлялись, как правило, в сидячих позах, хорошо одетые, излучающие спокойствие и доброжелательность. Они обращались к зрителям ровными голосами. Иногда рядом с диктором виднелся край столика, а в новогодний период в кадр могла попасть небольшая нарядная елочка. Весь антураж и манеры дикторов подчеркивали их нахождение в интерьере, специально предназначенном для того, чтобы быть опорным пунктом трансляций всей череды телепередач. Дикторов советского телевидения невозможно было представить вне этого закрытого, спокойного, нейтрального пространства, лишённого природных и городских шумов.

Выявляя специфику телевидения, В. Михалкович писал о том, что «вещательная его программа насыщена комментариями всякого рода. Их изобилие породило специфическую для телевидения фигуру комментатора. Суть его деятельности в том состоит, чтобы снабдить знаками определенный фрагмент или определенный аспект “области пространственного”, нашедший отражение в передаче. Поступая так, комментатор вполне архаичен и традиционен не по содержанию своей речи, но по функции: как и в Книге Бытия, он дает имена явлениям» [13, с. 34]. Но поскольку студийная программа может комментировать другие телепрограммы, фильмы, компьютерные игры, интернет-произведения, правильнее будет говорить о том, что телевидение «дает имена» и обсуждает множество миров по ту и эту сторону экранов.

В. Михалкович не говорит об отличиях названного библейского эпизода от телевизионного вещания. Бог приводит к человеку всех животных и птиц, «чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей.

И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...»². Тем самым, дистанционное начало, то есть принципиальное условие телевидения, пока отсутствует. Первый человек непосредственно обращен к представителям только что сотворенного мира. Бог направляет живых существ к человеку. И тот делает именно то, чего от него желает Господь, то есть называет всех. Наиболее существенное отношение к семантике телевидения и телестудии имеет упорядоченность контролируемого процесса и само то, что человек при этом находится в райском саде, в Эдеме.

Необходимо понять, по каким причинам становится столь популярно визуально-виртуальное фланирование из пространства телестудии в различные миры и не было ли после создания мира и наречения именами всего сущего каких-либо иных моделей деятельности, также отображенных в литературных текстах и несущих в себе более прямые аналогии с принципами телевизионной студийности. Если Хэлен Фалтон задается вопросом о специфике точки зрения, представленной в реальности фильма, синтезирующей новеллистическую и театральную репрезентацию [14, с. 87], то мы сфокусируемся на специфике точки зрения из телестудии, где тоже происходит синтез новеллистичности и зрелищного драматизма.

ДИСТАНЦИРОВАНИЕ ОТ УСЛОЖНЯЮЩЕГОСЯ ХАОСА

Бог, создававший мир, не был локализован в пространстве, он существовал сразу везде. Человек экранной эры, сидящий перед телевизором, способен лишь досягать сознанием и взором сразу и всюду, однако сам при этом находится в определенном

² Библия. Бытие. 2, 19–20.

месте с весьма обозримыми границами. Фаустовские притязания, отнюдь не утраченные в Новое время, перенаправлены в иное русло и снабжены новыми «методологическими основаниями» — не сравняться с Богом в своих способностях, но создать технику достижения иллюзий сверхчеловеческого видения.

Как мы уже писали, в эпоху экранов происходит неуклонное расширение «границ дистанционного взаимодействия человека со вселенной» [15, с. 462]. И дистанционность эта принципиальна, необходима как само условие продолжающегося расширения и наращивания визуального присутствия в близлежащей повседневности миров, расположенных «не здесь» и часто «не сейчас». О. Строева справедливо пишет, что «современный человек выстроил технологическую преграду между собой и миром, которая служит своеобразной защитой от экзистенциальных страхов: перефразируя Ницше, можно было бы сказать: “нам дано искусство экрана, чтобы не умереть перед истиной” ... современный человек отгораживается от внешнего экзистенциального хаоса собственноручно сконструированной виртуальной реальностью» [16, с. 91]. XX век обрушил на человечество революции, мировые и локальные войны, техногенные и климатические катастрофы, знание о жизни микрочастиц и космического пространства. Никогда еще человек не имел возможности жить перманентно подключенным к зрелищу бушующей катаклизмами планеты, космоса, внутренней динамики физической материи.

Перефразируя перефразированное, продолжим: телестудия дана всем нам для того, чтобы не потонуть во фрагментарности транслируемых миров, чтобы не заблудиться в их иррациональных паттернах и неопределенности взаимоотношений. Студия предоставляет ясную, привычную для обыденного мышления, пространственную локализацию, кажущуюся понятно организованной, скомпанованной. Студия — это комната, а комната — это коробка. Не обязательно с правильной и очевидной геометрией форм, но все равно — это полый корпус, внутри которого строятся

мизансцены. Студия-коробка как бы сообщается через плоскость экрана с комнатой-коробкой, где в большинстве случаев сидит телезритель. Вместе эти пространства образуют своего рода двух-частную капсулу. Ей тоже свойственны эффекты зеркальности и автокоммуникации, о которых пишет в своей статье Е. В. Дуков [17, с. 317–319]. Неслучайно постоянные участники и ведущие студийных программ часто воспринимаются зрителями как некие друзья (хотя некоторые именуют их мнимыми друзьями, псевдодрузьями [18, с. 28]), родные, понятные люди: ведь они тоже там, «у себя» сидят и о чем-то говорят, почти как зрители дома.

В коробке, как и в границах сцены-коробки, может, в принципе, происходить все, что угодно, и иметь самый разный вид. Но это заведомо не сами явления стихийного бесконечного мироздания, а модели, приспособленные для интерьерной коммуникации. Иными словами, ни войны, ни извержения вулкана, ни наводнения, ни насилия в студии быть не должно.

Мифология телестудии — безопасная, всецело контролируемая территория, защищенная от катастроф и непредсказуемости бытия. Такая территория идеально гармонична, и этим подобна Эдему, как бы далеко от этого образа ни уводил современный студийный дизайн. В студии моделируется цивилизованное общение и управление информационно-образными потоками. Коммуникация рационализирована, упорядочена, спланирована. Поэтому столь сильное впечатление производят нарушения этой мифологии, будь то обливание соком партнера по студийному диалогу или сообщение участникам прямого эфира и телезрителям неожиданной информации, не санкционированной никакими официальными структурами и способной радикально изменить картину мира.

Суммируя все сказанное, отметим, что точка зрения из телестудии — это точка зрения людей, которые во время передачи не погружены в гущу событий большого мира и имеют возможность смотреть не непосредственно на события, но на их экранные ото-

бражения, комментировать эти отраженные события и прочие, не визуализированные в студии события, пропуская и то, и другое через свое индивидуальное восприятие.

Таким образом, студия — это место действия-обсуждения, действия как процесса показа разных запечатленных миров. Но это место действия не равно студийному пространству, в котором и через которое проносятся визуальные образы множества удаленных пространственно-временных моделей. Пространство студии разомкнуто и материальных границ не имеет, будучи переходной территорией для наблюдения, повествования, размышления, обмена мнениями. Все интересы, все волнения и споры в студии связаны именно с жизнью большого мира или множества реальных и виртуальных миров за стенами студии.

РЕНЕССАНСНЫЕ ПАТТЕРНЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЗРЕЛИЩА

Когда В. Силюнас описывает главные принципы ренессансного театра, он делает акцент на той дистанции, которая в нем появляется между зрителем и представлением, в отличие от более ранней зрелищной культуры: «Премьера самостоятельного театра — это и премьера личности, выходящей на историческую авансцену. В праздниках коллективное начало имело подавляющее преимущество над индивидуальным. Бесцеремонность карнавала была по-своему деспотичной — каждого могли толкать, облить помоями, обсыпать мукой, измазать сажей, сделать предметом нещадной потехи — лишь в театре зритель уподоблялся божеству, получившему право на все происходящее глядеть со стороны. Чувство личной безопасности — ренессансное завоевание. Первыми зрителями испанского театра XVI в. были люди привилегированные, но вскоре в привилегированном по сравнению с участниками карнавала положении окажется каждый зритель» [19, с. 45].

Не только ренессансный театр, но и литература особенно дорожили принципом дистанцирования, опосредования. Индивидуалистическая эпоха способствовала осознанию высокой цен-

ности личной безопасности и зрителя как реципиента, и фигуры посредника, рефлексирующего комментатора. В потенциале им может оказаться любой зритель, а также и любой рассказчик, желающий поведать некую историю и дать оценку ее действующим лицам. Так что речь идет о формировании концепта безопасной пространственной позиции, требовавшей физической удаленности рефлексирующего человека как от игрового действия, так и от неблагоприятной повседневной реальности. Данный концепт не утрачивает современности. Как пишет М. Козьякова, «одной из важнейших характеристик публичного пространства является безопасность» [20, с. 61].

Описывая принципы телевидения, Ю. Богомолов акцентировал именно принцип «рассказа в рассказе», опосредования, действительно свойственного телевидению, но актуализированного ренессансной культурой, в том числе в литературных формах. Рассказ в рассказе «очень популярен был в эпоху Ренессанса, да и в более позднее время. Устная форма здесь — уже сугубо условный прием. Книга как бы не написана, а всего лишь записана. Поэтому подчеркивается исполнительское время, то есть время рассказывания, которое находится в непосредственной близости к читательскому. И обе временные плоскости объединены условным сюжетным ходом» [21, с. 41]. Если в литературных произведениях Ренессанса развивалась модель многократных «рассказов в рассказе», то в рассматриваемой нами разновидности студийных программ реализуется принцип «показов в показе». Для того, чтобы увидеть внутреннюю соотнесенность этих двух художественных форм, обратимся к истории литературы.

Сравним обрисовку ситуаций в обрамляющем повествовании трех знаменитых сборников новелл — «Кентерберийских рассказах» Джеффри Чосера (конец XIV в.), «Декамероне» Боккаччо (середина XIV в.) и «Гептамероне» Маргариты Наваррской (середина XVI в.). У Чосера, хотя и написавшего свое произведение позже Боккаччо, но сохраняющего большую близость сред-

невековым традициям, целью «компаний» является паломничество [22, с. 46]. Однако ситуация паломничества оказывается для Чосера в значительной степени поводом оправдать длительное совместное пребывание множества людей разных званий, сословий и занятий. Все они знакомятся друг с другом на территории, в равной степени для всех чужой, публичной и располагающей к свободному общению, — в трактире «Таборд», выполняющем роль «отправной» комнаты-студии. Трактирщик (здесь он вполне аналогичен ведущему) выступает инициатором поочередного рассказывания историй по дороге к мощам. Он же подает идею устроить конкурс на лучший рассказ, наградой за который должно стать бесплатное угощение в трактире на обратном пути. То есть предлагается тип поведения, превращающий паломничество в развлекательное игровое взаимодействие.

Компания паломников покидает трактир и движется по апрельской солнечной дороге, под неугомонное пение птиц, рассказывая свои истории. Серия нарративов разных персонажей символизирует само передвижение. Обращая особое внимание на чудо всеобщего согласия тянуть жребий и участвовать в рассказывании историй, Чосер, тем самым, внутренне признает изрядную степень условности сконструированной ситуации:

«И, видно, было суждено на небе
Иль тут судьбою нашим решено,
Но только все мы дружно, заодно,
Судьбы разумной встретили решение,
Чтоб рыцарь выдумку иль приключенье
По жребью первым тут же рассказал» [22, с. 69].

Автор явно любит начертанной им моделью коммуникации, словно сложившейся спонтанно в мире героев. Эта модель воплощает гармонию бытия довольно большого и весьма разнородного сообщества — рассказчиков-паломников двадцать девять человек. Но отнюдь не их взаимоотношения будут пред-

метом дальнейшего повествования, а большой мир, видимый сквозь мировоззрения, различные судьбы, случаи, суждения, принадлежащие как героям рассказываемых историй, так и повествователям. Каждой истории предшествует пролог, в котором рассказчик выступает как временный ведущий действия, посредник между описываемым миром и, с одной стороны, читателем, а с другой стороны, прочими участниками путешествия к святым мощам. То есть, в «Кентерберийских рассказах» используются принципы опосредования, решенные как персональное посредничество ряда персонажей при создании новой картины мира из отдельных фрагментов, что во многом предваряет принципы вещания из телестудии.

Истории об отдельных людях, никак напрямую с рассказчиками не связанных, но подаваемых именно в качестве их индивидуальных рассказов, индивидуального видения, станут той системой «окон» и одновременно «очей», которые преломляют вид непосредственной реальности и выявляют ее многогранность. Но ведь это происходит и в телевизионных студийных программах, и в современном многоэкранном мире, при анализе которого неслучайно Е. Николаева использует именно двойственную метафору окна-ока [23, с. 41].

В «Декамероне» Боккаччо общество юных дам и кавалеров, спасающихся из чумного города и беседующих в поместье посреди чистой прекрасной природы, на тенистой лужайке с «высокой зеленой травой» [24, с. 21], как нельзя очевиднее воплощает аналогию с пребыванием в раю и занятием упорядоченными, гармоничными действиями по «наречению», описанию, комментированию сущего.

Конечно, здесь уже имеет место образ рая, преображенный ренессансным мышлением, его отсылками к античной культуре с характерным для нее образом «прелестного уголка (*locus amoenus*), становящегося приютом бессмертных божеств либо смертных героев, удостоившихся общением с ними» [25, с. 233].

С другой стороны, мотив земного рая или «прелестного уголка» явственно напоминает о стихийно происходящей в массовом сознании мифологизации телеведущих как своего рода «божеств», а гостей студии — как избранных, героев. Соответственно, общение тех и других в идеальной среде телестудии обретает сакральные оттенки. Да и вообще в нашем мире представления об идеально прекрасном пространстве все прочнее связываются не только с понятием медийной привилегированности — нахождением в портале связей с множеством миров, в сообществе с известными лицами, то есть богами «медийного олимпа».

Показательно, что исходные ситуации обрамляющего повествования у Боккаччо и у Маргариты Наваррской спорят друг с другом за первенство в обилии устрашающих подробностей. У Боккаччо это картина города во время эпидемии чумы: «Иные кончались прямо на улице, кто — днем, кто — ночью, большинство же хотя и умирало дома, однако соседи узнавали об их кончине только по запаху, который исходил от их разлагавшихся трупов... Постоянно наблюдались случаи, когда за спиной двух священников, шедших с распятием впереди покойника, к похоронной процессии приставало еще несколько носилок, так что священники, намеревавшиеся хоронить одного покойника, в конце концов хоронили шесть, восемь, а то и больше. И никто, бывало, не почтит усопших ни слезами, ни свечой, ни проводами — какое там: умерший человек вызывал тогда столько же участия, сколько издохшая коза» [24, с. 11–12].

У Маргариты Наваррской — это злоключения ряда лиц, застигнутых наводнением после благополучного пребывания на лечебных водах Котэре. Героям грозит гибель в бурном потоке, жестокая смерть от напавших разбойников, от разъяренного медведя. Многие в процессе злоключений погибают. Наконец, выжившие герои собираются в монастыре и ждут, когда будет построен мост через разлившуюся реку.

Тем самым, в обоих сборниках конструируется образ жизни

как бы после «второго потопа», даже после «земного ада», то есть многообразных мучений и нарушения всех привычных, рутинных способов организации своего времени. Тогда компании выживших сталкиваются с необходимостью чем-то занять всех сразу и избежать новой беды — скуки (в «Гептамероне»), эмоциональной дисгармонии, какая бывает при играх с выигрывающими и проигрывающими (в «Декамероне»).

Обществу героев Маргариты Наваррской спасение видится в следовании тому образу действий и препровождения времени, каковые известны по «Декамерону» Боккаччо. «И, если вам будет угодно, мы каждый день от полудня и до четырех часов можем проводить на этой прелестной лужайке на берегу горного ручья, где листва так густа, что солнечные лучи не в силах пробраться туда и помешать нам насладиться прохладой», — предлагает Парламента [26, с. 12]. В описании местопребывания компании, обменивающейся новеллами, вновь брезжит завуалированный образ райского сада: «В полдень же все они встретились в долине, которая была так хороша, что нужно было бы искусство Боккаччо, чтобы ее описать. Надеюсь, однако, все мне поверят, если я скажу, что это был уголок неслыханной красоты... все общество расположилось на зеленой траве, такой мягкой и нежной, что не потребовалось ни ковров, ни подушек...» [26, с. 13].

Итак, при всех структурных отличиях в произведениях Чосера, Боккаччо и Маргариты Наваррской очевидны важные сходства.

Во-первых, ренессансным идеалом пространства, изолированного от житейских невзгод, приятного для глаз и для пребывания в нем в процессе длительного гармоничного общения и размышлений, выступает прекрасная природа или нейтральная природная среда. Она непременно располагается неподалеку от очагов цивилизации, будь то поместье, монастырь или трактир.

На телевидении же идеал безопасного, комфортного для общения и внешне привлекательного пространства воплощает

дизайнерски оформленный интерьер студии, как правило, несущий в себе ряд очевидных отличий и от природного ландшафта, и от частного жилища. В сущности, наиболее типичный дизайн телестудии корреспондирует с идеями городского публичного пространства, что вполне закономерно, поскольку в современности социальной функцией города становится «гармонизация общественного организма, для чего необходимо создание комфортной среды обитания, в том числе формирование публичных пространств» [20, с. 71].

Идеально сбалансированная городская среда, оазис цивилизации, комфортный интерьер в XX–XXI веках во многом наследуют место центрального образа идеального пространства. В эпоху Ренессанса таким образом был уже не рай как таковой, но его более современные, эстетизированные модификации: Сад земных наслаждений [25, с. 233–238], условный пасторальный Эдем, рожденный, по определению Л. Баткина, «ностальгией по естественному существованию в первобытной сельской простоте» [27, с. 97] и в то же время преобразующийся в «целиком сконструированный, идеальный мир», «знак культуры» [27, с. 97].

Телевидение создает еще один «знак культуры», модель публичного пространства, которое функционирует и как непосредственная реальность, и как дистанционный транслируемый образ идеального места действия — эстетически привлекательного, безопасного и при этом не изолированного от остального мира, но наоборот, обладающего визуальным доступом к нему. Так или иначе, телестудия являет собой символ позитивной публичности «заинтересованного человека», сделавшего своим объектом внимания и рефлексии различные явления мира за пределами студии и, в свою очередь, становящегося объектом внимания аудитории — подобно героям художественного произведения.

Во-вторых, Чосер, Боккаччо и Маргарита Наваррская весьма дорожат идеей гармоничной самоорганизации общества рассказчиков, которое само себя учреждает, само избирает главу, сочиня-

ет принципы регламента и обсуждает правила его поддержания. В этом строе действий ощущается переключка с утопией Телемского аббатства, созданного в «Гаргантюа и Пантагрюэле» гением Рабле: «Благодаря свободе у телемитов возникло похвальное стремление делать всем то, чего, по-видимому, хотелось кому-нибудь одному. Если кто-нибудь из мужчин или женщин предлагал: “Выпьем!” — то выпивали все; если кто-нибудь предлагал: “Сыграем!” — то играли все; если кто-нибудь предлагал: “Пойдемте порезвимся в поле” — то шли все» [28, с. 148].

В идеале действие в телестудии — это хорошо срежиссированное действие, обладающее иллюзией импровизационной самоорганизации.

И в ренессансных обществах рассказчиков, и в интерьере телестудии подлинную безопасность и гармоничную атмосферу гарантирует не само пространство, а позиция обходительных, владеющих манерами светского общения индивидов, которые изначально избрали для себя роли обсуждающих, повествующих, оценивающих со стороны то, что происходит не здесь и не сейчас, а случилось когда-то недавно, в мире, отдаленном и недостижимом в период рассказа.

Содержательное наполнение новелл, рассказов очевидцев, репортажных материалов, то есть форматов транслируемого и обсуждаемого, как и манеры обсуждающих, претерпели сильнейшие изменения с ренессансных времен. Но сохранился принцип дистанционной рефлексии вслух, в диалогах и монологах, в состройании эмоционального самоконтроля. Именно этот принцип начинал активно культивироваться в переходную ренессансную эпоху как стиль бытия и способ осмысления мира, его ценностей и пороков, его красоты и безобразия, его самых разных происшествий.

В-третьих, все три сборника новелл представляют своего рода принцип регулярного «вещания», организующего жизнь общества рассказчиков на протяжении многих дней. Причем в мире рассказчиков Маргариты Наваррской знают о «Декамероне» и

выстраивают свои действия по аналогии с ним, то есть ощущают уже наличие некоего «формата», которому удобно следовать. Таким образом, процесс рассказывания и обсуждения как бы переплетается и сливается с повседневностью, что будет характерно для телевизионной модели «прорастания» в обыденной жизни социума.

Рассказчики словно смотрят в окружающий мир сквозь свои истории. Бытие как процесс оказывается творческим процессом рассказывания и комментирования, а это устное коллективное творчество — процессом самого бытия, что тоже отсылает к ренессансным моделями самоорганизации повседневности. Л. Баткин писал об интимности творческого процесса и потребности улавливать мир сквозь «Я» — и «Я» как особый мир [29, с. 368], рассуждая о личности Петрарки, культивировавшего перманентный процесс чтения и писательства. «Известно, что много позже это завораживающее кружение, погоня за собственным хвостом, станет для искусства одним из наиважнейших сюжетов. Ср. с темой “художник в своей мастерской” или “художник и его модель” в новоевропейской живописи; или же с разыгрыванием спектакля внутри спектакля (начиная с “Гамлета”); или с мотивом “снимается кино” в кино» [29, с. 368]. Вроде бы, поведение в студии не имеет прямого сходства с поведением людей в повседневности — если понимать ее очень узко. Но если считать, что для многих вполне повседневны беседы за обеденным столом или творческие дискуссии в кафе, или общение за столом деловых и политических переговоров, обсуждение текущих проблем в редакции или в конференц-зале, то мы увидим, что передача в телестудии предлагает идеальные образы довольно распространенной модели поведения.

Конечно, современные студийные программы усложнили коммуникационную модель, намеченную в ренессансной литературе. Теперь возможно общение из телестудии с представителями показываемых миров — в настоящем времени прямого эфира, в

режиме телемоста или же приглашение в студию акторов того или иного экранного сюжета, фигурировавшего в программе. Многообразие становится все более проницаемым, все более похоже на сообщающиеся сосуды, систему транзитных территорий [30, с. 63–65]. Но какие бы новейшие возможности ни использовало телевидение, студийная программа продолжает воплощать принцип безопасной дистанционности от мира-зрелища. Именно в утверждении возможностей локализованной в пространстве рефлексии о бурно-динамичном потоке бытия состоит политика обозначенного телевизионного формата. В значительной мере это и обуславливает терапевтические эффекты телевидения, или «телетерапию», о реальности и мнимости которой ведутся дискуссии в научной среде [31, с. 19–20].

ПОСТСКРИПТУМ. СТУДИЯ В ЭПОХУ ИНТЕРНЕТА

Начало XXI века создает феномен видеоблогерства в интернете. Авторы видеоблогов зачастую ведут свои трансляции с приватной территории, буквально из собственной комнаты. Внешне она совершенно не похожа на типичную телестудию. Однако тут пора напомнить, что телевизионные студийные пространства, в сущности, могут выглядеть совершенно непривычно. В том числе они могут быть стилизованы под приватное жилище или проходить в декорациях типичного жилища — как было, к примеру, в перестроечной программе «Старая квартира». В программах канала «Культура» ведущие передач нередко предстают в обстановке, напоминающей лекторий, библиотеку, домашний уголок с письменным столом.

Так что при всем внешнем несхождении обычная комната, из которой ведется показ каких-либо видеозаписей в сопровождении комментария ведущего, будь то профессиональный журналист или любитель, может быть классифицирована как студия. Просто она «работает» студией непостоянно, будучи при этом и жилой комнатой, дачной беседкой, кухней. Подобной полифункциональностью

обладали и ранние экраны. Е. Николаева делает точное наблюдение: «Ранние экраны могли иметь совсем иное назначение — быть простыней, скатертью, обоями на стене, дверью в коридор, чертежной доской и т.д. и служить экраном «по совместительству» [32, с. 42]. Поздняя телестудия может не принадлежать телевизионному каналу и вести вещание, о котором нас не информируют специальные газеты, журналы или страницы веб-сайтов. Однако эстетически она наследует основные функции и свойства телестудии в традиционном ее понимании. Комната-студия видеоблогера синтезирует в себе приватность и виртуальную публичность, по сути, превращаясь в неотъемлемую составляющую «новой публичной сферы», как определяет данный феномен Е. Дуков, анализируя интернет-блогерство и его предысторию [33, с. 115–135].

Итак, телестудия в эпоху интернета существует в двойном режиме — традиционном телевизионном, узнаваемом и новейшем, далеко не всегда узнаваемом, связанном с практикой приватной творческой деятельности в интернете. Телестудия все более становится образом-трансформером, словно нарочно иллюстрируя постмодернистские идеи об относительности любых устойчивых форм, текучести смыслов и шаткости разграничений. Идея безопасного публичного пространства общения уже не главенствует, уступая место идеям синтеза приватного и публичного, а также тотальной интегрированности локального «места действия» в пространство бесконечных реальных и виртуальных миров. Это повышает социокультурный статус приватной территории, перекодирует ее обстановку в декорационную среду и сообщает ее обитателю значимость модератора интернет-вещания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: УРСС, 2004. 176 с.
2. Гамалея Г.Н. Моделирование пространства на отечественном телевидении // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2005. Вып. 2. С. 12–22.

3. Shuster M. *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. Chicago: London: The University of Chicago Press, 2017. 263 p.
4. Бернштейн Б.М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // *Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология*. М.: Индрик, 2011. С. 40–48.
5. Herbert S. *A History Of Pre-Cinema*. New York: London: Routledge, 2000. Vol. 1. 343 p.
6. Sobchak V. *Afterword Media Archaeology and Re-Presenting the Past // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Los Angeles: London: University of California Press, 2011, pp. 323–333.
7. Parikka J. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Malden: Polity Press, 2012. 200 p.
8. Gabriele A. *The Emergence of Pre-Cinema Print Culture and the Optical Toy Of the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 229 p.
9. *European Cinema and Television: Culture Policy and Everyday Life* / Eds. Bondebjerg I., Redvall E.N., Higson A. Copenhagen: Palgrave Macmillan, 2015. 280 p.
10. *Television, Social Media and Fan Culture* / Eds. Slade Al. F., Narro A. J., Givens-Carroll D. Lanham: Boulder: New York: London: Lexington Books, 2015. 426 p.
11. Greeber G. *Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet*. London: British Film Institute, 2013. 192 p.
12. Mills B. What does it mean to call television 'cinematic'? // *Television Aesthetics and Style* / Eds. Peacock S., Jacobs J. London: New Delhi: New York: Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 57–66.
13. Михалкович В.И. *Очерк истории телевидения*. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. 256 с.
14. Fulton H., Huisman R., Murphet J., Dunn A. *Narrative and media*. New York: Cambridge University Press, 2005. 333 p.
15. Сальникова Е.В. *Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века*. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 576 с.
16. Строева О.В. Новый тип мимесиса в эпоху экранной культуры? // *Наука телевидения: научный альманах*. М.: ГИТР, 2016. Вып. 12. С. 91–99.
17. Дуков Е.В. *Зеркала и экраны // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах*. М.: ГИТР, 2018. Вып. 14. С. 316–323.
18. Shaap G. *Interpreting Television News*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2017. 333 p.

19. Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М.: Культура, 1995. 288 с.
20. Козьякова М.И. От ритуала до экрана — эволюция публичного пространства // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. М.: ГИТР, 2017. Вып. 13. С. 50–71.
21. Богомолов Ю.А. Проблемы времени в художественном телевидении. М.: Искусство, 1977. 127 с.
22. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Эксмо, 2008. 768 с.
23. Николаева Е.В. Хронотопы экранной культуры. Повседневность как экранный интерфейс // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2016. Вып. 12. С. 32–48.
24. Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1989. 671 с.
25. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. 288 с.
26. Наваррская М. Гептамерон. Л.: Наука, 1967. 420 с.
27. Баткин Л.М. Леонардо Да Винчи и особенности художественного мышления эпохи Возрождения. М.: Искусство, 1990. 415 с.
28. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1991. 768 с.
29. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. 1005 с.
30. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
31. Yates C. Psychoanalysis and television: notes towards a psycho-cultural approach // Television and Psychoanalysis: Psycho-Cultural Perspectives / Eds. Bainbridge C., Ward I., Yates C. London: Karnac Books Ltd., 2014, pp. 1–30.
32. Николаева Е.В. Экран как зеркало медийных революций // Наука телевидения и экранных искусств: научный альманах. М.: ГИТР, 2017. Вып. 13. С. 31–49.
33. Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 212 с.

REFERENCES:

1. Novikova A.A. Televidenie i teatr: peresecheniya zakonomernostey [Television and Theater: Intersections of Regular Recurrences]. Moscow: URSS, 2004. 176 p.

2. Gamaleya G.N. Modelirovanie prostranstva na otechestvennom televidenii [Modeling of Space on Russian Television] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh. [The Science of Television: Scholarly Almanac] Moscow: GITR, 2005. Vol. 2, pp. 12–22.

3. Shuster M. New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre. Chicago: London: The University of Chicago Press, 2017. 263 p.

4. Bernshteyn B.M. Ot magii kul'ta k magii esteticheskogo vzglyada. Aura utrachennaya i obretennaya [From the Magic of Cult to the Magic of Aesthetic Perspective. The Lost and Obtained Aura] // Hudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatie, mifologiya [Artistic Aura. Sources, Perception, Mythology]. Moscow: Indrik, 2011, pp. 40–48.

5. Herbert S. A History Of Pre-Cinema. New York: London: Routledge, 2000. Vol. 1. 343 p.

6. Sobchak V. Afterword Media Archaeology and Re-Presenting the Past // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. Los Angeles: London: University of California Press, 2011, pp. 323–333.

7. Parikka J. What is Media Archaeology? Cambridge: Malden: Polity Press, 2012. 200 p.

8. Gabriele A. The Emergence of Pre-Cinema Print Culture and the Optical Toy of the Literary Imagination. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 229 p.

9. European Cinema and Television: Culture Policy and Everyday Life / Eds. Bondebjerg I., Redvall E.N., Higson A. Copenhagen: Palgrave Macmillan, 2015. 280 p.

10. Television, Social Media and Fan Culture / Eds. Slade Al. F., Narro A. J., Givens-Carroll D. Lanham: Boulder: New York: London: Lexington Books, 2015. 426 p.

11. Greeber G. Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet. London: British Film Institute, 2013. 192 p.

12. Mills B. What does it mean to call television 'cinematic'? // Television Aesthetics and Style / Eds. Peacock S., Jacobs J. London: New Delhi: New York: Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 57–66.

13. Mihalkovich V.I. Ocherk istorii televideniya [An Essay on the History of Television]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies], 1996. 256 p.

14. Fulton H., Huisman R., Murphet J., Dunn A. Narrative and media. New York: Cambridge University Press, 2005. 333 p.

15. Sai'nikova E.V. Fenomen vizual'nogo. Ot drevnih istokov k nachalu XXI

veka [The Phenomenon of the Visual. From the Ancient Sources to the Early 21st Century]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2012. 576 p.

16. Stroeve O.V. Novyi tip mimesisa v epokhu ekrannoy kul'tury? [A New Type of Mimesis in the Era of the Screen Culture] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh [The Science of Television: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2016. Vol. 12, pp. 91–99.

17. Dukov E.V. Zerkala i ekrany [Mirrors and Screens] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and the Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2018. Vol. 14, pp. 316–323.

18. Shaap G. Interpreting Television News. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2017. 333 p.

19. Silyunas V. Ispanskiy teatr XVI–XVII vekov. Ot istokov do vershin [Spanish Theater from the 16th to the 19th Century. From the Sources to the Pinnacles]. Moscow: Kul'tura, 1995. 288 p.

20. Koz'yakova M.I. Ot rituala do ekrana — evolyutsiya publichnogo prostranstva [From the Ritual to the Screen — Evolution of Public Space] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and the Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2017. Vol. 13, pp. 50–71.

21. Bogomolov U.A. Problemy vremeni v khudozhestvennom televidenii [Issues of Time in the Artistic Television]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 127 p.

22. Choser J. Kenterberiyskie rasskazy [Chaucer G. The Canterbury Tales]. Moscow: Eksmo, 2008. 768 p.

23. Nikolaeva E.V. Khronotopy ekrannoy kul'tury. Povsednevnost' kak ekrannyi interfeys [The Chronotopes of the Screen Culture. Everyday Reality as a Screen Interface] // Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh [The Science of Television: Scholarly Almanac]. Moscow: GITR, 2016. Vol. 12, pp. 32–48.

24. Bokkachcho J. Dekameron [Boccaccio G. Decameron]. Moscow: Khudozhestvennaya literature [Artistic Literature], 1989. 671 p.

25. Sokolov M.N. Bytovye obrazy v zapadnoevropejskoy zhivopisi XV–XVII vekov. Real'nost' i simvolika [Images of Everyday Life in European Painting from the 15th to the 17th Centuries]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [Visual Art], 1994. 288 p.

26. Navarrskaya M. Geptameron [Marguerite de Navarre]. Leningrad: Nauka, 1967. 420 p.

27. Batkin L.M. Leonardo Da Vinchi i osobennosti khudozhestvennogo myshleniya epokhi Vozrozhdeniya [Da Vinci and the Peculiarities of Artistic . M.: Iskusstvo, 1990. 415 p.

28. Rable F. Gargantyua i Pantagryuel' [Rabelais F. Gargantua et Pantagruel]. Moscow: Pravda, 1991. 768 p.

29. Batkin L.M. Evropeyskiy chelovek nayedine s soboy. Ocherki o kul'turno-istoricheskikh osnovaniyakh i predelakh lichnogo samosoznaniya [The European Person Alone with Himself. Essays about the Cultural-Historical Foundations and Limits of Personal Self Consciousness]. Moscow: RGGU, 2000. 1005 p.

30. Sal'nikova E.V. Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendentsii i istoricheskie ekskursy [Visual Culture in the Media Environment. Present-Day Tendencies and Historical Excurses]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2017. 552 p.

31. Yates C. Psychoanalysis and television: notes towards a psycho-cultural approach // Television and Psychoanalysis: Psycho-Cultural Perspectives / Eds. Bainbridge C., Ward I., Yates C. London: Karnac Books Ltd., 2014, pp. 1–30.

32. Nikolaeva E.V. Ekran kak zerkalo mediynykh revolyutsiy [The Screen as a Mirror of Media-Based Revolutions] // Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv: nauchnyi al'manakh [The Science of Television and Screen Arts: Scholarly Almanac]. Moscow: GИTR, 2017. Vol. 13, pp. 31–49.

33. Dukov E.V. Set': publika i iskusstvo [The Net: Public and Art]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies], 2016. 212 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Заведующая сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания МК РФ,
Москва, Козицкий пер., д. 5.

доктор культурологии

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:

EKATERINA V. SALNIKOVA

The Head of the Department of Mass Media Artistic Problems
State Institute for Art Studies,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5

Doctor of Science in Cultural Studies

e-mail: k-saln@mail.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА
СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

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

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ

Высшая школа (факультет) телевидения МГУ
имени М.В. Ломоносова,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-4580-1357

vgik-anima@yandex.ru

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИОННОЙ ИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ДЕТСТВА

ЧАСТЬ 1

Аннотация. В статье рассматривается специфика и особенности отечественной анимации. На протяжении всего периода своего развития она формировалась как область экранной индустрии, выпускающей продукцию для детей. Ориентация на детского зрителя была задана в отечественной анимации в начале 1930-х годов в русле формирования детского кинематографа. С образованием студии «Союзмультфильм» в 1936 году выпуск анимации для детей стал приоритетным для области. Эта направленность сохранялась в анимации до середины 1980-х годов. С началом перестройки произошло ослабление этой тенденции, сменились векторы развития в анимации. Уже начиная с середины 1950-х годов, аниматоры старались расширить узкие границы анимации и активно стремились создавать ленты для зрителей других возрастных категорий. Ориентация на взрослую аудиторию стала приоритетной для отечественной анимации в 1990-2000 годы.

В последнее десятилетие XX века произошли серьезные преобразования в анимационной индустрии. Несмотря на появления независимых анимационных студий, она оказалась на грани полного уничтожения. В эти же годы была ликвидирована система детского кинопроката и детского телевидения. Выпуск фильмов и передач для детей был почти прекращен. Изменения в области анимации наметились в середине первого десятилетия XXI века, когда стали предприниматься инициативы со стороны государства, направленные на возрождение отрасли. Первые серьезные изменения стали отмечаться к середине 2010-х годов. Началось возрождение анимационной индустрии, но только как области детского кинематографа. Во многом это произошло благодаря государственной политике, направленной на развитие детского сегмента аудиовизуальной индустрии.

Ключевые слова. Анимация, телевидение, детское кино, анимационная индустрия, кинопрокат, региональные мультстудии, «Союзмультфильм», «Мульттеелефильм», детские телеканалы, сериалы.

NATALIA G. KRIVULYA

Higher School (Department) of Television at the Moscow State Lomonosov
University, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4580-1357
vgik-anima@yandex.ru

THE SPECIFICITY OF DEVELOPMENT AND THE FORMATION OF THE PECULIARITIES OF THE RUSSIAN ANIMATIONAL INDUSTRY IN THE CONTEXT OF THE CONCEPTION OF CHILDHOOD

PART 1

Abstract. The article examines the specificity and the peculiarities of Russian animation. During the course of the entire period of its development it was formed as the domain of the screen industry manufacturing articles for children. The directedness on the children's audience was set in Russian

animated films in the early 1930s in line with the formation of children's cinematography. With the establishment of the "Soyuzmultfilm" studio in 1936 the release of animated films became prioritized for this field. This directedness was preserved in the animated film industry until the mid-1980s. With the beginning of the Perestroika there was a weakening of this tendency, the vectors of development of animation changed. Already beginning with the mid-1950s the animators attempted to broaden the narrow boundaries of animation and actively to create films for audiences of other age groups. Directedness towards an adult auditorium became prioritized for the Russian animated film industry in the 1990s and the 2000s. During the final decade of the 20th century serious transformations in the animated industry. Despite the appearance of numerous independent animation studios, they found themselves on the brink of total destruction. During those years the systems of children's film rental and children's television was liquidated. Release of films and programs for children was almost entirely terminated. Changes in the field of animation began to take shape in the middle of the first decade of the 21st century, when initiatives started to be undertaken from the side of the government directed at the revival of this branch. The first serious changes began to be observed towards the mid-2010s. The revival of the animated film industry began, but only as a field of children's cinematography. In many ways this happened as the result of state policy directed towards the development of the children's segment of the audiovisual industry.

Keywords. Animation, television, children's movies, animation industry, film rental, regional animation studios, "Soyuzmultfilm," "Multtelefilm," children's television canals, serial movies

Отечественную анимацию часто рассматривают как область детского кинематографа. Это мнение присутствует не только у рядовых зрителей, о чем свидетельствуют проводимые опросы. Оно появляется в научных статьях [1; 2] и в отчетах компаний, связанных со статистикой и аналитикой в области кино, например, в исследованиях авторитетной независимой компании Movie Research, занимающейся стратегическим анализом и прогнозированием развития киноотрасли, разработкой механизмов и мер государственной политики по развитию отечественной кинемато-

графии. В сделанном ее экспертами в 2017 году аналитическом отчете говорится об анимации как «одном из подвидов кинематографа, <...> во многом ориентированном на детей» [3, с. 23]. Даже представители кинокритики нередко подчеркивают детскую направленность отечественной анимации. Говоря о специфике отечественной анимации, Д. Годер, программный директор «Большого фестиваля мультфильмов», отметила, что один из стереотипов, закрепившихся за ней, есть представление ее как кино для детей [4]. По ее мнению этот стереотип создается не столько желанием видеть ее таковой, сколько присущим ей эскапизмом. Таким образом, отечественная анимация, тяготея к сюжетности и сказочным формам повествования, дает повод к тому, чтобы ее воспринимали как детское кино, при этом, не учитывая то, что сказки могут быть совсем не для детей.

Между тем современная российская анимация гораздо шире рамок детского кино, в которые ее упорно пытаются вписать и представители нарождающейся анимационной индустрии, и психологи с педагогами, и представители государственных структур. Достаточно взглянуть на программы Открытого Российского фестиваля анимационного кино, являющегося ежегодным конкурсом всего того, что создается отечественными аниматорами, начиная от полнометражных лент и кончая прикладной анимацией, социальными роликами и рекламой. Но на общее мнение это почти не влияет.

Так, психологи и педагоги чаще всего проявляют интерес к отечественной анимации как к средству воспитания, социализации подрастающего поколения и формирования у него социокультурных компетенций. Став объектом пристального внимания и темой для активно ведущихся психолого-культурологических дебатов и педагогически-социологических исследований, анимация рассматривается как вид детского кино и неотъемлемая часть детского мира [5]. М. Ромашова полагает, что отечественная анимация развивалась как часть концепта детства [6, с. 114]. По ее мнению,

российский зритель не готов воспринимать иную анимацию, так как у него на протяжении многих десятилетий сформировались содержательные и нравственно-этические критерии того, каким должен быть анимационный фильм. Их истоки М. Ромашова видит в детском опыте, полученном при восприятии «добрых советских мультфильмов», снятых студией «Союзмультфильм». И для тех, кто получил данный опыт, анимация является видом детского кино, ибо иного опыта они не имеют и не знакомы с иными формами бытия данного искусства. Как говорит Н. Лукиных, программный директор Открытого российского фестиваля анимационного кино, «Очень часто в России ощущение от анимационного кино у зрителей искаженное. Оно, к сожалению, воспринимается как «искусство в коротких штанишках», то есть искусство для детей» [7]. Аналогичную позицию поддерживает Анна Морякова, генеральный директор «Анимационной студии 2x2», создающей «недетскую анимацию». По ее словам, еще не так давно «у нас в стране существовала строгая уверенность, что рисованные шоу — только для детей» [8].

Понимание современной анимации как продукции для детей, как части детского досуга, как средства просвещения, обучения и воспитания определяет позицию, занимаемую представителями кинобизнеса, медиахолдингов и руководителями государственных структур. Именно на создание детской анимации государством выделяются средства, на такую анимацию есть спрос у телеканалов, и именно такая анимация лучше всего продается на международных медиарынках. Все это закрепляет в массовом сознании отношение к анимации как продукту, предназначенному для детского потребителя.

Точка зрения на анимацию как на сегмент детского кино становится частью официальной политики, направленной на развитие области в целом и анимационной индустрии в частности. На протяжении полутора последних десятилетий выделяемые государством средства на поддержку отечественной анимации в

сложных экономических условиях направляются в основном на проекты, имеющие детскую направленность (данные получены на основании анализа итоговых протоколов, опубликованных на сайте Минкультуры России).

В 2011 году Министерство культур РФ приняло решение «О мерах по выводу отечественной анимации из кризиса», в первых строках которого утверждалось: «Министерство культуры Российской Федерации традиционно уделяет большое значение развитию анимационного кинематографа. Большинство фильмов этого вида кино, созданных при государственной финансовой поддержке, адресованы детской и подростковой аудитории» [9]. За последние годы (2011–2018) регулярно проходили встречи и совещания представителей государственных структур и анимационного сообщества, в рамках которых рассматривались меры поддержки производства российских фильмов для детей и юношества, в том числе и анимации как области создающей продукцию, ориентированную в большей своей части на детского зрителя¹. Одним из итогов этих встреч стало постановление Совета Федерации Федерального собрания РФ «О реализации стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года в субъектах Российской Федерации» от 1.02.2017 года, в котором напрямую говорится о необходимости оказания государственной поддержки отечественной анимации в области создания, проката

¹ 28 июня 2011 состоялась встреча аниматоров с Председателем Правительства РФ В.В. Путиным. 22 марта 2013 года прошло рабочее совещание Министра культуры РФ В. Мединского с ведущими аниматорами. Его темой стала выработка дорожной карты развития отечественной анимации, определение будущего студии «Союзмультфильм» и выявление проблем отрасли. 26 марта 2014 года на заседании правительственного совета по развитию отечественной кинематографии под председательством Дм. Медведева в повестке дня были вопросы, касающиеся поддержки и продвижения детского кино и анимации. 23 ноября 2016 года прошла встреча Председателя Совета Федерации В.И. Матвиенко с представителями российской анимации. В ходе встречи обсуждалась роль мультипликации в воспитании подрастающего поколения, основные достижения, проблемы и перспективы развития анимационной отрасли. 8 апреля 2017 года состоялась встреча В. Мединского с ведущими российскими мультипликаторами. 13 мая 2017 года прошла встреча Президента России В.В. Путина с представителями анимационных студий. 17 мая 2017 года состоялась встреча

и показа фильмов для детей и юношества. В феврале 2018 года во главе с заместителем председателя правительства РФ О. Голодец и с участием Министра культуры Вл. Мединского, замминистра промышленности и торговли Г. Кадыровой, председателя правления киностудии «Союзмультфильм» Ю. Слащевой, исполнительного директора Ассоциации анимационного кино И. Матусовой, генерального директора компании «0+Media» А. Саблукова, генерального продюсера анимационной студии Wizard Animation Ю. Москвина, продюсера, руководителя кинокомпании «СТВ» С. Сельянова прошло совещание на тему «Анимация как базовый инструмент детского воспитания и развития», в рамках которого анимация рассматривалась исключительно как область детского кинематографа и неотъемлемая часть государственной программы «Десятилетие детства».

Причины соотнесения анимации в отечественном культурном и кинематографическом сознании с кино, которое предназначено для детей, различны.

Одна из них, связана с общим состоянием дел, в российском детском кинематографе. В начале 1990-х годов оно пришло в упадок, фильмы для детей и юношества практически прекратили снимать. Многие эксперты, аналитики и практики полагают, что последние 30 лет российское детское кино и вовсе исчезло [10; 11]. Подобного мнения придерживается режиссер и руководитель ки-

В. Мединского с С. Сельяновым, на которой обсуждались вопросы детского кино и анимации. 23 августа 2017 года прошло совещание В. Мединского по вопросам развития студии «Союзмультфильм» и анимации. 9 октября 2017 года на совещании Президента с членами Правительства В. Мединский высказал предложение по созданию нового ТВ-канала отечественной анимации для детей. 19 декабря 2017 состоялось заседание правительственного совета по развитию отечественной кинематографии, на котором поднимались вопросы детского кино и анимации. 13 февраля 2018 года на студии «Союзмультфильм» во главе с заместителем Председателя Правительства Российской Федерации О. Голодец состоялось совещание, посвященное развитию отечественной анимации. В рамках Санкт-Петербургского Международного экономического форума, проходившего в конце мая 2018 года, О. Голодец вновь встречалась с представителями анимационной индустрии, говоря об отмеченной области как части программы «Десятилетие детства».

ноконцерта «Мосфильм» К. Шахназаров. В одном из интервью он с сожалением отметил, что детское кино в России не просто переживает глубокий кризис, а погибло [12]. Печальной и драматической называет сложившуюся за последние десятилетия ситуацию с детским и семейным кино В. Грамматиков. По его мнению «мир детского кино сжался как шагреновая кожа» [13]. С. Зернов, будучи директором департамента кинематографии Минкультуры России, выступая на круглом столе «Российский кинематограф для детей и юношества. Вчера. Сегодня. Завтра», проходившем в Фонде социально-культурных инициатив в ноябре 2010 года, говоря о проблемах детского кино, отметил, что эта ниша в прокате заполнена несколькими полнометражными анимационными картинками [14]. Подобная точка зрения, еще раз подчеркнула, что анимацией замещалось отсутствующее детское кино, тем самым за ней закрепилось отношение как к фильмам, предназначенным для детей.

В 1990-е годы проблемы испытывала вся киноотрасль, но ощутимее всего они ударили именно по детскому кинематографу, так как затраты на производство детских фильмов выше, а выручка от проката ниже [11, с. 151; 15]. Государство, оказывая поддержку отечественному кино, долгое время не уделяло отдельного внимания детскому кинематографу. В докладе «Об итогах работы Министерства культуры Российской Федерации в 2009 году и задачах на 2010 год» о финансировании детского кино вообще не говорилось [16].

За последние годы ситуация несколько изменилась. Благодаря господдержке кинопроизводства, восстановлению киностудий с государственным участием, поддержке частных студий-мэйджеров и национального кинопроката, содействию в продвижении отечественного кино на внешних рынках, восстановлению кинотеатров в райцентрах, созданию системы рибейтов, отечественная киноиндустрия стала активно развиваться. Развитие киноотрасли, по мнению В. Мединского, демонстрирует «движение вверх» [17]. Эта же тенденция годом ранее была отмечена в аналитическом от-

чете Movie Research [3, с. 26]. Исследователи компании отмечали положительную динамику в развитии анимационной области: «За последние пять лет увеличились объемы производства, появились новые проекты. Количество минут произведенной анимации увеличилось на 25%, если сравнивать с показателями 2014 года. Стало выпускаться больше полнометражной анимации. Российские анимационные франшизы находят своего зрителя за рубежом. <...> Увеличилось количество создаваемых анимационных сериалов, на рынке появляются новые участники, повышается качество сериальной продукции» [3, с. 26].

Аналогичного мнения придерживается и российский продюсер, соучредитель студии анимационного кино «Мельница» С. Сельянов, который на встрече отечественных аниматоров с В. Путиным в мае 2017 года заметил, что отечественная анимация показывает серьезные достижения [18]. Положительную динамику в развитии отрасли отмечает и председатель правления «Союзмультфильма» Ю. Слащева, которая утверждает, что благодаря увеличению финансирования государством отрасли за последние шесть лет она шагнула вперед [19]. Непосредственные создатели фильмов, в частности режиссер анимационного кино С. Меринов, также полагают, что «российская анимация сейчас одна из самых успешных в киноотрасли — и в мире, и в стране» [18]. Но все же положительная динамика в развитии отечественной анимации и анимационной индустрии происходит за счет детского сегмента. Как отмечает гендиректор компании «Маша и Медведь» Д. Ловейко, весь успех современной анимации в России в целом наблюдаются за счет положительного вектора развития детской анимации [20].

К сожалению, в области детского кино не наблюдается подобного роста. Российским детям, как и раньше, не хватает современных отечественных игровых картин. В общей доли кинопроката их количество ничтожно мало. Даже, несмотря на ту положительную динамику развития отечественной анимации, которую представи-

ли в своем отчете эксперты Movie Research, они не могли не констатировать, что отечественная анимация как область детского кино «могла бы развиваться более динамично, если бы государство реализовывало полноценную масштабную программу, направленную на развитие отрасли» [3, с. 27]. Несмотря на достижения отечественной анимации за последние годы, на встрече аниматоров с президентом России В.В. Путиным в мае 2017 года они также были едины в том, что оказываемая поддержка со стороны государства недостаточна и необходимо принять комплекс мер, которые будут способствовать дальнейшему ускорению развития индустрии.

Заполнение пустующей ниши детского кино происходит либо за счет зарубежных картин, либо за счет анимации. В результате она начинает рассматриваться как экранное произведение, предназначенное для детей, а ее восприятие связывается с миром детского досуга. Подобная точка зрения влияет на развитие всей анимационной отрасли. Государство в лице Министерства культуры и соответствующих фондов и комитетов, поддерживая развитие анимации, выделяет средства, отдает приоритет фильмам, ориентированным на детей и представленным в подавляющем большинстве сериальной продукцией². Производящие компании так же делают ставки на выпуск подобной продукции, а компании по дистрибуции отдают предпочтение фильмам соответствующей возрастной категории. При этом ленты, предназначенные для других категории зрителей, либо вообще не закупаются для показа на внутреннем рынке, либо их прокат весьма ограничен. Порой фильм взрослой или юношеской возрастной категории не имеет даже кинотеатрального проката, а может быть представлен на рынке DVD-релизами. Ограниченность анимации по возрастной категории в прокате меняет представление о ней как самосто-

² Например, в 2013 году государство оказало финансовую поддержку 69 анимационным проектам, отобранным Экспертным советом по анимационному кино Минкульта РФ. Из них, по словам Л. Малюковой, 54 — фильмы для детей, при этом преимущественно ленты из сериальных проектов [21].

ятельной области аудио-визуальной культуры, а фильмы, снимаемые для юношеской и взрослой аудитории или не отвечающие критериям детского зрелища, начинают маргинализироваться и пониматься как явления арт-хаусного или фестивального кино, хотя таковыми они вовсе могут и не быть.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДЕТСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ

Причины формирования социокультурных представлений относительно отечественной анимации и ее индустрии как области детского кино имеют историческую обусловленность. Е. Елизаров еще в 1966 году писал, что «основная задача мультипликации во все периоды ее развития состояла в том, чтобы как можно лучше и полнее ответить на запросы детского и юношеского зрителя» [22, с. 11].

Такое определение задач анимации вовсе не удивительно. На протяжении советского периода отечественные аниматоры снимали преимущественно фильмы для маленьких зрителей. Данный ее вектор был задан еще в 1930-е годы.

Предпосылки к такому развитию анимации были заложены в предыдущее десятилетие, когда была развернута детская компания и возникла необходимость использования кинематографа для формирования детского досуга и идейного воспитания подрастающего поколения. В это время отечественная анимация не была ориентирована на детского зрителя. Выполняя задачи агитации, информирования и просвещения, она обращалась к взрослой аудитории. Фильмы тех лет носили по преимуществу плакатный характер, являлись рупором идеологических установок, репрезентировали модель нового социально-коммунального мира с новой системой духовно-нравственных и ценностных ориентиров, доносили до зрителя правила и законы бытия в нем.

Однако уже в середине 1920-х годов становилось ясно, что для очень большой части советского общества, активно вовлечен-

ной в процесс потребления экранной продукции, — для детей — существующие экранные произведения не только не подходят, но и оказывают на них вредное влияние. Кроме того, одной из главных целей государства стало формирование и воспитание нового человека. Это подтолкнуло государственные органы, педагогов, психологов к необходимости пересмотреть стратегии в области кинематографа и начать развивать детское кино. Экран начинает использоваться в политически-воспитательных целях и рассматриваться как средство социализации подрастающего поколения.

Формирование концепции детского кино и его активное развитие отразилось на отечественной анимации, которую начинают привлекать для достижения поставленных целей. К концу 1920-х годов происходит изменение тематики мультфильмов и расширение аудитории. В 1927 году на экраны выходят первые мультфильмы для детей — «Каток», «Сенька-Африканец». Конечно, дети и раньше смотрели анимационные фильмы, но их культура просмотра в двадцатые годы характеризовалась всеядностью. В кинотеатрах шли фильмы в подавляющем большинстве, явно непредназначенные для детской аудитории, о чем свидетельствуют социологические исследования тех лет.

В эти годы складывается два понятия в отношении анимации как области детского киносмотра. С одной стороны, ее начинают рассматривать как кино, предназначенное для детей. В связи с этим анимация воспринимается как ожившая иллюстрация детской литературы. Впоследствии эта точка зрения способствовала тому, что для создания сценариев стали приглашаться детские писатели, а режиссерам рекомендовали искать сюжеты своих лент в области детской литературы. С другой стороны, восприятие анимации как детского кино было связано с тем, что это фильмы о детях. Именно в конце 1920-х годов появляется новый тип главного героя, на смену образам рабочих красноармейцев и крестьян приходят образы детей.

С конца 1920-х годов советские аниматоры начали перестраиваться с выпуска плакатно-агитационной и наглядно-учебной

продукции на производство художественных лент, среди которых предполагались и фильмы для детей. До начала 1930-х годов фильмы для детей не доминировали среди всего объема советской анимации.

Ситуация стала резко изменяться к середине десятилетия. В это время остро, как и на нынешнем этапе, встал вопрос о необходимости развития анимации не как «производства третьей-степенной важности» [23, с. 25], а как самостоятельной индустрии, которая должна была работать на мир детства.

Перестройка отрасли была связана с внедрением промышленных методов съемки фильмов, новых технологий и освоением американского опыта, ориентированного на конвейерный тип производства с дифференциацией труда. В целях улучшения проката внедряется такое понятие как формат, регламентирующий длину фильма в рамках 180-200 м. Заимствование коснулось не только технической стороны дела, но и оказало влияние на смену жанровых систем. В это время получают развитие музыкально-комедийные формы и дидактические жанры. Анимация сменяет свой агитационный тон на развлекательный характер.

Однако уже в середине 1930-х годов на фоне появления комедийно-развлекательных короткометражных фильмов остро встал вопрос о неудовлетворительном идейном содержании картин, выпускаемых отечественными аниматорами.

Со стороны руководства страны к анимации стали предъявляться новые требования. Ее начали рассматривать как средство воспитания. На состоявшемся в декабре 1935 года Всесоюзном производственно-тематическом совещании секретарь Центрального комитета ВКП (б) А.А. Андреев сказал: «Мы мало создаем картин для воспитательной работы среди детей. Мы нашу детвору могли бы в огромной степени воспитывать кинокартинами, однако эта важная продукция составляет еще очень незначительную долю» [24, с. 1].

К середине тридцатых годов в сознании руководства страны окончательно сформировалась точка зрения, согласно которой анимация виделась как область детского кино. На Первой Всесоюзной конференции по планированию детских художественных фильмов (декабрь 1935 г.) говорилось о задачах детского кино, в том числе и о мультипликации. От отрасли стали требовать выпуск фильмов, отвечающих запросам детского зрителя. Но для того, чтобы анимация стала действенным средством воспитания, необходимы были преобразования, направленные на превращение ее из кустарного производства в мощную индустрию, способную наполнить внутренний рынок идеологически и содержательно верной продукцией. Преобразования отрасли становились государственной целью. Руководитель ГУКФ Б. Шумяцкий, подводя итоги конференции, высказался о необходимости организации отдельной студии, снимающей детские мультфильмы. Это заявление послужило толчком к созданию советской анимационной индустрии.

На первом этапе была создана экспериментальная мастерская графической мультипликации для освоения и апробирования индустриальных методов производства фильмов. Ее руководителем стал В. Смирнов, систематизировавший опыт американских студий, их методы производства с ориентацией на разделение труда, а так же применивший для съемки фильмов технологию целлулоидной анимации³. Опыт мастерской был признан удачным. В результате внедрения новых методов организации труда и технологий удалось добиться резкого сокращения сроков производства лент с 9-10 до 1,5-2 месяцев. После 6 месяцев работы

³ Советские аниматоры начали использовать целлулоидную технологию раньше, чем она была внедрена как основная в мастерской В. Смирнова. На студии кинохроники еще в 1931 году группа аниматоров под руководством художника Э. Кочергина применяла целлулоид. Но их опыт не получил распространения из-за несовершенства, связанного с тем, что они не были знакомы с пробойником и штифтами, позволяющими фиксировать листы целлулоида один относительно другого.

мастерской, она была передана детской киностудии ГУК. Спустя месяц, 10 июня 1936 года приказом начальника Главного Управления кино-фото-промышленности № 246/001 для дальнейшего развития в СССР детских фильмов были созданы две студии: «Союздетфильм» и «Союзмультдетфильм». Через год в августе 1937 года студия была переименована в «Союзмультфильм». Потеря частицы «-дет-» не означала смены приоритетов студии по выпуску фильмов. Ориентация на детского зрителя была закреплена на уровне ее темпланов и репертуарной политики. Студия «Союзмультфильм» стала индустриальной базой отечественной анимации, ориентированной на производство рисованных фильмов для детского зрителя.

Особую роль в ориентации советской анимация на детского зрителя сыграли и фильмы У. Диснея. Впервые отечественный зритель познакомился с его работами во время Московского международного кинофестиваля (тогда он назывался Советский кинофестиваль в Москве), проходившего с 21 февраля по 1 марта 1935 года. Во время фестиваля были показаны три диснеевских ленты «Веселые пингвины», «Три поросенка» и «Микки-дирижер». Они вызывали восторг у детской аудитории, и мультипликаторы, наблюдая реакцию зрителей, с сожалением констатировали, что отечественная анимация не делает подобных картин. Диснеевская студия к этому времени была лидером по выпуску анимации в индустриальных масштабах. Качество ее лент восхищало не только простых зрителей, но и выдающихся режиссеров современности, среди которых был и С. Эйзенштейн. Руководители кинопромышленности поставили перед отечественными аниматорами требование «Создать советского Микки Мауса». Популярность диснеевских лент подтолкнула руководство страны и мультипликаторов к тому, чтобы рассматривать анимацию как вид детского кино.

Ситуация в анимации немного изменилась в конце 1930-х годов, когда на экранах наряду с лентами, предназначенными для детского зрителя, вновь стали появляться фильмы плакаты и сати-

рические ленты не детской тематики. Подобное положение дел продолжалось на протяжении первых лет войны.

С началом военных действий были пересмотрены темпланы студии. Детские мультфильмы продолжали выходить, но их количество было сокращено⁴. На это были объективные причины, вызванные сложностями военного времени. Но еще в предвоенные годы анимация постаралась расширить свои жанрово-тематические границы и возрастные категории зрителей, благодаря чему на нее перестали смотреть только как на область детского кино. Ее выразительные средства и образный язык стали снова использоваться как мощное оружие пропаганды, а благодаря возобновлению выпуска инструктивных лент она стала и эффективным средством обучения.

После возвращения «Союзмультфильма» из эвакуации в мае 1943 года работы были возобновлены и к сентябрю достигли довоенного объема. Несмотря на продолжающуюся войну, государство принимает решение о наращивании производства. Перед аниматорами ставится цель «вернуть детям утраченное детство». Студия возобновляет выпуск фильмом исключительно детской тематики. Анимация снова начинает соотноситься с областью детства. На экраны выходят сказки, фильмы о детях или о мире детей.

Концепция мирного детства настолько сильно влияла на характер отечественной анимации, что в это время появляется много лент, где фактически отсутствуют конфликты, а главными героями становятся игрушки. Это даже породило отдельное направление, получившие название «игрушечные фильмы» или «бесконфликтное кино».

Подобное положение дел сохранялось до середины 1950-х годов, когда остро назрела необходимость расширения жанровых

⁴ Сокращению количества детских мультфильмов способствовало и то, что работа над многими лентами, находящимися в запуске, с началом военных действий была приостановлена. Эвакуация студии «Союзмультфильм» только усугубила эту тенденцию.

границ анимации. В ситуации усиливающейся стагнации, тематического и стиливого однообразия, аниматоры стали обращаться к новым сюжетам и технологиям. В это время возрождается кукольная анимация, модернизируется система производства, внедряется форма работы над фильмом в творческой (съемочной) группе. На экранах появились ленты, ориентированные на взрослого зрителя («Злодейка с наклейкой», «Непьющий воробей», «Чудесница», был организован выпуск периодического анимационного журнала сатиры и юмора, анимационные сюжеты стали появляться в журнале «Фитиль»). Возобновился выпуск рекламной анимации, хотя еще долгое время она оставалась штучной.

Изменения образной структуры и художественного языка, переживаемые отечественным кинематографом в 1950-е годы, в анимацию пришли только к началу 1960-х годов. В этот период эстетической революции отечественная анимация обретает иное лицо. О ней вновь заговорили не в рамках концепции детства, а как об искусстве, обладающем своим выразительным языком, способным вести разговор о самых разных проблемах, затрагивать остро-социальные и философские темы, обращаться с экрана к самому широкому кругу зрителей. В эти годы анимация становится пространством творческого эксперимента и свободного высказывания, происходит преодоление шаблонного мышления. Аниматоры начинают активно экспериментировать, расширяя жанровые границы и предлагая новые технологии, используя новые материалы. В это время в отечественной анимации происходит переосмысление роли художника, творца как создателя фильма. Возникает понятие авторской анимации. Меняется и тип героя. Наряду с детскими образами, героями лент все чаще становятся взрослые. Новый, повзрослевший герой, становится интересен взрослой аудитории. Он начинает говорить с экрана со своим зрителем языком иносказания и образного обобщения, развиваются притчево-метафорические формы анимации. В сознании зрителей происходит переосмысление анимации как фильмов исключительно для детей.

В ситуации ужесточения идеологического контроля по отношению к отечественному кинематографу ранее сложившаяся и укрепившаяся в сознании руководства страны точка зрения на анимацию как на область детского кино, позволила ей стать своеобразным щитом от пристального ока цензуры. В форме философского размышления анимация начинает вести разговоры о нравственности, взаимодействии творца и власти, духовном, об экзистенциальных проблемах. На экранах появляются ленты, которые не вписываются в рамки детского кино. Среди них «История одного преступления», «Человек в рамке», «Жил был Козявин», «Стеклянная гармоника», «Мир дому твоему», «Не в шляпе счастье», «Аве Мария», «Баня», «25- первый день!», «Шпионские страсти».

РОЛЬ ТЕЛЕВИДЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ КАК ОБЛАСТИ ДЕТСКОГО ТЕЛЕСМОТРЕНИЯ

В 1960-е годы для отечественной анимации открывается новый трансляционный канал — телевидение. В связи с особенностью советского телевидения оно не оказало существенного влияния на характер, формат и эстетику мультфильмов, но его появление способствовало увеличению объемов продукции, тем самым оно стимулировало развитие анимационной индустрии.

Первоначально теле вещание ограничивалось столичными городами, но в 1960-е годы оно становится массовым, вовлекая в просмотр большую часть аудитории страны.

В начале 1960-х годов было принято государственное решение о создании сети региональных телестудий. Каждая из них должна была транслировать не только телепередачи, но и производить телепродукцию, предназначенную для многократного показа на каналах центрального и регионального телевидения. Среди возникших 19 телецентров, не многие смогли наладить выпуск фильмов, как самостоятельной продукции. И еще меньше оказались способны организовать собственные мультипроизвод-

ства. Все эти студии имели госфинансирование, годовой план производства с утвержденной тематикой.

В феврале 1960-го года оргкомитет Союза работников кинематографии СССР и Управление по производству фильмов Министерства культуры СССР организовало совещание, результатом которого стало решение об организации студии мультипликационных телефильмов. Решение было принято, но студия возникла почти спустя 10 лет. Сначала при телецентрах появлялись мультипликационные отделы, ориентированные не на выпуск художественной продукции, а на оформление эфира, создание титров и заставок телепередач. Таким образом, телевизионная анимация первоначально имела прикладной характер.

В 1969 году при творческом объединении «Экран» была организована студия «Мульттелефильм» и уже в 1970 году вышли первые ее ленты. Ее опыт был распространен на региональные телецентры. В следующее десятилетие при телецентрах Перми, Саратова, Екатеринбурга (Свердловска), Волгограда и Самары (Куйбышева) возникают мультотделы, регулярно выпускающие фильм. В 1980-х предпринимаются попытки наладить выпуск фильмов на телестудиях Нижнего Новгорода (Горький), Новосибирска, Уфы (Башкирская телестудия) и Казани (Татарская телестудия). Но здесь создание анимации не носило регулярного характера.

С появлением региональных мульттелестудий начинается процесс по децентрализации анимационного производства.

Анимация на телевидении воспринимается как сугубо детский вид экранной продукции и функционирует как форма детского досуга и телесмотрения.

К середине 1970-х годов мультипликация на телеэкране становится привычным явлением. Количество лент, выпускаемых «Мульттелестудией», неизменно растет. К концу десятилетия она выпускает в год более 20 картин. Формируется даже понятие «телевизионная мультипликация», но это были не фильмы, снятые мульттелестудиями, а продукция, обладавшая определенны-

ми художественными характеристиками, исходя из параметров трансляции. Появляются новые для отечественной анимации форматы. Большой формат представлен многосерийным фильмом со сквозным сюжетом, где каждая серия могла сниматься разными режиссерами («Приключения Незнайки и его друзей», «Волшебник Изумрудного города»). Анимационные серии создавались исключительно с ориентацией на детского зрителя. К малому формату относились фильмы-минутки длиной от 1,5 до 2,5 минут, предназначенные для заполнения пауз между передачами. Этот формат телевизионной анимации появился на рубеже 1980-х годов. Микрофильмы чаще были ориентированы на взрослого зрителя. По своему жанру они, скорее, представляли остросоциальные плакаты. Их выпуск приобретает регулярный характер к середине 1980-е годов.

На протяжении 1970-х годов детская направленность отечественной анимации никуда не исчезла, но наряду с ней на экраны стали выходить фильмы для иных возрастных категорий. В 1970–80-е годы представление об отечественной анимации как о сугубо детской области было пересмотрено благодаря лентам В. Курчевского, А. Хржановского, Е. Гамбурга, Ю. Норштейна, Ф. Хитрука, В. Тарасова, Н. Шориной, А. Федулова и других.

На телеэкранах появились фильмы для юношеского и взрослого зрителя, но их было немного и их трансляция не была регулярной. Анимация на телевидении по-прежнему воспринималась как сугубо детский вид экранной продукции. Она формировала большую долю детского телевизионного контента и поэтому рассматривалась как часть детского досуга.

СМЕНА ВЕКТОРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ В ГОДЫ ПЕРЕСТРОЙКИ: ПЕРИОД ВЗРОСЛЕНИЯ И ГЛОБАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

При характеристике отечественной анимации советского периода выделяется ее направленность на детского зрителя. Конеч-

но же, в ней снимались фильмы для взрослых, предпринимались попытки создавать ленты и для подростков, но их количество всегда было незначительным. Ситуация начала меняться к середине 1980-х годов. На фоне преобразований, происходящих в общественно-политической жизни страны, контроль со стороны государства за темпами анимационных студий сначала значительно ослаб, а к началу 1990-х и вовсе исчез. Аниматоры все чаще в своих лентах обращались к интересующим их темам, несущим философскую или остросоциальную проблематику.

С ослаблением государства и переходом на принципы рыночной экономики анимационные студии, существовавшие за счет госфинансирования, лишились поддержки. Это оказалось смертельным ударом для отечественной анимационной индустрии. Крупные студии пребывали в ситуации коллапса. Наиболее талантливые аниматоры пытались организовать новые, негосударственные студии. В своих работах они дистанцировались от художественной эстетики, стилистики и тематики, характерной для анимации, выпускавшейся на «Союзмультфильме». В это время активно развивается авторская анимация, ориентированная не на широкого зрителя, а на фестивальные показы. Но выпуск подобных лент почти не имел проката и не приносил дохода студиям, поэтому немногие из них смогли выжить в сложных экономических условиях 1990-х годов.

Экономический и политический кризис в России совпал с годами, когда мировая анимационная индустрия переходила на новые цифровые технологии. Отечественной анимации в этот период было не до их освоения. В 1989 году студия «Союзмультфильм» в своей прежней форме перестала существовать. Ее правопреемником стало арендное предприятие с тем же названием, а все сотрудники студии в одночасье стали арендаторами. Спустя четыре года произошла очередная реорганизация студии и смена ее статуса, теперь она была превращена в открытое акционерное общество. Перевод анимационной индустрии из государственной

сферы в руки частного бизнеса обернулся сокращением объемов выпускаемой продукции и снижением ее качества. На внутреннем рынке остро ощущалась нехватка современной отечественной продукции, способной удовлетворить спрос аудитории. Он на бытовом уровне в условиях домашних просмотров частично компенсировался старыми советскими мультфильмами, выпускаемыми на VHS-кассетах, но кинотеатры испытывали острый дефицит в современных мультфильмах, отвечающих изменившимся критериям прокатной политики.

Изменения коснулись телевизионного проката и производства. С середины 1980-х годов наблюдается снижение внимания к детским программам на телевидении, их доля в сетке вещания неизменно сокращается. В первую очередь стал сокращаться объем вещания для дошкольников и младших школьников, который был представлен не только программами, но в первую очередь анимационными фильмами. На сокращение детского контента повлияло ограничение финансирования.

С 1989 года региональные телестудии перестали получать средства на производство анимации, в результате на рубеже 1990-х годов ее выпуск на этих телестудиях постепенно был свернут. Студии пытались продолжить выпуск фильмов на энтузиазме, получая мизерные средства от проката ранее снятых фильмов, но к 1994 году Центральное Телевидение окончательно прекратило транслировать продукцию региональных отделений. В 1992 году закрылось отделение «Мульттелефильм» при творческом объединении «Союзтелефильм»⁵.

На фоне сворачивания телевизионного анимационного производства в начале 1990-х годов в течение двух-трех лет произошло отделение анимационной индустрии от каналов телевещания.

⁵ В 1989 г. решением Правительства СССР (Постановление № 1207 от 15 октября 1988 г.) Творческое объединение «Экран» было преобразовано в Творческо-производственное объединение «Союзтелефильм», при котором до 1992 года продолжало существовать мультипликационное отделение.

Отечественное телевидение освободилось от производственных структур. Отечественные мульттелестудии, не освоившие методы индустриальной анимации, не приспособленные выпускать продукцию, необходимую коммерческому телевидению, не имея государственной поддержки, испытывая давление со стороны коммерческих структур, прекратили свое существование как часть анимационной индустрии. Отечественное телевидение почти на два десятилетия оказалось оторванным от отечественной анимационной индустрии, она, не имея выходы на каналы трансляции, фактически перестала существовать.

Отсутствие поддержки и финансирования со стороны государства, сложности перехода на коммерческие принципы построения системы производства и проката, технологическое отставание стали теми факторами, которые ввергли отечественную анимационную индустрию в глубокий кризис, поставив ее к концу 1990-х годов на грань исчезновения.

К середине 1980-х годов на фоне ослабления госконтроля, снижения финансирования отрасли, потери каналов проката, сокращения или ликвидации производственных мощностей аниматоры оказались предоставленными сами себе в ситуации полной творческой и экономической свободы. Они с упоением осваивали ранее запретные темы, обращаясь к личной памяти и истории, к пространству внутреннего мира, иронизировали в отношении абсурдности бытия. Отечественная анимация стала формой авторского высказывания, приобретая исповедальный или остро-социальный характер. Аниматоры стали высказать свою точку зрения на ту или иную проблему, отражать образ бытия, погружающегося в кризис и перестроечную карнавальность. Отечественная анимация резко повзрослела, повзрослел и ее зритель.

Стоит отметить, что когда выпуск новых фильмов стал нерегулярным, а доходы от их проката фактически невозможно было получить, многие аниматоры занялись съемкой рекламной продукции, приносящей реальную прибыль. В советский период ани-

мационной рекламы, как и рекламы вообще, снималось крайне мало. С развитием коммерческого рынка и возросшей потребностью в рекламной продукции аниматоры стали осваивать новые формы. Появление области анимационной рекламы повлияло на характер анимационной индустрии, способствовало переходу на новые цифровые технологии и изменению точки зрения на анимацию, отдавая ее от области детского кино. Анимация стала рассматриваться как прикладная сфера, ориентированная на коммерческий сегмент рынка. Ее развитие в этом направлении стимулировало техническое обновление, преобразование модели бизнеса анимационных компаний. Анимационная реклама стала неотъемлемой частью телевизионной анимации. Но при этом она создавалась не в отделах при телецентрах или телеканалах, а на независимых студиях.

Продолжение следует / To be continued

ЛИТЕРАТУРА:

1. Головкина Е.М. Влияние современных российских мультфильмов на формирование гендерных стереотипов поведения у детей [Электронный ресурс] // Концепт. 2014. Т. 20. С. 3316-3320. URL: <https://e-koncept.ru/2014/54927.htm> (Дата обращения: 21.03.2018).
2. Ермизина Е.В. Мультфильмы — дети: от контента к пониманию // Мир психологии. 2010. № 1. С. 51-58.
3. Анимационное кино в России: воспроизводство и продвижение традиционных культурных ценностей. М.: Ассоциация анимационного кино, 2017. 114 с.
4. Дина Годер о состоянии анимации в России и мире [Электронный ресурс] / Р. Данилов // Look at me. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/197947-animation> (Дата обращения: 20.03.2018).
5. Щуклина Е.С. Роль современной мультипликации в воспитании ребенка // Вестник Пензенского государственного университета. 2013. № 4. С. 12-14.
6. Ромашова М.В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы // Вестник Пермского университета. Серия: История.

2011. №3 (17). С. 114-119.

7. Лукиных Н. Наша анимация за рубежом - одна из самых признанных [Электронный ресурс] // Regnum. URL: <https://regnum.ru/news/312417.html> (Дата обращения: 20.03.2018).

8. 2X2 открыл свою студию детской анимации признанных [Электронный ресурс] // 2X2TV.ru. URL: <http://2x2tv.ru/blog/2x2-animation-studio> (Дата обращения: 15.04.2018).

9. О мерах по выводу из кризиса отечественной анимации. Решение коллегии Министерства культуры РФ № 15 от 28 октября 2011 г. [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации: сайт. URL: <https://www.mkrf.ru/documents/o-merakh-po-vyvodu-iz-krizisa-otechestvennoy-animatsii-15/> (Дата обращения: 15.04.2018).

10. Ермакова Е. Взрослые проблемы детского кино // Техника и технология кино. 2010. №3. С. 28-31.

11. Сидоренко В. Отечественный кинематограф для детей и юношества. Нерешенные проблемы // Вестник ВГИК. 2010. №3-4. С. 148-156.

12. Громова Н. В России погибает детское кино [Электронный ресурс] // Век: электронная газета. URL: <https://vek.ru/v-rossii-pogibaet-detskoe-kino> (Дата обращения: 23.03.2018).

13. Грамматики В. Мир детского кино сжался как шагреновая кожа [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ру. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/person/235/> (Дата обращения: 23.03.2018).

14. Богданова О. Детское кино: вчера, сегодня, завтра [Электронный ресурс] // Татьяна день: молодежный интернет-журнал МГУ. URL: <http://www.taday.ru/text/721192.html> (Дата обращения: 22.03.2018).

15. Сидоренко В. Карт-бланш. Детские проблемы детского кино [Электронный ресурс] // Независимая газета. 2015. 27 августа. URL: http://www.ng.ru/cinematograph/2015-08-27/3_kartblansh.html (Дата обращения: 24.03.2018).

16. Об итогах работы Министерства культуры Российской Федерации в 2009 году и задачах на 2010 год. Министерство культуры Российской Федерации. Решение коллегии №1 от 26 февраля 2010 г. [Электронный ресурс] // Министерство культуры РФ. URL: <http://www.mkrf.ru/documents/ob-itogakh-raboty-ministerstva-kultury-rossiyskoj-federatsii-v-2009-godu-i-zadachakh-na-2010-god-1/> (Дата обращения: 24.03.2018).

17. Мединский В.Р. Движение вверх российского кино. Итоги 2012–2017: лекция [Электронный ресурс] // История. РФ. URL: <https://histrf.ru/>

biblioteka/book/v-r-miedinskii-liektiia-dvizhieniie-vvierkh-rossiiskogho-kino-itoghi-2012-2017 (Дата обращения 20.03.2018).

18. Мультипликаторы оценили поручения Путина по развитию анимационного кино [Электронный ресурс] // Pravda.ru. URL: <https://www.pravda.ru/news/economics/14-07-2017/1342022-cartoon-0/> (Дата обращения 20.05.2018).

19. Мультипликаторы попросили удвоить госфинансирование отрасли [Электронный ресурс] // ТАСС. Информационное агентство России. URL: <http://tass.ru/kultura/4825513/> (Дата обращения 20.05.2018)

20. Место под солнцем: российская анимация учится быть востребованной в мире [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/culture/20171027/1507687704.html> / (Дата обращения 20.05.2018).

21. Малюкова Л. Да здравствуют сладкие няжки! [Электронный ресурс] // Новая газета. 02.09.2013. № 97. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/08/30/56136-da-zdravstvuyut-sladkie-nyazhki> (Дата обращения 20.03.2018).

22. Елизаров Г.И. Союзмультфильм // Елизаров Г.К. Советская мультипликация: справочник. М.: Госфильмофонд. 1966. (Кино и время: приложение №1 к бюллетеню Госфильмофонда).

23. Цехановский М.М. От «Мурзилки» к большому искусству // Советское кино. 1934. № 10. С. 20-27.

24. Речь А.А. Андреева на всесоюзном киносовещании // Кино. 1936. № 1 (713). С. 1.

REFERENCES:

1. Golovkina E.M. Vliyaniye sovremennykh rossiyskikh mul'tfil'mov na formirovaniye gendernykh stereotipov povedeniya u detey [The influence of contemporary Russian cartoons of the formation of gender stereotypes in children's behavior] // Kontsept [Concept]. 2014. Vol. 20, pp. 3316-3320. URL: <https://e-kontsept.ru/2014/54927.htm> (21.03.2018).

2. Ermizina E.V. Mul'tfil'my — deti: ot kontenta k ponimaniyu [Cartoons — children: from content to understanding] // Mir psikhologii [The World of Psychology]. 2010. No. 1, pp. 51-58.

3. Animatsionnoe kino v Rossii: vosproizvodstvo i prodvizhenie traditsionnykh kul'turnykh tsennostey [Animated movies in Russia: replication and advancement of cultural values]. Moscow: Assotsiatsiya animatsionnogo kino [Association of Animated Films], 2017. 114 p.

4. Dina Goder o sostoyanii animatsii v Rossii i mire [Dina Goder about the condition of animated movies in Russia and in the world] // R. Danilov // Look at me. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/197947-animation> (20.03.2018).

5. Shchuklina E.S. Rol' sovremennoy mul'tiplikatsii v vospitanii rebenka [The Role of Contemporary Cartoons in a Child's Upbringing] // Vestnik Penzenskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Penza State University]. 2013. No. 4, pp. 12-14.

6. Romashova M.V. Ot istorii animatsii k istorii detstva v SSSR: postanovka problem [From the history of animation to the history of childhood in the USSR] // Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istoriya [Bulletin of the Penza State University. Series. History]. 2011. No.3 (17), pp. 114-119.

7. Lukinykh N. Nasha animatsiya za rubezhom — odna iz samykh priznannykh [Our animated cinema is one of the most accepted in other countries] // Regnum. URL: <https://regnum.ru/news/312417.html> (20.03.2018).

8. 2X2 otkryl svoyu studiyu nedetskoy animatsii priznannykh [2x2 established its studio of animated cinema not for children as one of the accepted] // 2X2TV. ru. URL: <http://2x2tv.ru/blog/2x2-animation-studio> (15.04.2018).

9. O merakh po vyvodu iz krizisa otechestvennoy animatsii. Reshenie kollegii Ministerstva kul'tury RF No. 15 ot 28 oktyabrya 2011 g. [About the measures for turnaround from the crisis of Russian animation. Decision of the Collegiate of the Ministry of Culture of the Russian Federation No.15 from October 28 2011] // Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii: sait [Ministry of Culture of the Russian Federation. Website]. URL: <https://www.mkrf.ru/documents/o-merakh-po-vyvodu-iz-krizisa-otechestvennoy-animatsii-15/> (15.04.2018).

10. Ermakova E. Vzroslye problemy detskogo kino [The adult issues of children's cinema] // Tekhnika i tekhnologiya kino [The Technique and Technology of Cinema]. 2010. No.3, pp. 28-31.

11. Sidorenko V. Otechestvennyi kinematograf dlya detey i yunoshstva. Nereshennyye problemy [Russian cinematography for children and youth. The unsolved problems] // Vestnik VGIK [bulletin of VGIK]. 2010. №3-4, pp. 148-156.

12. Gromova N. V Rossii pogibaet detskoe kino [Children's cinema is dying in Russia] // Vek: elektronnaya gazeta [Century: Electronic Newspaper]. URL: <https://wek.ru/v-rossii-pogibaet-detskoe-kino> (23.03.2018).

13. Grammatikov V. Mir detskogo kino szhalsya kak shagrenevaya kozha [The World of Children's Movies // Kino-Teatr.ru. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/person/235/> (23.03.2018).

14. Bogdanova O. Detskoe kino: vchera, segodnya, zavtra [Children's Cinema: Yesterday, Today, Tomorrow] // Tat'yanin den': molodezhnyi internet-zhurnal MGU [St. Tatiana's Day: The Youth Internet Journal of the Moscow State University]. URL: <http://www.taday.ru/text/721192.html> (22.03.2018).

15. Sidorenko V. Kart-blansh. Nedetskie problemy detskogo kino [Carte blanche. The unchildlike problems of children's cinema] // Nezavisimaya gazeta [Independent Newspaper]. 2015. 27 avgusta [August 27, 2015]. URL: http://www.ng.ru/cinematograph/2015-08-27/3_kartblansh.html (24.03.2018).

16. Ob itogakh raboty Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii v 2009 godu i zadachakh na 2010 god. Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy federatsii. Reshenie kollegii No.1 ot 26 fevralya 2010 g. [About the Outcomes of Work of the Ministry of Culture of the Russian Federation in 2009 and the Goals for 2010. Ministry of Culture of the Russian Federation. Decision of the Collegiate No.1 from February 26, 2010] // Ministerstvo kul'tury RF [The Ministry of Culture of the Russian Federation]. URL: <http://www.mkrf.ru/documents/ob-itogakh-raboty-ministerstva-kultury-rossiyskoy-federatsii-v-2009-godu-i-zadachakh-na-2010-god-1/> (24.03.2018).

17. Medinskiy V.R. Dvizhenie vverh rossiyskogo kino. Itogi 2012–2017: lektsiya [The Movement Forward of Russian Cinema. Outcomes of the Years 2012–2017: A Lecture] // Istoriya [History]. RF. URL: <https://histrf.ru/biblioteka/book/v-r-miedinskii-lektsiia-dvizhieniie-vvierkh-rossiiskogho-kino-itoghi-2012-2017> (20.03.2018).

18. Mul'tiplikatory otsenili porucheniya Putina po razvitiyu animacionnogo kino [The Cartoon Producers Evaluated Putin's Commission for Development of Animated Cinema] // Pravda.ru. URL: <https://www.pravda.ru/news/economics/14-07-2017/1342022-cartoon-0/> (20.05.2018).

19. Mul'tiplikatory poprosili udvoit' gosfinansirovanie otrasli [The Cartoon Producers Asked for the Stat Funding of the Field to be Doubled] // TASS. Informatsionnoe agentstvo Rossii [TASS Informational Agency of Russia]. URL: <http://tass.ru/kultura/4825513/> (20.05.2018).

20. Mesto pod solntsem: rossiyskaya animatsiya uchitsya byt' vostrebovannoy v mire [A place under the sun. Russian animation learns to be on demand in the world] // RIA Novosti [RIA News]. URL: <https://ria.ru/culture/20171027/1507687704.html> / (20.05.2018).

21. Malyukova L. Da zdravstvuyut sladkie nyazhki! [Long live the sweet shrimps!] // Novaya gazeta [New Gazette]. 02.09.2013. № 97. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/08/30/56136-da-zdravstvuyut-sladkie->

nyazhki (20.03.2018).

22. Elizarov G.I. Soyuzmul'tfil'm [The Soyuzmultfilm] // Elizarov G.K. Sovetskaya mul'tiplikatsiya: spravochnik [Soviet Animated Cartoon: A Reference Book]. Moscow: Gosfil'mofond [State Film Fund]. 1966. (Kino i vremya: prilozhenie No.1 k byulletenyu Gosfil'mofonda [The Cinema and Time: Supplement No.1 to the Bulletin of the State Film Fund]).

23. Tsekhanovskiy M.M. Ot «Murzilki» k bol'shomu iskusstvu [From "Murzilka" to High Art] // Sovetskoe kino [Soviet Cinema]. 1934. No. 10, pp. 20-27.

24. Rech' A.A. Andreeva na vsesoyuznom kinosoveshchani [The speech of A.A. Andreyev at the Soviet Movie Broadcast] // Kino [Cinema]. 1936. No. 1 (713), p. 1.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ
профессор Высшей школы (факультета) телевидения,
МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Ленинские горы, д.1., стр.51
доктор искусствоведения
ORCID: 0000-0003-4580-1357
vgik-anima@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

NATALIA G. KRIVULYA
Professor at the Higher School (Department) of Television
Moscow State Lomonosov University
1/51, Leninskie gory, Moscow
Doctor of Sciences in Art History
ORCID: 0000-0003-4580-1357
vgik-anima@yandex.ru

GRIGORY R. KONSON

Russian State Social University, Moscow, Russia

ABOUT THE MUSIC OF DMITRI SHOSTAKOVICH IN THE ACCUMULATION OF MEANING OF THE ETHICAL CONCEPT OF GRIGORIY KOZINTSEV'S FILMS "HAMLET" AND "KING LEAR"*

Annotation. The article is devoted to study the role of music in the "Shakespearean" films created as the result of the outstanding collaboration of Grigoriy Kozintsev and Dmitri Shostakovich. The article reveals the attitudes of the film director and the composer towards the role of music in cinema, and demonstrates its semantical features, due to which the signification of goes on screen is deepened, which makes it possible to make the sight- and sound-related images more expressive more alive and the conception more relief-based. For this aim Shostakovich used not merely a method for depiction of the events on screen, but a well thought out ramified system of musical characterizations, due to which his cognitively capacious and emotionally expressive music within the context of cinematographic works of art obtained the status of a particular participant of an action and became a powerful means for revealing the emotional psychological states of the protagonists, foretelling their fates, in particular, and the development of the plot, in general, and in the outcome—disclosing the authors' ethnical conceptions, in which Shostakovich's autobiographical features were also revealed. In such a dynamic comprehension of the works of art, the

* Translated by Dr. Anton Rovner.

principles which disclosed their profound tragic meaning and accumulated a new understanding were those of *intellectual mounting of the highest order*.

Keywords. Hamlet, King Lear, Grigoriy Kozintsev, Dmitri Shostakovich, film director, composer, image, meaning, music, musical theme, intonation, grief, lyricism, vertical and intellectual mounting.

Collaboration between film directors and composers within the realm of cinema has presented a unique phenomenon in the field of Russian cinema studies, albeit, one that has not been sufficiently studied up to the present day. In the genre of Russian historical films such outstanding collaborative works as “Alexander Nevsky” and “Ivan the Terrible” by Sergei Prokofiev and Sergei Eisenstein are well known. As are the collaborations of Isaak Dunayevsky and Grigoriy Aleksandrov, Tikhon Khrennikov and Ivan Pyriev, Gennady Gladkov and Mark Zakharov; in the spheres of adaptation for the screen of the Russian literary classics—of Victor Ovchinnikov and Sergei Bondarchuk. An immense role in the art of the cinematographer has been played by the work of Eduard Artemiev in collaboration with Arseny Tarkovsky, Nikita Mikhalkov and Andrei Konchalovsky. We shall turn to the unique collaboration of a film director and a composer in cinema—Grigoriy Kozintsev and Dmitri Shostakovich, who worked together for 40 years and who have created the well-known films: “Novy Vavilon” [“New Babylon”], 1929; the trilogy about Maxim (“Yunost’ Maxima” [“Maxim’s Youth”], 1935; “Vozvrashchenie Maxima” [“The Return of Maxim”], 1937; “Vyborgskaya storona” [“The Vyborg Side”], 1939); “Pirogov,” 1947.

In some of the early collaborative works of Kozintsev and Shostakovich the music was presented in the form of song and dance genres and revolutionary songs and marches, which were so widespread that they even accompanied lyrical movie episodes, such as the pre-final scene of farewell (in the film “Vyborgskaya storona”: 1.47. 52–1.48.50)¹. This kind of music carried the additional function

¹ Here and onwards the numbers indicate the chronometric data of the episode examined in the film.

of documenting the time period depicted in the movies. And there were plenty such “documents” in movies. They alternated with the genres of everyday life scenes, which were also very characteristic for that time period. The prologue to the film “Yunost’ Maxima,” where pre-New Year revels were recreated, was opened by the music of a gallop, on which the sound of a *krakowiak* was superposed. Overall, the musical basis was comprised of operetta-circus music, as well as a polka and a vernacular waltz, either unaccompanied or accompanied by a harmonica. The songs with many stanzas were performed in their entirety, while the dramaturgical situation in many of the episodes remained static.

However, it would be erroneous to say that Sostakovich only wrote music in lightweight genres for movies. In other early works, such as, for instance, “Novy Vavilon” (and subsequently, in the remarkable song from the movie of film director Alexander Faintsimmer “The Gadfly,” 1955) Shostakovich’s music was of a lyrical romantic character². And not only limited to that. The lyricism in “Novy Vavylon” appeared only in the scenes of presentations of hard working people, most notably, the main heroine—the French saleslady Louise. In his depiction of the people in power the composer introduced an uproarious gallop, which downplayed their idle lives. However, as Shostakovich himself admitted, when he composed music for this film, he adhered least of all to the principle of mandatory depiction of every single scene: “I started, chiefly, from the main scene... Its chief aim [i.e. that of the music—G.K.] was to follow the tempo and rhythm of the movie picture and to strengthen the impression from it. I aspired to endow the music, along with the novelty and unusualness present in it, with a dynamic sense, and to convey the pathos of ‘Novy Vavilon’” [2].

After the movie “Pirogov,” not devoid of a certain schematic quality, Kozintsev, having been fascinated with Shostakovich’s music,

² Shostakovich’s music to the early movies made in collaboration with Kozintsev was the object of the research of Joan Titus [1].

wrote to him: "I have been amazed for many years. Having heard your music, I have heard my own concept—the most precious things in it for me" [cit. from: 3, p. 100].

The main protagonist of the film, the outstanding Russian surgeon Nikolai Ivanovich Pirogov (performed by artist Konstantin Skorobogatov), is pronouncing patriotic monologues, while the music follows the "procedures" customary for those years: a folksong assemblage, including unaccompanied melodies, among them wedding and humorous songs; a restaurant-style instrumental background, conveying the drunken frenzy of visitors, then, the musical context of a park setting, demonstrating people at recreation, and, finally, illustrative, applied music sounding out during the words addressed to Pirogov by his colleague: "Life passes, speeds ahead at full gallop, and you fail to notice it" (while there is a light gallop sounding behind the film screen); "life should include pleasures" (accompanied by a powerful sound of a Viennese waltz).

Two other firmly established images must also be noted—the bell as a symbol of Russia, danger and duty (it is incorporated at the moment of the doctors' call to their oath of loyalty), and the signal of a trumpet—a call to action dating back to remote antiquity (a similar start was also used in an early work by Shostakovich—the music to the film "Novy Vavilon"). The trumpet solo is presented here adjacently to a narrative-type, lyrical theme, anticipating the image of the peacefully evolving country from Shostakovich's "Leningrad" Symphony, i.e. an objective stanza-song document of the epoch is replaced here with something personal—a lyrical introduction, "an author's note."

The enumerated set of topoi includes the growth of new images—tragic and grotesque. The first of them are become ramified. The sphere of the tragic in the film "Pirogov" is at first presented bit by bit—in connection with the images of the cholera epidemic, and in the pre-final section of the movie (upon the detection of Pirogov's illness upon the words, "Gentlemen, somebody, give me some drink") it is concretized by a *sinister theme*, which transforms into the image of

heightened anxiety developing prior to the battle for Sevastopol. It is conveyed in the desolate pressurization of an ostinato-like repetition of the same sound personifying a *state of tense expectation*. It turns out to be that this is only the background against which a lengthy episode of *mysterious steps occurs*, culminating in the triumphant march of the Russian army.

But, most importantly, there is yet another theme, which, though pertaining to the sphere of the tragic, possesses a dramatic-efficacious character associated with many of Shostakovich's acutely intense, "fulminating" themes. It is heard the moment Pirogov, while setting out to start operating a patient and not suspecting anything in the least, is presented with a counterfeit drug. It combines the image of danger, as well as the attempt to prevent it. We shall relate it to the *protest themes*.

Finally, the grotesque image of death (brought along by the cholera epidemic), which is expressed in the intimidating and triumphant hymn "contorted" on the beginning of the turns of the *Dies irae* (Day of Wrath) sequence, which from the times of the Middle Ages has symbolized the Day of Judgment.

Altogether, the utilized "new" musical themes in the film "Pirogov" were directed at the expression of alarm, news of danger, the creation of the psychological condition of the heroes of Sevastopol, the concretization of the invisible image of death. All of this tragic imagery in a non-tragic film in combination with music with the visual element generated strata of synesthesia in the perception of the content, conveying great significance to semantic meaning.

The source of such accumulation of semantic meaning was in Shostakovich's attitude towards music in cinema, which, according to him, consisted not in depiction by musical means of each film scene, but in a well thought-out system of musical characterizations. Those principles, which were developed in the "Shakespearean" films, *where music transformed from an applicative position to a status of the participant of the action and became the means of manifestation*

of the authors' conception, were formed in the context of this system. Such an understanding of the role of music in cinema, appropriate for a film director, stemmed from Kozintsev's conviction that "images appear not only 'visible,' but also 'audible,'" while music is the 'flesh of cinematographic imagery'" [cit. from: 3].

In order to analyze this kind of multiplane sonic-visual imagery, let us focus our attention on two outstanding screen adaptations of Shakespeare made by Grigoriy Kozintsev in collaboration with Shostakovich: "Hamlet" (1964) and "King Lear" (1970). We shall start with the pre-history, with the moment when the film director in 1953, having begun work on the screenplay to the film "Hamlet," expressed his attitude towards him in his celebratory letter to Shostakovich, congratulating him on his 50th anniversary: "how much your art and you have meant and still mean to me. In my dark moments (and there are so many of them!) I remember you and think to myself: what a great force is enclosed in you, that "the largest calibres of artillery" could not do anything with your music. And that our time—with all the great and terrible things enclosed in it, has been imprinted by you, without a shadow of a sign of servility or calculation—imprinted with such a force of truth and expression by art, that it takes one's breath away" [cit. from: 3, p. 99].

And after the film came out, in 1968 he suggested to Shostakovich to write music to the film "King Lear." However, as Laurel Fay observes, the composer (despite the fact that, as John Riley writes, he was exceptionally pleased with his score to the film "Hamlet" [4]) initially wanted to decline the invitation, despite the fact that the film director, bearing in mind the composer's ill health and overall fatigue, promised him that in this case considerably less musical material would be required than that for the preceding work [5, p. 267]. Later, however, the essential reasons for his wavering also became apparent. One of them was the rejection of the attitude towards music in cinema was a subservient background means. Isaak Glikman recounted that after the first repeated recording of the music to the film "Hamlet" poor

Shostakovich “was distressed after having seen for the first time a movie in which the music was mingled up with the noise of the sea, howling of the wind, clatter of hooves, neighing of horses, rustle of silk, the grating sound of drawbridges, etc., etc., etc. I was also upset about this, and I demanded that these ‘veracious’ noises be taken off and the orchestra allowed to be on the loose. Kozintsev promised to do this. In truth, during the last few days he cleaned out this cinema-realistic trash with a spade” [cit. from: 3].

Another reason was expressed in the composer’s letter to Marietta Shaginyan, where he lamented that that his wishes to write music to “King Lear” in the form of an original separate composition were not destined to come true, regarding the film with the same title by Kozintsev merely as a first musical delineation of an independent composition based on this plot [5, p. 267].

And indeed, even prior to creating the film “Hamlet,” Kozintsev, directing Shostakovich’s fantasy, suggested to him his own understanding of the musical content of the film. Olga Dombrovskaya cites the film director’s wishes expressed at the end of 1963, that is, a year prior to the creation of “Hamlet”: “We need to have the appearance of two separate orchestras, each playing a different style of music. So to speak, one orchestra ‘representing the composer,’ a contemporary symphony orchestra, and a sort of stylized historical orchestra, depicting the action itself. By the second variety I have in mind the palace court music: fanfares suiting the tastes of a king, military kettledrums, music-making of court dames, instruction in dance for Ophelia, and maybe some variety of art song. Here we must also mention the farcical orchestra brought over by the comedians: the trumpets, denoting the introduction to the performance, the jig, arousing fears of the bloody melodrama to come” [3].

In explaining this variety of sounds needed for the film music, Dombrovskaya writes that “there is not a single ‘characterization of the imagery,’ and nonetheless so much is said of ‘the character of the music’” [ibid]. But it is hard to agree with this. The film director

divided in an unusually thoughtful manner the entire auditory space of the future film into three spheres: the tragic image 'stemming from the author,' the pompously superficial image of the court with the farcical-clownish element, adjoining to the former, and the menacing jig (replaced in the movie by a gallop).

As for the last invitation of Shostakovich on the part of Kozintsev, according to T. Moore, the film director suggested the composer to write the music for "King Lear," because the latter possessed the ability to compose music which expressed the genuine feelings of people when "truth in public forums, and even private ones, was scarce" [6, p. 150]. For this reason, the music in the scene with Cordelia was presented by the film director as the "voice of truth" [6, p. 150]. In addition, having seen portrayals of wartime adversities, Moore correctly noted their connections with the images of World War II³.

Summing up these assertions, I shall permit myself to utter another one, presuming the reason for Shostakovich's consent to participate in both of Kozintsev's Shakespearean films—the *perspectives of the figures of Hamlet and Lear, outcast, lonely and opposing society as being similar to himself and possessing certain traits of his own character*. This was written about, already after Shostakovich's death, by Georgy Sviridov, who during the lifetime of his teacher, occasionally subjected him to unfair criticism: "In speaking of his wonderful human qualities, I would like first of all to talk of his uncompromising courage, arousing a great amount of respect. Being soft, compliant and at times undetermined in mundane affairs, this person in his most important characteristics, in his innermost essence was firm as a firestone" [cit. from: 7, p. 93].

From this estimation it becomes obvious that initially Shostakovich, although, naturally, having been inspired by Kozintsev's initiative, nonetheless, remained true to himself, and the initial leadership of

³ According to her, "Shostakovich's works expressed people's grief over the trauma of war and loss, and this too was part of Kozintsev's vision for Lear and another key reason for his collaboration with the composer: 'the cry of grief, bursting through the dumbness of time, must be heard'" [Ibid, p. 150].

the film director did not fetter his consciousness, and in the long run gave the composer creative freedom. *The designs of both lay in the platitude of the ethical idea in correspondence with the conceptions of the two "Shakespearean" tragedies, at the core of which lay the moral test of the human being, experienced by him inwardly, psychologically. And the "inward element," according to Alexander Mikhailov, is the same theater, the same world "where there is heaven and hell, where a ceaseless struggle is carried out between virtues and vices demonstrating themselves quite actively and independently, as the personified powers aspiring to subjugate human beings to their power—one and all, 'me,' just as any other "I."* [8, p. 132]. *In the transmission of such an inner world of the protagonist, Shostakovich's music, remaining an inalienable part of the sonic and visual image of the film, virtually carried out the most important role.* For this reason, we shall pay special attention on it.

In both of the tragedy films the main protagonists, having lost their close relations, unexpectedly for themselves went through an immense scale of calamities which erupted in their families, royal courts and countries. These protagonists were obliged to comprehend the reasons for the catastrophes and their frightening escalations. This aspiration obliged the composer to convey in his music the *sound image of the cognitive process* (let us remind ourselves that the main weapon at Hamlet's disposal is his power of thought). Shostakovich possessed the ability of recreation of such sound imagery. He was distinguished for "a special combination of intellectualism and the most intensive emotionalism," where "feeling is intellectualized and refined, while thought is heated to such a degree, that it becomes acute experience" [9, p. 77].

Shostakovich's intonations were characterized by an unusual cognitive capacity. They carried in themselves the semantics of remote medieval images, as well as those of the recent history of Stalin's times, when the composer himself experienced years of public political persecution. As a result of this, the sound imagery

of the cognitive process in both films is also permeated with the protagonists reflecting about their tragedies, as well as the composer's own emotional experience. Why the composer?—Because he himself inserts by musical means his own autograph (known as the “monogram motive” or the “monogram theme”)—the initial of his name and the first few letters of his surname, spelled “Schostakowitsch” in German, which results in the appearance of the recognized intonation of D-es-c-h (the German equivalent of the notes D, E-flat, C, B). The latter conveys intense thought and a broad spectrum of emotional conditions connected with images of overcoming obstacles, which in Shostakovich's case are connected “with a special kind of ‘heaviness’ of vocal-speech intonations” [ibid., p. 45].

Shostakovich's monogram theme permeates the leitmotif system in his music to both films and creates an emotional psychological contrast to their visual element. In “Hamlet” the visual exposition of the image of the Elsinore castle is assembled from a deserted rocky sea landscape, a burning torch against the background of a stone wall of a gloomy medieval castle, lowered funeral flags, a precipitate galloping of horsemen speeding to the place where the tragedy occurred, a massive drawing-bridge serving as the gates of the castle, and the bars descending menacingly, with sharp battlements tightly closing off communication with the outer world. And towards the end we can also see a deep moat with black water, from where there is no rescue.



Example 1 a, Screenshot from film “Hamlet”



Example 1 b. Screenshot from film “Hamlet”

The musical exposition, permeated with Shostakovich’s monogram theme opens up a broad-scale panorama of the approaching of catastrophe and grief, which is based on the interaction of the grim and the lyrical themes:

- repeated orchestral clustery “thuds,” evoking in the listener’s memory a similar image from Shostakovich’s vocal-symphonic poem “The Execution of Stepan Razin” occurring during the words “the deacon hit me with tarriance in the teeth” (the poem was written in 1964, the same year as the music to the film “Hamlet”);

- in this sphere another image is active—the infernal, grim image of mysterious footsteps, as recreated by the orchestra), subsequently concretized in connection with the Ghost of Hamlet’s father and its short reminiscence in the light footsteps of Ophelia going towards the water)⁴;

- the theme of the mournful and heroic funeral march sounding in a state of “high-degree upheaval” [an expression of Sergei Eisenstein];

- the theme of the composer’s reflections in connection with influxes of the symbol of footsteps.

⁴ It must be reminded that the theme of the footsteps used by Shostakovich for the concretization of the preparation of the Russian warriors preparing for the battle for Sevastopol in the film Pirogov is brought in here again, but for a more complex—psychological image of the Ghost of Hamlet’s father.

Towards the end the Prologue is unexpectedly illuminated by a short choral fragment melting in ether, most likely connected with the epitaph to Hamlet. Along with this, a well-known share of bitter irony lies concealed here, since in Denmark, which is a prison, there cannot be any enlightenment.

Let us also mention here the sort of nonmusical sound images: an alarm bell heralding misfortune, four cannon shots, Gertrude's crying on Hamlet's chest (artists: Elsa Radzina and Innokenty Smoktunovsky) and the rumble of a resounding bass drum gathering together the people on the plaza, separating the Prologue from the commenced action, following the principle of layering one type of thematic material on the other. This entire "vertical mounting" [a concept of Sergei Eisenstein]⁵, based on two expositions which are given in simultaneity, not only conveys the spirit of the time period, but also leads into Shakespeare's "space of tragedy" [a concept of Grigoriy Kozintsev]. *The development of the tragic meaning takes place here as the result of the mounting of two conceptions: the visions of the Prologue as conceived by the film director and the composer.*

In the short musical "summary" to the film all the themes are given not only in their exposition, but also in development—the intertexture within one narration and confrontation. Thus, the theme of the funeral march moves closer to the theme of sad reflections and is suspended in the air unresolved on the question motive, while the "strokes of the sexton" intrudes into the ostinato rhythm of the bell. The theme of the reflections is also endowed with the rush of the sound image of heavy footsteps, after which the gates of the Elsinore fortress become hermetically closed. In the creation of this

⁵ The vertical mounting is labeled as such, because Eisenstein compares it with the outward appearance of a musical score for symphony orchestra, elucidating that "passing from the image of such a musical page to a sonic-visual score, we would have to say that on this new stage another line is added to the musical score. This is the score of the visual cinema frames which correspond in their own way, plially, to the motion of the music, and vice versa" [10, p. 104].

musical masterpiece we can see that nobody else's will weighed over Shostakovich's fantasy.

The themes of sad reflections about the fates of the two protagonists is what each of Kozintsev's two films on Shakespeare's plots begins with. These themes are likewise sounded out by many of the monologues spoken by the leading characters: Hamlet's "To be or not to be?", Claudius' discourse with himself, Edmund Gloucester's monologue, wherein he contrives this perfidious designs, King Lear's speech after the banishment of Cordelia, after having become disappointed with his daughters. At the same time, there are also some differences present in the musical introductions to the films. In "Hamlet" the theme of the reflections is preceded by the *question intonation*. As in colloquial speech, its core is an ascending melodic line repeated numerous times. In the 19th century the "question" intonation was a favorite in the music of the Romanticist composers and was of lyrical character (Schumann "Warum?"), dramatic (Wagner, Tristram and Isolde, Prelude and Liebestod), chorale-like and exalted (Tchaikovsky "Romeo and Juliet") or mournful (Rachmaninoff song "Oh no, I pray, do not go away").

But never before has the "question" intonation been so pained or carried such a universal and, at the same time, such a personal character as in Shostakovich's music. Repeating itself numerous times, ascending to a certain high pitch register among the "incandescent" horns, it is distinguished by an unusual concentration of mournful imagery existing in an insoluble conflict with a depersonalized force expressed in shattering orchestral thrusts of fate. This theme, particularly, is what forms the basis of Hamlet's funereal-heroic march. This kind of change testifies of the development of his image from the reflexive to the active.

Example 2. Hamlet. Series 1. 2 min. 43 sec.—duration 3 min. 47 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=vaORGjXf8I>.

It is significant that the interrogatory musical intonations in the mono-scene of King Claudius in front of the mirror (artist Mikhail Nazvanov), resulting from his admitting to having committed crimes,

seem to be alleviated and toned down, due to the fact that his explicit answers dismiss the arising questions, as the result of which the intonations are predominantly directed downwards. And it must be said that Vygotsky, in all fairness, considers him to be the most efficient character⁶. Notwithstanding all the paradox, in the tragedy the king seems not to be a criminal (the murder of his brother was carried out by him before the beginning of the play, while the king in many ways demonstrates himself as being favorable towards Hamlet, trying to establish good relations with him and even to disperse his sorrow, since the prince's persistence in this mood would ultimately be quite dangerous for Claudius). For this reason, he is in a state of constant alarm, and this, in the long run, leads to his death. And this is why he also embarks on steps to bring in Hamlet into the court atmosphere, whereas in reality, as Daniil Elkonin would say—into an inter-psychical form [13] (organizing meetings and conversations of the prince with Ophelia, the courtiers, Polonius, the queen mother, even allowing the theatrical performance, and, only after having already despaired of his amiable goals, arranging for Hamlet's departure for England and, ultimately, the latter's duel with Laertes). From hence the impression is created that he is rushing towards his death "preparing his destruction" [according to Lev Vygotsky]⁷. And in the scene of the king's confession, *even though the action seems to halt, it continues its development in the music, showing Claudius' impending doom*.

In the film "King Lear" the theme of tortuous reflections is dispelled by the character of brittle gloom, conveyed by a lonely solo flute line. It imitates an artless pipe tune, on top of which a lonely melodic line sung by a male voice is superposed without any further accompaniment. The answers to the interrogatory intonations are

⁶ According to Vygotsky, the "mechanism of the motion of the action is entirely in the king, and not in Hamlet; had the former been absent, the action would have stood in one place, since nobody, except for him, undertakes anything in the play, not even Hamlet, and everything occurs as the result of the king's actions..." [12, p. 473].

⁷ For a more detailed discussion of this, see: [14].

provided by unusual fragmentary dance-like elements, creating the effects of swift clownish speech-like effects. And, indeed, the theme of the reflections, in which the composer's "personal" thoughts are expressed, in this case, about the destinies of personality and the state, is entrusted here to the Fool, the only character who is allowed to utter incriminating thoughts. Subsequently, this leit-theme, as in "Hamlet," will appear surrounded by other, sharply conflicting images. One of them, resembling the *strokes of fate* is presented by menacing clusters with "gnashing sounds" created by brass and woodwind instruments. And here also, in contrast to the aforementioned, the mournful, tragically sounding lexemes of sighs and groans find their way, preparing the appearance of the monodies of wanderers, overcome with deathly sadness.

The most relief episode built on the theme of the composer's reflections on the fate of his native country is the scene after Cordelia's banishment, when the leit-theme becomes infiltrated with motives of fate, menacing footsteps, the intonations of Shostakovich's "autograph," which in combination with the immense mass scene of the people bowing to the king recreates the image of sorrow of a planetary sense. Here, once again, the crescendo motion of the double expositions (the musical and the sonic-visual) results in the accumulation of tragic semantical meaning.



Example 3 a. Screenshot from film "King Lear"

Example 3 b. King Lear. Series 1. 18 min. 07 sec.—20 min. 37 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

The mournful strokes of fate as a characteristic topos in the music to “Hamlet” is connected with the image of the Ghost. Sadness reigns in Hamlet’s consciousness from the very beginning. According to Vygotsky, Hamlet “feels that there will be cause for grief—he does not know yet, the secret has not been opened to him, but it is encumbered in his soul... and from hence comes the deep, doleful unease, unsurpassable in its intensity ... only the subconscious subliminal sphere of his soul feels this, and he suffers from the yet unborn, springing up knowledge” [12, p. 387].

The image of the Ghost is characterized by a *depersonalized, supratemporal theme of heavy infernal gait*, conveying the sense of the impending catastrophe. In the scene with the queen mother Kozintsev consciously abstains from the visual manifestation of the Ghost at the moment of Hamlet’s vision of it. The film director even allows us to hear his words. But instead of presenting the visual element, he brings out into the forefront Hamlet shaken by horror, accompanied by the leitmotif of his father. According to the observation of D. Fairfax, “his image is thus present auratically, by having been synesthetically paired with a musical refrain. There is no need to *show* the Ghost, as it is *evoked* through other means, and Kozintsev thus ingeniously leaves the objective reality of its appearance as an open question, to be decided upon freely by the spectator” [15]⁸. In this episode the image of the Ghost is revealed only by means of musical expressivity, the so-called “substituting refrain” [a term of Marina Sabinina], and Hamlet’s psychological characteristic features, while his outward appearance is replenished by means of “intellectual mounting” [a concept of Sergei Eisenstein]⁹. Such a fusion of expositions results not in the sum, but

⁸ Analogously to the Ghost, the auratic image of death was created by Shostakovich in the movie “Pirogov.”

⁹ Intellectual mounting is not the “mounting not of the roughly physiological overtone sounds, while the sounds of overtones of an intellectual type, that is the conflict-filled combination of accompanying intellectual effects between each other” [11 p. 58].

in their composition and, maybe to a certain degree, in which the powerful accumulation of the tragic semantical meaning occurs.

Henceforward, the theme of menacing footsteps shall accompany the image of Hamlet, appearing in the scene of the improvised performance of the street actors, the episode of the queen mother's condemnation of him, the return of the prince to Denmark, the scene of Ophelia's death and the episode with the gravedigger, in the screen episode of Hamlet's fatal wounding, as well as in his funeral march.

However, the image of the *heavy gait* produces an intimidating effect not only by its vociferous sounding, but also in the suppressed soft one, as well. The grim footsteps depicted by the orchestras sound in an ostinato manner in the depiction of the Ghost and accompany his dialogue with Hamlet. But what is most interesting is that the theme of the footsteps appears long before the appearance of the Ghost himself and prepares Hamlet's words: "My father's spirit in arms. All is not well."

Example 4. "Hamlet". Series 1. 14 min. 17 sec.—15 min. 17 sec: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RG0jXf8I>.

The footsteps, hollow, yet precisely delineated in the orchestra, are depicted in Hamlet's monologue "To be or not to be?", the light footsteps with a dancing gait are recreated in an orchestra during the actor's narration about Hecuba, the short, disconnected steps can be heard in the orchestra during the murder of the king, her husband, the suppressed funereal steps—in the scene with Claudius before the mirror. All of these metamorphoses show that the depicted events do not occur without the participation of hidden, albeit extremely powerful forces, while the music is brought into the scene on the screen following the laws of symphonic development, i.e. with the ceaseless elaboration of the chief musical themes and their conflicting interactions. Consequently, *the image of supernatural forces not possessed of visual embodiment may be recognized by its traditional auratic meaning, and solely through the means of music.*

Compatible in both films is the musical depiction of the royal court. In "Hamlet" it is ambiguous and is expressed in four elements.

The first element is expressed by the heralding heavyweight orchestral clusters which grew out of the chord theme of the Prologue, resembling “strokes of the sexton” in “The Execution of Stepan Razin.” They concretize the triumphant fanfares sounding at the ball.

The second element presents a stylization of pretentious “*pas*” in the motion of the gavotte, as well as the ceremonial festive appearance of Gertrude with Claudius, in which their inviolable power is demonstrated.

The third element presents the motions of Ophelia¹⁰, which she had learned by heart during her dance lessons, and mechanical in character, in correspondence with Kozintsev’s conception. Such doll-like imagery in Shostakovich’s music is brought out by musicologist Vera Valkova into an archetype endowed with an evil character, not infrequently changing into a frightening robot, and at times into the image of death [16, p. 100]. The evil here is represented not by Ophelia, but by the castle walls surrounding her as a prison and the court intrigues destroying her life.

The fourth element is the generalized image of the court atmosphere, expressed in an aimlessly eccentric run against a continuous toccata. The ceaseless fluster is also conveyed during the musings of Hamlet, who is in doubt of his mother’s innocence.

Also, during the unhurried appearance of the actors on the street before the Elsinore castle and the end of their conversation with the prince and on the threshold of their going out on stage, there is a fast gallop sounding off-screen, anticipating Claudius’ shameful reaction, which is inactivated according to the principle of “being beside oneself with rage,” i.e. losing one’s natural state of being. Such a phenomenon, defined by Sergei Eisenstein as a “leap into the opposite” [17, p. 249], is

¹⁰ During the time of the shooting of the film Kozintsev wrote to Shostakovich a letter with the request to write a “Dance of Ophelia,” which would recreate the image of the sweet half-child girl who “is turned into a doll, a wind-up toy with artificial movement and a learned smile...” since he wished “to express by means of the monotonous mechanical quality of dance the qualities of soullessness and inhumanity” [cit. from: 3].

used here as direct pathetic composition: the standing person starts to run, the silent person begins to scream. At that, it is a paradox that the gallop begins subtly, in a hostile suppressed way, long before Claudius' flight. And when it builds up to a rabid tempo, such a sumptuous composition enhances unusually the sense of catastrophism.

In this scene the intensity in the accumulation of meaning runs so high, that the vertical element of the two expositions, not bearing the pressure, *explodes*, after which each of the expressive elements (the musical and the visual) seems to reduce itself to the level of absurdity. The music brings into motion all of the depicted people on screen, including the orchestral musicians, who begin to play some absurd buffoonish themes. Predicting the moral unmasking of the king, it intensifies this event continuously, as a result of which the cinematography "rouses itself," and the tempo of development accelerates remarkably. In this speedy race, an immense role is also played by its outer "drive" by means of an unusual combination of the majestic mournful march and horse galloping. At the same time, the exposition of sound and image—the king—turns into a cowardly madman, who, similarly to an animal, saves himself by flight.

The contrariety to this "explosion" of expositions is the prince. However, he comprehends well and intellectualizes the "emotionally charged idea" [to use the expression of Sigmund Freud], bringing in a sense of "arbitrariness" (i.e. used in his own manner), merely "covering" it by madness. Hamlet openly "drags" Claudius into his line of actions of disclosing the latter's crime by creating a living copy of the otherworldly message from the Ghost. Consequently, what at first seemed to be madness turned out to be in reality as real as it can be.

Example 5. "Hamlet". Series 1. 1 hour 02 min. 15 sec.—1 h. 03 min. 50 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=vaORGojXf8I>.

In "King Lear" there is satire present that is no less explicit. It can be heard in the trumpet signals, which in the scene of gathering of the knights for battle against Edmund Gloucester (artist Regimantas Adamaitis) are built not on the sounds summoning people for the

gathering, but on the swift scherzo-like musical themes. Concretely, the satire is expressed in the figure of the Fool (artist Oleg Dal), who in his dialogues with the king throws out bold incriminating retorts, alternating them with a certain simple song performed in an almost pattering manner and a subsequent incorporation of a lightweight tune from the Prologue, which creates the effect of discrediting the actions of the crowned elder. But what is most astonishing, the *satire* in the role of the Fool during the course of the development of the dramaturgy *gives place to lyricism*. Such is his tune at the very end of the movie, acquiring the mournful-lyrical character with hardly noticeable mocking echoes in the scene of Cordelia (artist Valentina Shendrikova) bent over Lear, which is perceived as a bitter summing-up “from the author.” *Such a reinterpretation of the musical theme demonstrated the relief manifestation of the principles of Shostakovich’s symphonic writing, which in this fragment serves as an expansion of lyrical imagery.*

The intergrowth of lyricism in both films *is the idea directed at the manifestation of human traits in the protagonists*. This is what happens with Ophelia (artist Anastasia Vertinskaya), who prior to her death frees herself from her conditional conventional frameworks. In comparison with its stylized exposition, reminding of an image of a wound-up toy, she appears in the image of a simple artless girl, humming to herself the sad lyrical song “Bonny sweet Robin is all my joy,” which conveys her presentiments of her death. The impression is created that in such moments the girl seems to be more alive than she was at the time of the dance. It is astonishing that the leit-timbre of the harpsichord, which previously characterized Ophelia, is replaced here by the expressive sound of the muted, almost speaking violin. The harpsichord, too, seems to acquire human traits, rendering images of short steps alternating with disconnected retorts. And the short landscape-like musical motive associated with dispersing circles of water seems to be absolutely new. It carries death and enlightenment, what the subsequent screenshots of Ophelia drowned convince us of.

Expansion of the lyrical sphere revealing itself in the music serves here as a sort of compensation and “lightning rod” of the tragedy.

One of the most significant fragments of germination of lyricism is the scene of Hamlet’s duel with Laertes (artist Stepan Oleksenko), based on a peculiar parade of all the infernal forces (the dynamic recapitulation of the musical themes of the Prologue), which includes the themes of the royal court, menacing bass drum strokes, shots, alarm bells and the theme of the Ghost seeming to speed in a demonic gallop. It is astonishing, how it sounds triumphantly and victoriously, intertwining with patches of the theme of the court, after which, after exhausting its hostility, calms down, accompanying Hamlet’s quiet passing onto nonexistence.



Example 6. Screenshot from film “Hamlet”

In the film “King Lear” the lyricism germinates in the scene of Edgar Gloucester at the grave of his father (artist Leonhard Merzin). It organically appears from the impendent silence disrupted only by the howl of the wind. The mournful choral lament in the desolate space, sounding softly at first as a symbol of the spiritual catharsis of the elder Gloucester and an extended silence, acquires unprecedented strength and during the course of a lengthy period of time (42.36–46.50), growing to the significance of supra-temporal music, spreads over a wide-ranging battle scene, associated with analogous episodes

from World War II. Once again, just like in “Hamlet,” in combination of the composers’ reflection elucidating the visual element, there occurs an “explosion” of both expositions: in the plotline there is an unmasking of the negative characters (Goneril, Regan, Edmund), the buildup of the death of all the main characters of the play, the misfortunes of the people during the war, the scorched earth. And in the music there occurs the theme of the sorrowful reflections of the composer, interfused with the nation-wide grievous and at the same time protesting angry cry, reaching universal significance (similarly to the indignant cry of the people in the poem “The Execution of Stepan Razin”), which *in the gigantic space of the tragedy accumulates the meaning of catastrophism to an ultimate degree of shock.*

The protest music of an explosive character is also a manifestation of human characteristics, which are expressed in the protagonists’ efficacy. The feelings of protest are conveyed most acutely in the storm scene, most notably, not even as much the outward type, as a phenomenon of nature, as the inner, taking place in the struggle of the perturbative and penitential feelings of Lear (artist Yuri Yarvet). This image is transmitted by a sort of “episode of invasion,” the sounds of which are cut through by the desperate calls of the trumpet. In order to intensify this effect, the music here is also mixed with non-musical timbres, which seem to comprise its continuation. It seems to grow from the howl of wolves and the wailing of the winds and then passes back into them. The convergence of sonic and visual means of artistic expression brings into the famous picture of the perturbed natural elements and the tempest of the soul that extended meaning generated by the integration of the visible and audible exposition.

Example 7. “King Lear.” Beginning of Series 2 up to 2 min. 17 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=BFkNen7sqw0>.

And, finally, the grievous lyricism germinates in connection with the *sound-image of the bell*, the herald of tragic events. In the film “King Lear” the sound of the bell is used in the scene of the exemplary test of daughterly love. The sort three-note motive of the bell (one

of the versions of Shostakovich's monogram theme) after Goneril's and then Regan's answer (artists: Elsa Radzina and Galina Volchek), appearing after the order to banish Cordelia, notwithstanding the atmosphere of outward daughterly invigoration, sounds as a short philosophical summary, in which in consequence of the seemingly writhen and deformed information there is a concealed prediction of the death of the protagonists.

Example 8. "King Lear." 11 min. 05 sec.—12 min. 04 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

In "Hamlet" the bell strokes occur 25 times still before the appearance of the introductory titles and during the time of their demonstration, when there is no action yet, while the character of the plot and its outcome are already foretold. Along with that the sound of the bell is utilized in a poly-semantic combination with the theme of the royal court, preceding the implied love scene of Claudius and Gertrude. In such a mutually exclusive convergence of images the *incriminating-ethical essence* of the film is revealed. But, altogether, the appearance of the alarm bell in the orchestral score is usually interpreted as a symbol of a nation-wide tragedy, accumulating its meaning many times over.

However, what is most paradoxical is that in the second series of both films, especially in "King Lear," the authors almost completely reject music, and the text for the most part comes without accompaniment. Such an ascetic use of the musical component expressed both the contemporary understanding of the medieval epoch, and the extraordinary instinct of the composer, who a while before, after having watched the film "Michurin," made the following utterance about the role of music in movies: "music should sound only when it is extremely indispensable" [cit. from: 3].

In such a manner, having started their work in cinema with an overabundant usage of the simplest everyday type of music in some films and diverse lyricism in others, in their late films—the screen adaptations of Shakespeare Kozintsev and Shostakovich,

on the one hand, consciously shortened the musical fragments, having shown in the expression of the meaning the self-sufficiency of the psychological play of the actors. But on the other hand, they revealed the remarkable *role of music as the analogy of the ethical-philosophical conception of cinematized literary works*, which not only enriched their image-related structure, but also presented a powerful means of accumulation of semantical meaning in the art of the cinematograph. This phenomenon was used by them in the multifaceted scale of emotional and psychological combinations: from traditional vertical mounting of sonic-visual and musical-sonic elements to their volatile opposition to each other, leading to a radical transformation of dissimilar lines. Such a dynamic comprehension of works of art, uncovering their innermost meaning and accumulating a new meaning manifested the principles of *intellectual mounting of the highest order*.

REFERENCES:

1. Titus J. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 2016. XV, 253 p.
2. Shostakovich D.D. O muzyke k "Novomu Vavilonu" ["About the Music to the "New Babylon"] // Sovetskij jekran [The Soviet Screen]. 19-29. No. 11.—pp. 6–7.
3. Dombrovskaya O. O muzyke Shostakovicha v fil'makh Kozintseva. Zametki k publikatsii odnogo pis'ma [About the Music of Shostakovich in the Films of Kozintsev. Notes on the Publication of one Letter] // Kinovedcheskie zapiski [Cinema Notes]. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/> (28.03.2018).
4. Riley J. Dmitry Shostakovich (1906–1975)[.] Hamlet, Op. 116. Complete published film score (incorporating the Suite, Op.116a, arranged by Lev Atovmian. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=5110062&catNum=5110062&filetype=About%20this%20Recording&language=English (30.03.2018).
5. Fay Laurel E. Shostakovich: A Life.—Oxford: Oxford University Press, 2000.—xii, 458 pp.
6. Moore T.A.C. Kozintsev's Shakespeare Films: Russian Political Protest in

“Hamlet” and “King Lear”. Jefferson and London: McFarland, 2012. 202 p.

7. Vlasova E.S. Shostakovich v zerkale diskussiy 1936 goda [Shostakovich in the Reflection of the Discussions of the Year 1936] // Shostakovichu posvyashchayetsya... K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora: sb. statej. [Dedicated to Shostakovich. Towards the Centennial Anniversary of the Composer's Day of Birth: Collection of Papers]. Author and Editor-Compiler E. Dolinskaya.—Moscow: Kompozitor, 2007.—pp. 78–95.

8. Mikhailov A.V. Yazyki kul'tury: Uchebnoye posobie po kul'turologii [Languages of Culture: a Textbook on Cultural Studies].—Moscow: Yazyki russkoy kul'tury [Languages of Russian Culture], 1997.—912 pp.

9. Mazel L.A. Nablyudeniya nad muzykal'nym yazykom D. Shostakovicha [Observations on Shostakovich's Musical Language] // Mazel L.A. Etyudy o Shostakoviche: Statyi i zametki o tvorchestve [Studies of Shostakovich: Articles and Notes about his Creative Work].—Moscow: Sovetsky kompozitor [Soviet Composer], 1986.—pp. 33–82.

10. Eisenstein S.M. Chetvyortoye izmerenie v kino [The Fourth Dimension in Cinema] // Eisenstein S.M. Montazh [Mounting] / Introductory article by R.N. Yurenev.—Moscow: VGIK, 1998.—pp. 45–63. (Pamyatniki kinematorg. mysli [Monuments to Cinematographic Thought.]

11. Eisenstein S.M. Vertikal'nyi montazh [Vertical Mounting] // Eisenstein S.M. Montazh [Mounting] / Introductory article by R.N. Yurenev.—Moscow: VGIK, 1998.—pp. 45–63. (Pamyatniki kinematorg. mysli [Monuments to Cinematographic Thought.]

12. Vygot'sky L.S. Psihologiya iskusstva [The Psychology of Art]. 2nd Edition, Revised and Supplemented.—Moscow: Iskusstvo, 1968.—576 pp.

13. Elkonin B.D. L.S. Vygot'sky—D.B. Elkonin: Znakovoye oposredovaniye I sovokupnoye deystviye [L.S. Vygot'sky—D.B. Elkonin: Sign-based mediation and cumulative action] // Voprosy psikhologii [Questions of Psychology], 1996. No. 5.—pp. 57–63. URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1996/965/965057.htm> (20.06.2018).

14. Konson G.R. Analiticheskiy metod L.S. Vygot'skogo v issledovanii tragedii Shekspira “Gamlet” [The analytical method of L.S. Vygot'sky in research of Shakespeare's tragedy “Hamlet”] // Musiqi Dünyasi.—2012. No. 4/53.—pp. 62–69.

15. Fairfax D. 1964: Hamlet (Grigori Kozintsev) // 100 years of Soviet Cinema. D-ec. 2017. Issue 85. URL: <http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/hamlet-kozintsev> (28.03.2018).

16. Val'kova V.B. Arkhetip kukly v tvorchestve D. Shostakovicha [The Archetype of a Doll in the Music of Dmitri Shostakovich] // Mif. Muzyka. Obryad [Myth. Music. Ritual]: Based upon the Materials of the International Scholarly Conference / Author of the Project and Scholarly Editor M.I. Katunyan.—Moscow: Kompozitor, 2007.—pp. 95–102.

17. Eisenstein S.M. Organichnost' i pafos v kompozitsii fil'ma "Bronenosets 'Potyomkin'" ["Organic Qualities and Pathos in the Composition 'The Battleship Potemkin'"] // Eisenstein S.M. Izbrannye statyi [Selected Articles] / Editor-compiler, author of article and Annotations R.N. Yurenev.—Moscow: Iskusstvo, 1956.—pp. 243–251.

ABOUT THE AUTHOR:

GRIGORY R. KONSON

Vice-Dean for Research of Linguistic Faculty,

Professor at the Department of Linguistics and Translation,

Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture,

Russian State Social University,

129226, Moscow, Wilhelm Pieck street, 4, build.1,

Doctor of Sciences in Art History

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

Российский государственный социальный университет,

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru

О МУЗЫКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА В НАРАЩИВАНИИ СМЫСЛА ЭТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ФИЛЬМОВ Г. КОЗИНЦЕВА «ГАМЛЕТ» И «КОРОЛЬ ЛИР»

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли музыки в «шекспировских» фильмах, созданных в результате выдающегося содружества Г. Козинцева и Д. Шостаковича. В статье раскрывается отношение режиссера и композитора к роли музыки в кино, показаны семантические ее свойства, за счет которых углубляется смысл происходящего на экране, что дает возможность сделать звукозрительные образы более выразительными и живыми, а концепцию — более рельефной. Для этого Шостакович пользовался не методом иллюстрации, а хорошо продуманной разветвленной системой музыкальных характеристик, благодаря чему его когнитивно емкая и эмоционально экспрессивная музыка в контексте кинематографического произведения приобрела статус своеобразного участника действия и стала мощным средством выявления эмоционально-психологического состояния героев, предсказания их судеб, в частности, и развития сюжета в целом, а в итоге — выявления этической концепции авторов, в которой проявились и автобиографические черты Шостаковича. В таком динамичном осмыслении художественных произведений, выявляющем их глубинный трагический смысл и наращивающем новый, сказались принципы интеллектуального монтажа высшего порядка.

Ключевые слова. Гамлет, король Лир, Григорий Козинцев, Дмитрий Шостакович, режиссер, композитор, образ, смысл, музыка, музыкальная тема, интонация, скорбь, лирика, вертикальный и интеллектуальный монтаж

Содружество режиссера и композитора в кино — явление заметное, но в отечественном киноведении недостаточно исследованное. В жанре отечественного исторического фильма широко известны выдающиеся совместные работы С. Прокофьева и С. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». В комедии — союзы И. Дунаевского — Г. Александрова, Т. Хренникова — И. Пырьева, Г. Гладкова — М. Захарова; в экранизации отечественной классики — В. Овчинникова — С. Бондарчука. Большую роль в искусстве кинематографа сыграла работа Э. Артемьева в ансамблях с А. Тарковским, Н. Михалковым, А. Кончаловским. Мы же обратимся к уникальному содружеству режиссера и композитора в кино — Григорию Козинцеву и Дмитрию Шостаковичу, совместно проработавших в течение 40 лет и создавших известные фильмы: «Новый Вавилон», 1929; трилогию о Максиме («Юность Максима», 1935; «Возвращение Максима», 1937; «Выборгская сторона», 1939); «Пирогов», 1947.

В некоторых ранних совместных работах Козинцева—Шостаковича музыка была представлена в виде песенно-танцевальных жанров и революционных песен и маршей, которые сопровождали даже лирические киноэпизоды, подобно предфинальной сцене прощания (в фильме «Выборгская сторона: 1.47.52–1.48.50») ¹¹. Подобная музыка имела значение своего рода документирования эпохи. И таких документов в кино было немало. Они чередовались с бытовыми жанрами, которые тоже были характерны для того времени. Пролог фильма «Юность Максима», где воссоздавались предновогодние гуляния, открывался музыкой галопа, на который накладывалось звучание краковяка. В целом музыкальную основу составляли опереточно-цирковая музыка, а также полька и бытовой вальс без сопровождения или под гармонь. Многокуплетные песни исполнялись целиком, а ситуация во многих эпизодах оставалась статичной.

¹¹ Здесь и далее цифры обозначают хронометрические данные рассматриваемого эпизода в фильме.

Однако было бы ошибочно говорить, что Шостакович для кино писал только жанрово-бытовую музыку. В других ранних работах, как, например, «Новый Вавилон» (а позднее — в замечательном романсе из кинофильма режиссера А. Файнциммера «Овод», 1955), музыка Шостаковича носила лирико-романтический характер¹². Но не только. Лирика в «Новом Вавилоне» появлялась лишь в сценах показа людей-тружеников, в особенности, главной героини — французской продавщицы Луизы. В обрисовке же власть имущих — угарный галоп, обличавший их праздную жизнь. Однако, по признанию самого Шостаковича, он, создавая музыку к этому фильму, меньше всего придерживался принципа обязательной покadroвой иллюстрации: «я исходил, главным образом, от главного кадра... Основная ее [музыки. — Г.К.] цель — быть в темпе и ритме картины и усиливать от нее впечатление. Я стремился придать музыке, при наличии новизны и необычности, динамику и передать патетику “Нового Вавилона”» [2].

После картины «Пирогов», нелишенной некоего схематизма, Г. Козинцев, восхищенный музыкой Шостаковича, писал ему: «Я уже много лет поражаюсь. Услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое» [цит. по: 3, с. 100].

Главный герой фильма — выдающийся русский хирург Николай Иванович Пирогов (артист К. Скоробогатов) — произносит патристические монологи, а музыка следует обычному для тех лет «регламенту»: народно-песенный фонд, включающий песни без сопровождения, в том числе свадебные и шуточные; ресторанный инструментальный фон, передающий пьяный угар посетителей, музыкально-парковый контекст, показывающий людей на отдыхе, и, наконец, иллюстративно-прикладная музыка, звучащая на обращенных к Пирогову словах его коллеги: «Жизнь проходит, вскачь мчится, а ты ее не замечаешь» (за кадром легкий галопик);

¹² Музыке Шостаковича к ранним фильмам, сделанным в содружестве с Козинцевым, посвящено исследование Джоан Тайтус [1].

«в жизни должны быть радости» (мощное звучание венского вальса).

Отметим и два устоявшихся образа — колокола как символа России, опасности, долга (он включается в момент призыва врачей к присяге) и сигнала трубы — восходящего из глубины веков призыва к началу действия (аналогичное начало использовано в ранней работе Шостаковича — музыке к фильму «Новый Вавилон»). Соло трубы здесь дано в соседстве с повествовательно-лирической темой, предвосхищающей образ мирно созидающей страны из «Ленинградской» симфонии Шостаковича, то есть объективный куплетно-песенный документ эпохи здесь заменен на нечто личностное — лирическое вступление «от автора».

В приведенном топосном наборе прорастают и новые образы — трагические и гротесковые. Первые — разветвленные. Сфера трагического в фильме «Пирогов» вначале проявляется исподволь — в связи с образами эпидемии холеры, а в предфинальной части картины (при обнаружении болезни Пирогова на словах: «Дайте мне, господа, кто-нибудь попить») конкретизирована *зловещей темой*, которая перерастает в образ обостренного беспокойства перед битвой за Севастополь. Оно передано в глухом нагнетании остигатного повтора одного и того же звука, олицетворяющего *состояние напряженного ожидания*. Оказывается, это только фон, на котором возникает длительный эпизод *таинственных шагов*, кульминирующий в победном марше русских.

Но главное — это еще одна тема, которая, хоть и относится к сфере трагического, является драматически-действенной, ассоциирующейся со многими остро-напряженными, «взрывчатыми» темами Шостаковича. Она звучит в момент передачи подложного наркоза ни о чем не подозревающему Пирогову, приступающему к операции больного. В ней совмещаются и образ опасности, и стремление ее предотвратить. Отнесем ее к *протестным темам*.

Наконец, гротесковый лик смерти (что несет с собой эпидемия холеры), который выражен в устрашающем и торжествующем

щем гимне, «закрученном» на начале оборотов секвенции Dies irae (День гнева), которая со времен Средневековья символизирует Судный день.

В целом, комплекс использованных «новых» музыкальных тем в фильме «Пирогов» был направлен на выражение тревоги, известия об опасности, создания психологического состояния героев Севастополя, конкретизации невидимого лика смерти. Вся эта трагическая образность в нетрагическом фильме в сочетании музыки со зрительным рядом порождала новые синестезийные слои в восприятии содержания, придавая смыслу большую значимость.

Источником такого наращивания смысла явилось отношение Шостаковича к музыке в кино, которое заключалось не в музыкальной иллюстрации каждого кадра, а в хорошо продуманной системе музыкальных характеристик. В ней сформировались те принципы, которые были развиты в «шекспировских» фильмах Козинцева и Шостаковича, где музыка из прикладного значения перешла в статус участника действия и стала средством выявления концепции авторов. Такое режиссерское понимание роли музыки в кино исходило из убеждения Козинцева, что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”», а музыка является «плотью кинематографической образности» [цит. по: 3].

Чтобы проанализировать подобную многоплановую звукозрительную образность, остановимся на двух выдающихся экранизациях У. Шекспира Г. Козинцевым в содружестве с Д. Шостаковичем: «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970). Начнем с предыстории, с момента, когда режиссер в 1953 году, начав работу над сценарием к фильму «Гамлет», в поздравительном письме Шостаковичу с его 50-летием выразил к нему свое отношение: «как много значило и значит для меня Ваше искусство, да и Вы сами. В черные минуты (а их так много!) я вспоминаю Вас и думаю: какая же великая сила заключена в Вас, что “самые крупные калибры артиллерии” ничего не могли сделать с Вашей музыкой.

И что наше время — со всем заключенным в нем, и великим, и ужасным — запечатлено Вами, без тени признака угодничества, расчета — запечатлено с такой силой правды и выражения искусством, что дух захватывает» [цит. по: 3, с. 99].

А после выхода фильма в свет, в 1968 году предложил Шостаковичу написать музыку к фильму «Король Лир». Однако Лорел Фей замечает, что композитор (несмотря на то, что он, как писал Дж. Райли, был необычайно доволен своей партитурой к фильму «Гамлет» [4]) первоначально хотел приглашение отклонить, вопреки тому, что режиссер, памятуя о нездоровье композитора и общей его усталости, пообещал, что в данном случае музыкального материала потребуется существенно меньше, чем к произведению-предшественнику [5, с. 267]. Позднее, однако, выяснились и сущностные причины его колебаний. Одна — это неприятие отношения к музыке в кино как к подчиненному фоновому средству. Исаак Гликман рассказывал, что после первой перезаписи музыки к фильму «Гамлет» бедный Шостакович «огорчился, посмотрев первый раз картину, в которой музыка была захламлена шумом моря, воем ветра, стуком копыт, ржанием коней, шуршанием шелков, скрипом подъемных мостов etc, etc, etc. Меня это тоже огорчило, и я потребовал снять эти “правдивые” шумы и дать разгуляться оркестру. Козинцев обещал это сделать. Он, действительно, за последние дни выгребал лопатой этот кинореалистический хлам» [цит. по: 3].

Другая причина была высказана в письме к М. Шагинян, где он сетовал, что его желаниям написать музыку к «Королю Лиру» в качестве оригинального отдельного произведения не суждено было сбыться, рассматривая одноименный фильм Козинцева лишь как первый музыкальный абрис сочинения на данный сюжет [5, с. 267].

И действительно, еще перед созданием фильма «Гамлет» Козинцев, направляя фантазию Шостаковича, предложил ему свое понимание музыкального содержания в фильме. О. Домбровская

приводит пожелания режиссера, сделанные в конце 1963 года, то есть еще за год до создания «Гамлета»: «У нас как будто должно быть два отдельных оркестра, разного стиля музыки. Что ли говоря, “от автора” — современный симфонический оркестр и род стилизованного старинного оркестра — принадлежность самого действия. Под вторым разделом я понимаю дворцовую музыку: фанфары на вкус короля, военные литавры, музицирование придворных дам, обучение Офелии танцам, может быть, какой-то романс. Сюда же и балаганный оркестр, привезенный комедиантами: трубы — вступление к спектаклю, джига, наведение страхов для кровавой мелодрамы» [3].

Поясняя такой слуховой ряд, Домбровская пишет, что «ни одной “образной характеристики” и при этом — как много сказано о “характере музыки”» [там же]. Но с этим трудно согласиться. Режиссер необычайно чутко разделил все слышимое пространство будущего фильма на три сферы: трагический образ «от автора», парадно-пустой — дворцовый с примыкающим к нему балаганно-шутовским и устрашающая жига (в кино — галоп).

Что касается последнего приглашения Шостаковича Козинцевым, то, по мнению Т. Моор, режиссер предложил композитору создать музыку к «Королю Лиру», потому что он обладал способностью писать музыку, что выражала подлинные чувства людей в то время, когда «правда в публичных и даже частных беседах была дефицитом» [6, с. 150]. Поэтому музыку в сцене Корделии режиссер представлял как «голос истины» [6, с. 150]. Кроме того, увидев в этом фильме картины военных бедствий, Моор верно подметила их связь с образами второй мировой войны¹³.

Суммируя эти суждения, позволю себе высказать еще одно, предполагающее причину согласия Шостаковича участвовать в

¹³ По ее словам, «произведения Шостаковича выражали людское горе через травму и потери войны, что тоже явилось частью козинцевского видения “Лира” и другой ключевой причиной сотрудничества с композитором: “плач войны, разрыв через немоту лет, через глухоту времени должен был быть услышан”» [Ibid, с. 150].

обоих шекспировских фильмах Козинцева, — *видение в отверженных, одиноких и противостоящих обществу образах Гамлета и Лира сходство с самим собой и некоторыми своими собственными чертами характера*. О них уже после смерти Шостаковича писал Георгий Свиридов, который при жизни своего учителя, бывало, незаслуженно его критиковал: «Говоря о его прекрасных человеческих качествах, я хотел бы прежде всего сказать о его непреклонном мужестве, вызывающем глубочайшее уважение. Мягкий, уступчивый, нерешительный подчас в бытовых делах, этот человек в главном своем, в сокровенной сущности своей был тверд как камень» [цит. по: 7, с. 93].

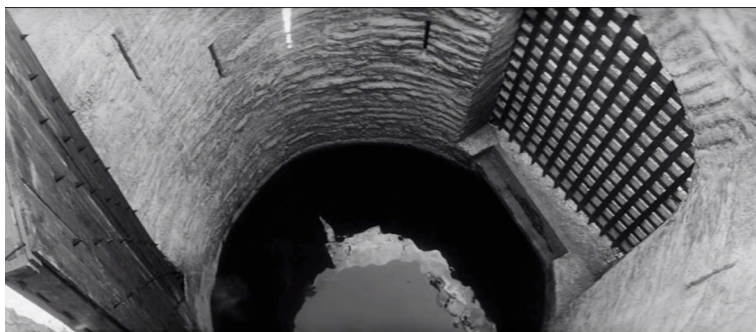
Из этого суждения становится очевидным, что изначально Шостакович, хотя и был, естественно, под властью инициативы Козинцева, все же оставался верен себе, и изначально доминирование режиссера не сковывало его сознание, а в конечном счете давало композитору творческую свободу. *Замыслы обоих лежали в плоскости этической идеи в соответствии с концепциями двух шекспировских трагедий*, в основе которых находилось нравственное испытание человека, переживаемое им внутренне, психологически. А «внутреннее», по словам А. Михайлова, есть тот же театр, тот же мир, «где есть небо и ад, где ведется непрестанная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей — одного, как и всех, “меня”, как и всякое другое “я”» [8, с. 132]. *В передаче такого внутреннего мира героя музыка Шостаковича, оставаясь неотъемлемой частью звукозрительного образа, выполняла едва ли не главную роль*. Поэтому мы сосредоточим на ней особое внимание.

В обоих фильмах-трагедиях главные герои, теряя близких, неожиданно сталкивались с огромным масштабом бедствий, разразившихся в их семьях, королевских дворах, государствах. Эти герои должны были разобраться в причинах катастрофы и ее

ужасающей эскалации. Данное стремление обязывало композитора передать в музыке *звукообраз мыслительного процесса* (напомним, что главное оружие Гамлета — это мысль). Возможно, воспроизведения такого звукообраза обладал Шостакович. Его отличало «особое единство интеллектуализма и напряженного эмоционализма», где «чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [9, с. 77].

Шостаковичевские интонации характеризовались необычайной когнитивной емкостью. Они несли в себе семантику как далеких средневековых образов, так и недавней истории сталинских времен, когда сам композитор пережил годы публичной травли. В связи с этим в звукообраз мыслительного процесса в обоих фильмах вложены и думы героев о своих трагедиях, и переживания самого автора. Почему автора — потому что он везде омузыкаливает свой автограф (известный как «мотив–монограмма» или «тема–монограмма») — инициал имени и начальные буквы фамилии Schostacovich, в результате чего возникает узнаваемая интонация D-es-c-h. В ней передается напряженная мысль и широкий спектр эмоциональных состояний, которые связаны с образами преодоления, сочетающимися у Шостаковича «с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций» [там же, с. 45].

Тема-монограмма Шостаковича пронизывает лейтмотивную систему в его музыке к обоим фильмам и создает эмоционально-психологический контрапункт к их зрительному ряду. В «Гамлете» визуальная экспозиция образа замка Эльсинор складывается из безлюдно-скалистого морского пейзажа, горящего факела на фоне каменной стены мрачного средневекового замка, спущенных траурных флагов, стремительной скачки всадников, спешащих к месту происшедшей трагедии, массивного подъемного моста, служащего воротами замка, и устрашающе опускающейся решетки с острыми зубцами, намертво закрывающей сообщение с внешним миром. А под конец еще глубокий ров с черной водой, откуда нет спасения.



Пример 1 а, б. Кадры из фильма «Гамлет»

Музыкальная экспозиция, пронизанная темой-монограммой Шостаковича, открывает широкомасштабную панораму надвигающейся катастрофы и скорби, которая основана на взаимодействии грозных и лирических тем:

- многократные оркестровые кластерные «удары», вызывающие в памяти похожий образ в вокально-симфонической поэме Шостаковича «Казнь Степана Разина» на словах «дьяк мне бил с отяжкой в зубы» (поэма написана в том же, 1964 году, что и музыка к кинофильму «Гамлет»);

- в этой сфере действует еще один — инфернально-устрашающий образ таинственных шагов, воссозданных в оркестре (в дальнейшем конкретизированный в связи с Призраком отца Гам-

лета и краткой его реминисценцией в легких шажках идущей к воде Офелии)¹⁴;

– тема скорбно-героического похоронного марша, звучащая на «высоком градусе потрясения» [выражение С. Эйзенштейна];

– тема раздумий автора в сочетании с наплывами символа шагов.

В конце Пролог неожиданно озаряется кратким, истаявающим в эфире хоральным мгновением, связанным, по всей видимости, с эпитафией Гамлету. Вместе с тем здесь скрыта и известная доля горькой иронии, так как в Дании–тюрьме просветления быть не могло.

Присоединим сюда еще как бы немусыкальные звуковые образы: набатный колокол, оповещающий о несчастье, четыре пушечных выстрела, плач Гертруды на груди Гамлета (арт. Э. Радзинь и И. Смоктуновский) и грохот гулкового большого барабана, собирающего народ на площади, который отделяет Пролог от начавшегося действия по принципу наложения одного тематического материала на другой. Весь этот «вертикальный монтаж» [понятие С. Эйзенштейна]¹⁵, основанный на двух экспозициях, которые даны в одновременности, не только передает дух времени, но и вводит в «пространство трагедии» Шекспира [понятие Г. Козинцева]. *Наращивание трагедийного смысла здесь произошло в результате монтажа двух концепций: и режиссерского, и композиторского видения Пролога.*

¹⁴ Напомним, что тема шагов, использованная Шостаковичем для конкретизации подготовки русских воинов, готовящихся к битве за Севастополь в фильме «Пирогов», применена здесь вновь, но для более сложного — психологического образа Призрака отца Гамлета.

¹⁵ Вертикальный монтаж называется так потому, что Эйзенштейн сравнивает его с внешним видом партитуры для симфонического оркестра, поясняя, как, «переходя от образа такой музыкальной страницы к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре прибавляется еще одна строка. Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по своему соответствуют движению музыки и наоборот» [10, с. 104].

В кратком музыкальном «конспекте» к фильму все темы даны не только в своей экспозиции, но и в развитии — сплетении в едином повествовании и противоборстве. Так, тема похоронного марша сближается с темой тяжелых раздумий и повисает в воздухе неразрешенной на мотиве вопроса, а «удары дьяка» вторгаются в оstinatный ритм колокола. На тему раздумий также дается наплыв звукообраза тяжелых шагов, за которыми наглухо захлопываются ворота крепости Эльсинор. В создании этого музыкального шедевра видно, что над фантазией Шостаковича не довела ничья воля.

*Темами тяжелых раздумий о судьбах главных героев начинаются оба фильма Козинцева на шекспировские сюжеты. Темы эти озвучивают и многие монологи действующих лиц: Гамлета «Быть или не быть?», Клавдия наедине с собой, Эдмонда Глостера, замышлявшего свои коварные планы, короля Лира после изгнания Корделии и в момент разочарования в своих дочерях. При этом в музыкальных вступлениях к фильмам есть и отличия. В «Гамлете» тема раздумий предваряется интонацией вопроса. Как и в разговорной речи, ее стержнем является восходящая, многократно повторяющаяся мелодическая линия. В XIX веке *интонация вопроса* была излюбленной в творчестве композиторов-романтиков и носила лирический характер (Р. Шуман «Отчего?»), драматический (Р. Вагнер. Вступление и «Смерть Изольды»), хорально-возвышенный (П. Чайковский. «Ромео и Джульетта») или скорбный (С. Рахманинов. Романс «О нет, молю, не уходи»).*

Но никогда еще интонация вопроса в музыке не была такой выстраданной и не носила такого всеобщего и вместе с тем пронзительно личностного характера, как у Шостаковича. Многократно повторяющаяся, взбирающаяся на предельную высоту у «раскаленных» валторн, она отличается необычайной концентрацией скорбной образности, находящейся в неразрешимом конфликте с внеличной силой, выраженной в сокрушительных оркестровых ударах судьбы. Именно на этой теме основан траурно-героиче-

ский марш Гамлета. Такое изменение свидетельствует о развитии его образа от рефлекслирующего к действенному.

Пример 2. Гамлет. 1 серия. 2 мин. 43 сек. — длительность 3 мин. 47 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RG0jXf8I>.

Показательно, что музыкально-вопросительные интонации в моносцене короля Клавдия перед зеркалом (арт. М. Названов) вследствие его признаний в свершенных преступлениях как бы погашаются, потому что его откровенные ответы снимают возникающие вопросы, в связи с чем интонации преимущественно направлены вниз. А ведь Выготский справедливо считает его самым действенным¹⁶. При всей парадоксальности в трагедии король преступником как бы не является (убийство брата совершено им до начала пьесы, да и к Гамлету король всячески расположен, старается наладить с ним отношения и даже развеять его скорбь, потому что для Клавдия она небезопасна). Поэтому он находится в состоянии постоянной, приводящей к его гибели тревоги. И поэтому он предпринимает и действия для врачивания Гамлета в придворную атмосферу, а в реальности, как бы сказал Д. Эльконин, — в интерпсихическую форму [13] (организует встречи и беседы принца с Офелией, придворными, Полонием, королевой-матерью, даже театральное представление и, уже отчаявшись, — отъезд Гамлета в Англию, наконец, дуэль с Лаэртом). Отсюда и складывается впечатление, что он торопится навстречу своей смерти, «готовит свою гибель» [Л. Выготский]¹⁷. В сцене же исповеди короля, вопреки тому, что действие словно бы останавливается, оно продолжает свое развитие в музыке, показывающей обреченность Клавдия.

В фильме «Король Лир» тема мучительных раздумий приобретает характер смертной тоски, переданной в одиноком соло

¹⁶ По словам Выготского, «механизм движения действия весь в короле, а не в Гамлете; не будь его, действие стояло бы на месте, потому что никто, кроме него, ничего не предпринимает в пьесе, даже Гамлет, и все происходит из действий короля...» [12, с. 473].

¹⁷ Подробнее об этом см.: [14].

флейты. Оно имитирует бесхитростный свирельный наигрыш, на который накладывается одинокое мужское пение без сопровождения. На вопросительные интонации ответом служат неожиданные обрывочно-плясовые элементы, производящие впечатление быстрых шутовских проговариваний. И действительно, тема раздумий, в которой выражены мысли «от автора», в данном случае о судьбах личности и государства, поручена здесь Шуту, единственному персонажу, которому дозволено высказывать обличительные мысли. В дальнейшем эта лейттема, как и в «Гамлете», будет появляться в окружении других, резко конфликтных образов. Один из них, похожий на *удары судьбы*, — грозные кластеры со «скрежетом» медных и деревянно-духовых инструментов. И тут же скорбно-обреченные лексемы *скорби*, готовящие появление монодии странников, преисполненной смертной печали.

Наиболее рельефный эпизод, построенный на теме авторской рефлексии о судьбах Родины, — сцена после изгнания Корделии, когда в лейттему внедряются мотивы судьбы, грозных шагов, интонаций «автографа» Шостаковича, которые в сочетании с масштабной массовой сценой преклоненного перед королем народа воссоздает образ скорби планетарного значения. Здесь вновь за счет крещендирующего движения сдвоенных экспозиций (музыкальной и звукозрительной) происходит наращивание трагического смысла.



Пример 3 а. Кадр из фильма «Король Лир»

Пример 3 б. Король Лир. 1 серия. 18 мин. 07 сек.—20 мин. 37 сек. <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

Скорбные удары судьбы как характерный топос в музыке к «Гамлету» связан с образом Призрака. Скорбь лежит в сознании Гамлета изначально. По суждению Выготского, Гамлет «чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его... и отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога... только подсознательная сублиминальная сфера души его ощущает это, и он мучится неродившимся, нарождающимся знанием» [12, с. 387].

Образ Призрака охарактеризован *внеличной, надвременной темой тяжелой inferнальной поступи*, передающей чувство надвигающейся катастрофы. В сцене с королевой-матерью Козинцев сознательно воздерживается от визуального проявления Призрака в момент видения его Гамлету. Режиссер даже позволяет услышать его слова. Но вместо него вводит крупный план потрясенного ужасом Гамлета, сопровождаемого лейтмотивом его отца. По наблюдению Д. Ферфакса, его образ «присутствует в ауратическом виде, будучи синестезически соединенным с музыкальным рефреном. Нет необходимости *показывать* Призрака, поскольку он *вызывается* другими средствами, и Козинцев таким образом гениально оставляет объективную реальность его появления в качестве открытого вопроса, решить который предстоит зрителю» [15]¹⁸. В этом эпизоде образ Призрака выявлен только за счет музыкальной выразительности, так называемого «замещающего рефрена» [термин М. Сабининой] и психологической характеристики Гамлета, а его внешний облик восполняется с помощью «интеллектуального монтажа» [понятие С. Эйзенштейна]¹⁹. Благодаря такому сплаву экспозиций, достигается не сумма,

¹⁸ Аналогичный Призраку ауратический лик смерти был создан Шостаковичем в картине «Пирогов».

¹⁹ Интеллектуальный монтаж — это «монтаж не грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой» [11, с. 58].

а их произведение и, может быть, в энной степени, в которой происходит мощное нарастание трагедийного смысла.

Отныне *тема грозных шагов* будет сопровождать образ Гамлета, появляясь в сцене импровизированного спектакля уличных актеров, эпизоде осуждения им королевы-матери, возвращения принца в Данию, фрагменте смерти Офелии и эпизоде с могильщиком, в кадре смертельного ранения Гамлета, ну и в его траурном марше.

Однако образ *тяжелой поступи* производит устрашающий эффект не только своим громогласным звучанием, но и затаенно тихим. Изображенные оркестром мрачные шаги остигательно звучат в обрисовке Призрака и сопровождают его диалог с Гамлетом. Но самое интересное, что образ шагов возникает задолго до появления самого Призрака и готовит слова Гамлета: «отцовский призрак в латах — быть беде».

Пример 4. «Гамлет». 1 серия. 14 мин. 17 сек.—15 мин. 17 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojXf8I>.

Глухие, но четко очерченные шаги в оркестре воспроизводят в монологе Гамлета «Быть или не быть?», легкие пританцовывающие шаги воссоздаются в оркестре во время рассказа актера о Гекубе, краткие отрывистые шаги слышатся в оркестре во время убийства ее мужа-короля, приглушенно-траурные шаги — в сцене Клавдия перед зеркалом. Все эти метаморфозы говорят о том, что изображаемые события происходят не без участия скрытых, но очень мощных сил, а музыка вводится в кадр по законам симфонизма, то есть непрерывного развития основных тем и их конфликтных взаимодействий. Следовательно, *образ потусторонних сил, не имеющий зримого воплощения, узнается в своем традиционном ауратическом значении и только с помощью музыки.*

Сходной в обоих фильмах является музыкальная обрисовка *Королевского двора*. В «Гамлете» она неоднозначна и выражена в четырех элементах.

Первый элемент — это сигнальные тяжеловесные оркестровые кластеры, которые выросли из аккордовой темы Пролога, напоминающей «удары дьяка» в «Казни Степана Разина». Они конкретизируют торжественные, звучащие на балу фанфары.

Второй — передает стилизацию манерных «па» в движении гавота, а также парадный праздничный выход Гертруды с Клавдием, в котором показана их незыблемая власть.

Третий — заученные во время уроков танца механистичные, в соответствии с замыслом Козинцева, движения Офелии²⁰. Подобную кукольную образность у Шостаковича музыковед В. Валькова возводит в архетип, который наделен злым характером, нередко оборачивающимся в устрашающего робота, а порой и символа смерти [16, с. 100]. Злым здесь, естественно, является не Офелия, а стены замка, которые окружают ее, как тюрьма, и разрушающие ее жизнь придворные интриги.

Четвертый — это обобщенный образ дворцовой атмосферы, выраженной в бесцельно-эксцентричном беге под безостановочную токкату. Нескончаемая суета передана и во время размышлений Гамлета, сомневающегося в невинности матери.

Да и во время неспешного появления актеров на улице перед замком Эльсинор, окончания их разговора с принцем и в преддверии их выхода на сцену за кадром звучит быстрый галоп, предвещающий позорную реакцию Клавдия, которая осуществляется по принципу «выхода из себя», то есть из своего естественного состояния. Такое явление, определенное С. Эйзенштейном как «скачок в противоположность» [17, с. 249], используется здесь в качестве прямой «патетической композиции» (С. Эйзенштейн): стоящий — побежал, молчащий — закричал. При этом парадок-

²⁰ Во время съемок фильма Козинцев написал Шостаковичу письмо с просьбой написать «Танец Офелии», где был бы воспроизведен образ милой девушки-полурепбенка, которую «превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...», поскольку ему хотелось «однообразной механичностью танца выразить бездушие, бесчеловечность» [цит. по: 3].

сально, что галоп начинается исподволь, враждебно-затаенно, за-долго до бегства Клавдия. И когда разгоняется до бешеного тем-па, такая пафосная композиция необычайно усиливает ощущение катастрофизма.

В этой сцене напряжение в наращивании смысла настолько зашкаливает, что вертикаль двух экспозиций, не выдерживая давления, *взрывается*, после чего каждая выразительная линия (музыкальная и визуальная) как бы превращается в бессмыслицу. Музыка приводит в движение всю изображаемую публику вплоть до оркестрантов, начавших играть какую-то несуразную фигляр-скую тему. Предсказывая разоблачение короля, она многократно усиливает это событие, в результате чего кинодраматургия «встраи-вается», и темп развития необычайно возрастает. В этом гало-пировании большую роль играет и внешнее ее «подстегивание» при помощи необычного совмещения ритмов скорбно-величе-ственного марша и конской скачки. Звукообразная же экспозиция *короля выказывает его трусливым безумцем*, который, подобно животному, спасается бегством.

Противодействием этому «взрыву» экспозиций является об-раз принца. Однако он хорошо осмыслил, интеллектуализовал «эмоционально заряженную идею» [выражение З. Фрейда] и внешне «опроизволил» (использовал по-своему), лишь «при-крыв» ее сумасшествием. Гамлет прилюдно «врастил» Клавдия в свои действия по раскрытию преступления, сделав живую копию с потустороннего сообщения от Призрака. Следовательно, то, что казалось безумием, в действительности явилось самым что ни на есть реальным.

Пример 5. «Гамлет». 1 серия. 1 час 02 мин. 15 сек.—1 ч. 03 мин. 50 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojxf8I>.

В «Короле Лире» — не менее откровенная сатира. Она слы-шится в сигналах трубы, которые в сцене созыва рыцарей для сражения с Эдмондом Глостером (арт. Р. Адамайтис) построены не на призывных закличках сбора, а на стремительных скерцоз-

ных фрагментах. Конкретно сатира выражена в лице Шута (арт. О. Даль), который в диалогах с королем роняет обличительно-дерзкие реплики, чередуя их с какой-то простенькой, почти говорком произносимой песенке и подключенным впоследствии легковесным флейтовым наигрышем из Пролога, что производит эффект развенчания действий коронованного старца. Но что поразительно — *сатира* в роли Шута по мере развития драматургии *уступает место лирике*. Таков его наигрыш в самом финале картины, приобретающий скорбно-лирический характер с едва заметными насмешливыми отголосками в сцене склоненной над Лиром Корделии (арт. В. Шендрикова), что воспринимается как горькое резюме «от автора». *В таком переосмыслении музыкальной темы рельефно проявились принципы шостаковичевского симфонизма, которые в этом фрагменте служат расширению лирической образности.*

Прорастание лирики в обоих фильмах — *это идея, направленная на выявление в героях человечности*. Так происходит с Офелией (арт. А. Вертинская), которая перед смертью высвобождается из своих условных светских рамок. По сравнению с ее стилизованной экспозицией, напоминающей образ заведенной игрушки, она предстает в образе простой бесхитростной девушки, напевающей скорбно-лирическую песню «Мой Робин, родной мой», в которой передается предчувствие гибели. Складывается впечатление, что в такие минуты девушка кажется более живой, чем во время танца. Поразительно, что лейттембр клавесина, характеризовавшего ранее Офелию, сменяется здесь экспрессивным звучанием засурдиненной, почти говорящей скрипки. Да и клавесин словно очеловечивается, воспроизводя образ коротких шажков, чередующихся с обрывистыми репликами. И уж совсем новым оказывается краткий пейзажно-музыкальный мотив, ассоциирующийся с расходящимися кругами воды. Он несет смерть и просветление, в чем убеждают последующие кадры Офелии-утопленницы. *Расширение лирической сферы, которая раскрывает-*

ся в музыке, служит здесь своего рода компенсацией и «громом отводом» трагедии.

Одним из самых показательных фрагментов прорастания лирики является сцена дуэли Гамлета с Лаэртом (арт. С. Олексенко), основанная на своеобразном параде всех адских сил (динамическая реприза музыкальных тем Пролога), в котором участвуют тема Королевского двора, зловещие удары большого барабана, выстрелы, набат и словно несущаяся в демонической скачке тема Призрака. Поразительно, но она, сплетаясь с обрывками темы Двора, звучит торжествующе и победоносно, после чего, истощившая свою враждебность, успокаивается, сопровождая тихий уход Гамлета в небытие.



Пример 6. Кадр из фильма «Гамлет»

В фильме «Король Лир» лирика прорастает в сцене Эдгара Глостера у могилы своего отца (арт. Л. Мерзин). Она органично возникает из нависшей, нарушаемой лишь воем ветра тишины. Скорбный хоровой плач в безлюдном пространстве, поначалу тихо звучащий как символ духовного катарсиса старшего Глостера и обобщенной печали, приобретает небывалую мощь и в течение длительного времени (42.36–46.50), вырастая до значения надвременной музыки, простирается над широкомасштабной батальной картиной, ассоциирующейся с аналогичными эпизодами второй мировой войны. Вновь, как и в «Гамлете», в сочетании ав-

торской рефлексии, разъясняющей визуальный ряд, происходит «взрыв» обеих экспозиций: в сюжетной линии — разоблачение отрицательных героев (Реганы, Гонериллы, Эдмонда), наслоение смертей всех главных действующих лиц, бедствия народа во время войны, выжженная земля. А в музыке — тема горестных размышлений автора, сплавленная со всенародным скорбным и вместе с тем протестно-гневным плачем, достигающим вселенского значения (подобно возмущенному плачу народа в поэме «Казнь Степана Разина»), который в *гигантском пространстве трагедии наращивает смысл катастрофизма до предельного градуса потрясения.*

Протестная музыка взрывного характера — это тоже проявление человечности, которая выражается в действенности героев. Наиболее остро протестные чувства переданы в картине бури, причем даже не столько внешней — как явления природы, а внутренней, происходящей в борьбе возмущенных и покаянных чувств Лира (арт. Ю. Ярвет). Образ этот в музыке передается своего рода «эпизодом нашествия», звучание которого прорезают отчаянные возгласы трубы. Для усиления эффекта музыка здесь смешивается еще и с немзыкальными тембрами, которые являются как бы ее продолжением. Она словно вырастает из волчьего воя, завываний ветра и вновь переходит в них. Совмещение слуховых и зрительных средств художественной выразительности вносит в знаменитую картину возмущенной стихии и душевной бури тот наращенный смысл, который порожден интеграцией видимой и слышимой экспозиций.

Пример 7. «Король Лир». Начало второй серии и до 2 мин. 17 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=BFkNen7sqw0>.

И, наконец, скорбная лирика прорастает в связи с *звукообразом колокола*, вестника трагических событий. В фильме «Король Лир» звучание колокола используется в сцене показательного испытания дочерней любви. Краткий трехзвучный мотив колокола (один из вариантов шостаковичевской темы-монограммы) после

ответов Гонерильи, а затем Реганы (арт. Э. Радзинь и Г. Волчек), возникающий также после приказа об изгнании Корделии, несмотря на атмосферу внешнего дочернего воодушевления, звучит как краткое философское резюме, в котором вследствие словно скрученных и изломанных интонаций таится предсказание гибели героев.

Пример 8. «Король Лир». 11 мин. 05 сек.—12 мин. 04 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

В «Гамлете» колокольные удары звучат 25 раз еще до появления титров и во время их демонстрации, когда никакого действия нет, а характер сюжета и его развязка уже предсказуются. Помимо этого, звучание колокола используется в полисемантическом сочетании с темой Королевского двора, предшествующей намекаемой любовной сцене Клавдия и Гертруды. В таком взаимоисключающем совмещении образов метафорически раскрывается *обличительно-этическая сущность картины*. Но в целом появление в оркестровой партитуре набата обычно является символом всенародной трагедии, многократно наращивающим ее смысл.

Однако самое парадоксальное, что во вторых сериях обоих фильмов, в особенности в «Короле Лире», авторы почти отказываются от музыки, и текст большей частью идет без сопровождения. В таком аскетичном использовании музыкальной компоненты сказалось как современное понимание средневековой эпохи, так и необычайное чутье композитора, который еще после просмотра фильма «Мичурин» высказался относительно роли музыки в кино: «надо, чтобы музыка звучала только там, где она крайне необходима» [цит. по: 3].

Таким образом, начав свою работу в кинематографе с избыточного использования простейшей бытовой музыки в одних фильмах и многообразной лирики — в других, в поздних фильмах — экранизациях трагедий Шекспира Козинцев и Шостакович, с одной стороны, намеренно сократили музыкальные фрагменты, показав в выражении смысла самодостаточность психологиче-

ской игры артистов. Но с другой — выявили удивительную *роль музыки как аналога этико-философской концепции экранизированных произведений*, концепции, которая не только обогатила их образный строй, но и явилась мощным средством наращивания смысла в искусстве кинематографа. Это явление они использовали в многогранной шкале эмоционально-психологических совмещений: от традиционного вертикального монтажа звукозрительного и музыкально-слухового рядов до их взрывоопасного противодействия, приводящего к коренной трансформации разнородных линий. В таком динамичном осмыслении художественных произведений, выявляющем их глубинный смысл и наращивающем новый, сказались принципы *интеллектуального монтажа высшего порядка*.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Titus J. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 2016. 253 p.
2. Шостакович Д.Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. 1929. № 11. С. 6–7.
3. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/>. (Дата обращения: 28.03.2018).
4. Riley J. Dmitry Shostakovich (1906–1975). Hamlet, Op. 116. Complete published film score (incorporating the Suite, Op. 116a, arranged by Lev Atovmian // Naxos Records. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=5110062&catNum=5110062&filetype>About%20this%20Recording&language=English. (30.03.2018).
5. Fay Laurel E. Shostakovich: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2000. 458 p.
6. Moore T.A.C. Kozintsev's Shakespeare Films: Russian Political Protest in «Hamlet» and «King Lear». Jefferson: London: McFarland & Company, 2012. 202 p.
7. Власова Е.С. Шостакович в зеркале дискуссий 1936 года // Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора: сб. статей. М.: Композитор, 2007. С. 78–95.

8. Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
9. Мазель Л.А. Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // Мазель Л.А. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М.: Советский композитор, 1986. С. 33–82.
10. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 45–63.
11. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 102–189.
12. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
13. Эльконин Б.Д. Л.С. Выготский — Д.Б. Эльконин: Знаковое опосредствование и совокупное действие [Электронный ресурс] // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 57–63. URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1996/965/965057.htm>. (Дата обращения: 20.06.2018).
14. Консон Г.Р. Аналитический метод Л.С. Выготского в исследовании трагедии Шекспира «Гамлет» [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2012. № 4/53. С. 62–69.
15. Fairfax D. 1964: Hamlet (Grigori Kozintsev) // Senses of cinema. URL: <http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/hamlet-kozintsev/>. (28.03.2018).
16. Валькова В.Б. Архетип куклы в творчестве Д. Шостаковича // Миф. Музыка. Обряд: сб. М.: Композитор, 2007. С. 95–102.
17. Эйзенштейн С.М. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец “Потемкин”» // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 243–251.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНСОН ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ,

заместитель декана лингвистического факультета по научной работе,

профессор кафедры лингвистики и перевода,

профессор кафедры социологии и философии культуры,

Российский государственный социальный университет,

129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 4, стр.1,

доктор искусствоведения,

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru

**ЯЗЫК
ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL
MEDIA**

MARINA FROLOVA-WALKERClare College, University of Cambridge,
Great Britain

ORCID: 0000-0001-6846-1645

e-mail: mf263@cam.ac.uk

THE CALL OF THE BEYOND:

MUSIC IN ANTONIONI'S RED DESERT

Remembering Oleg Sergeyevich Semenov

Abstract. This article discusses Michelangelo Antonioni's use of music in his 1964 film *Red Desert (Il deserto rosso)*. Before *Red Desert*, Antonioni had avoided the Hollywood convention of the near-continuous musical score, and made only very sparing use of largely diegetic music. Instead of music in any straightforward sense, he used a kind of structured sound-effects score instead. In *Red Desert*, there is much more music, and in many ways it performs the traditional function of elucidating or enhancing the film's narrative and symbolic elements. Even so, the content of the music was strikingly original at the time: an abstract electronic score by Vittorio Gilmotti. Close examination reveals Antonioni's subtle and ambiguous play with the diegetic or non-diegetic role of his music. At the same time, he retains a sound-effects score that begins to take on musical properties, and which also has a significant function in elucidating the narrative.

The two scores contribute much to Antonioni's portrayal of the central character, Giuliana. Much of the critical response to the film took the main theme to be alienation brought on by industrial development, and demoted the story of Giuliana's mental illness, assuming that she was to be understood as frivolous and trivial as a character. This article presents an alternative reading, drawing on the rich musical evidence that Antonioni did indeed place his plot at the centre of the film, and, contrary to many of the critics, it demonstrates how the music foregrounds the mental state of Giuliana and

invites the viewer to view her plight with compassion.

Keywords. Antonioni, *Red Desert*, music, electronic, sound effects, soundtrack, mental illness, symbolism, modernism

In his early films, Michelangelo Antonioni's use of music differs radically from the Hollywood norm of an almost continuous musical soundtrack that unobtrusively created a suitable mood for each scene. In Antonioni, by contrast, we are struck at first by the absence of music, and perceive it as silence, a gap in the soundtrack. On several occasions, indeed, Antonioni spoke against the standard use of music, which to his mind was a kind of external commentary that allowed the viewer to bypass the image, and for Antonioni, this amounted to bypassing the film itself.¹ Even so, sound remained an important dimension for Antonioni, and he sought to control the sound just as much as the image. In both *L'avventura* (1960) and *La notte* (1961) he experimented with the organization of sound effects into a quasi-musical score: «For *L'avventura*, I had my crew record a huge variety of sound effects: every kind of noise made by calm or rough sea, or by the waves crashing down on the rocks and inside the caves, and so on. I had hundreds of reels of magnetic tape, just for the sound effects. Then I selected those that I would use for the soundtrack of the movie. I think this is the kind of music best suited for the images. [...]. Ideally, one could create a marvellous soundtrack using noises, and then put it in the hands of an orchestra conductor. Ultimately, though, maybe only the movie director would be able to do it...» (quoted in [1, p. 4]).

Even when music (in the normal sense) does finally make an appearance towards the end of *La Notte*, its use is anything but conventional. There is an all-night party, and when we first hear the sounds of a jazz quartet, their music seems non-diegetic. At first light, the camera takes us out of the house and into the garden, where we see a jazz quartet playing. The acoustic, however, belongs

¹ Antonioni, as quoted in Roberto Calabretto [1, p.3].

clearly to the studio, and not to the open air, and on close inspection, the musicians are not playing the music we hear (nor miming to it accurately, although the discrepancy is not blatant). So the originally non-diegetic music has moved closer to being diegetic, but still remains at a distance from the scene. A little later, the same music behaves in a non-diegetic manner again: the two main characters (a married couple in crisis) have been walking slowly down the garden, away from the camera, and the moment they come to a standstill is timed to coincide exactly with the end of the piece of music. During their walk down the garden, we could only hear the music, but now the conversation re-emerges.

When the music restarts, the viewer will most likely suppose that its status will be non-diegetic once more, especially since the end of the film is obviously very close. This would allow the music to continue into the end titles once the last line had been spoken. This does indeed happen, but a little later. First, there is a disruption when the wife turns around in the direction of the musicians back at the house (who would now be far away, but still sound as if they are beside us). She refers to them directly, bringing the music back towards the diegetic end of the spectrum: "What do they expect? Do they think their playing will make the day any different?" Her remark is ambiguous, itself both diegetic (when taken at face value) and non-diegetic, if she is understood to be crossing the fourth wall and addressing the audience: perhaps the music will at least give *them* some comfort at the end of the bleak story, even if it cannot help the two characters? At the very end of the action, the music moves to the foreground of the soundtrack and we hear it as the director's closing comment on the film—the music is melancholy but unsentimental. This subtle play between the diegetic and non-diegetic is at the heart of Antonioni's use of music, which is highly self-conscious and even self-referential.

After the studied avoidance of music through most of *L'avventura* and *La notte*, *Red Desert* (*Il deserto rosso*, 1964) is striking for its embrace of music, but this has both conventional and highly unconventional

aspects. The music follows tradition by representing people, objects and events in the action, and by helping to create and enhance the mood of various scenes. It also latches on to visual symbols and other elements of the narrative in a Wagnerian/Hollywood manner. But the kind of music Antonioni has chosen was anything but traditional, especially for its time. Instead of using an orchestra or a jazz ensemble, Vittorio Gelmetti's score consists of electronic music, which in the early 60s was still little known outside the small following enjoyed by the musical avant-garde. This choice of music matched the film's frequent evocations of abstract expressionist painting (for example, in the scene where samples of paint in different colours had been randomly splashed on the walls of a room that was intended for shop space in the future). But even the apparently traditional aspects of the score sometimes form the basis for a deception, in the manner of apparently obvious visual metaphors that turn out to be red herrings. The richness of this film lies in its abundance of techniques for creating meaning in a way that always seeps beyond the boundaries of any attempt at a straightforward, self-contained reading. The musical score is a part of this overflowing richness, sometimes assisting the viewer, sometimes causing confusion. The musical soundtrack is still more complicated than Gelmetti's score, since there is also an elaborate scoring of sound effects that was assembled by Giovanni Fusco, not unlike the electronic score representing the squawking of thousands of birds in Hitchcock's thriller of the previous year, although Fusco's sounds are much more variegated (the Italian release of *The Birds* at the end of 1963 was too late for any influence to be attributed to the Hitchcock soundtrack).² This essay is an attempt to make sense of how the Gelmetti and Fusco contributions function within the film's narrative.

At first, the very distinction between an abstract electronic-music score and a score of organized sound effects (electronic or

² The "sound-effect score" has been analysed in great detail by Roberto Calabretto in [1].

electronically manipulated) might seem pointless or spurious. The soundscape of rhythmicized effects such as the hum of the factory or the noise of the sea clearly has its own musical aspects, and like the musical score proper, it influences our perception of the narrative, as we shall see later. Sometimes when we hear a sound effect, we cannot even be sure whether it is intended as realistic or symbolic. Since the electronic musical score also contains much noise—unpitched material—we might suppose that there is merely a continuum from the most musical passages through to realistic sound effects. But the film does not bear this out, because the cues of electronic music are discrete and quite short, each with a definite beginning and ending, and appear in longer gapped sequences within single scenes.

The electronic music (hereafter EM) is heard immediately the film begins, during the opening title sequence. I will refer to this passage as the “overture”, because it provides us with a musical preview of the action, as in most operas and many Hollywood films. As a sprawling industrial plant gradually emerges from the fog on screen (we never find out what it manufactures, but we can see that it pollutes mightily), we hear the hum of the machinery or generators, and then out of this emerges the EM with its disturbing knocks and swipes. Just under a minute later, a third component is introduced, a soprano solo—a lonely female voice. The melody has an Oriental character (especially as it begins and ends), and its mood swings between melancholy longing and a free-spirited joy. The vocal performance is virtuosic and yet naïve at the same time, as if the singer, although very capable, is free of the constraints of professional discipline.³ This melody stretches out for another two minutes and, importantly, it gradually takes over the soundtrack, with the EM disappearing, followed by the factory hum. For the last 30 seconds of the opening titles, all we hear is the singer.

³ The soprano part is sung by Cecilia Fusco, a professional opera singer, and the daughter of Giovanni Fusco who worked on the soundtrack.

When the music ends, the film proper begins,⁴ and the soundscape switches abruptly to the more aggressive and rhythmical noises of the factory. In this dystopian industrial landscape, alongside a picket line of strikers, the central character appears. Giuliana, as she is called, leads her young son by the hand, her fashionable green coat and high-heeled shoes at odds with the mud and debris around her. Here begins her troubled journey.

The second sequence of EM cues appears at the 17' mark, and echoes the factory noises of the previous scene through its own continuous humming and rhythmical murmurings. Giuliana is alone in the frame, inviting us to associate the EM with her interior world, especially when it stops for a few seconds at the moment when she is distracted from her thoughts by the arrival of her husband. The EM is effectively the sounds in Giuliana's head, and in this scene, it represents her anxieties and fear. When Giuliana shares the torments of her nightmare with her husband—a sensation of being sucked into quicksand—the EM returns and continues to sound while Giuliana begins to weep, while her husband tries to comfort her, but as his caresses become more intimate, Giuliana's reacts negatively.

There is a short passage of EM at about the 25' mark, when Corrado, a colleague of Giuliana's husband, seeks out Giuliana, intrigued by her on first sight. Giuliana is clearly anxious and her behaviour is odd and unpredictable. At this point, instead of following Corrado in search of adventure, she sits down next to a fruit seller as if suddenly overcome by fatigue. "Are you tired?" Corrado asks her. She does not answer immediately, and during the pause (filled by EM) we have a chance to notice that the fruit and chestnuts on the stall are coloured grey—in his colour films, one of Antonioni's trademarks was to paint objects, both large and small, in order to create correlations

⁴ For timings, I have used the Italian-produced DVD *"Il deserto rosso", un film di Michelangelo Antonioni, versione restaurata*, Cinema Forever, PSV34000 (2014). In this DVD, the original titles were preceded by a new sequence of titles pertaining to the restoration, lasting just over one minute, so I have subtracted about a minute from the timings of scenes in the film.

between colour and emotion. Later the same day, when Giuliana tells Corrado about her mental illness and her suicide attempt, there is no music. This introduces a complication in the role of EM: it is not a general accompaniment to Giuliana's illness, but indicates on particular occasions that her mind is afflicted.

The film's lengthy central scene features Giuliana, her husband, Corrado, and another three friends, who spend the afternoon drinking and flirting in a small wooden shack by a quay at a seaport. During the scene, an emotional and erotic connection is established between Giuliana and Corrado, to the extent that it becomes obvious to all present. The scene's closing sequence also reveals the gravity of Giuliana's condition with unexpected force. The revellers in the shack watch as a doctor climbs aboard a ship that is moored nearby. A little later, a yellow flag is hoisted, indicating an outbreak of some infectious disease onboard (as one of the revellers tells the others). Giuliana panics, runs for the car and almost drives into the sea, coming to a halt only at the very end of a pier. While the action is very tense, surprisingly, there is no EM. We may be able to discern a certain logic here: in earlier scenes, the EM told us that Giuliana's illness was more serious than her behaviour alone would indicate, whereas in the scene with the car, her behaviour is so extreme that the assistance of the EM is not required.

In any case, Antonioni is able to create correlates from other dimensions of the film. Visually, a thick fog begins to gather in the later part of this long scene, symbolising the state of Giuliana's mind. Tightly linked to this, the music of organised sound effects also contributes a symbol of its own, namely ships' foghorns, which partition time through their mysterious iterations. The ships and smaller vessels passing through the frame also take on a symbolic aspect because of the magnetic pull they exert on Giuliana's mind. The mysterious quality of the foghorns is enhanced by the fact that they seem to come from somewhere outside the frame, since their sound never clearly coincides with any ship as it comes into view. The foghorns actually

seem closest at the moment when Giuliana is literally *on the edge*, showing that they are as much part of the furniture of her deranged mind as a realistic soundscape of the seaport.

In contrast to the foghorns, the scene in the shack also features some lively dance music on the radio coinciding with Giuliana's change of mood, when she joins in with the merriment and even takes the lead for a while, comically imitating sexual arousal after she has eaten some allegedly aphrodisiac quails' eggs. But the music stops, and the foghorns eventually call to Giuliana once again, drawing her into another world. Living in the real world is clearly a struggle for Giuliana, and we find out later, she is only attempting to do so because she gave her promise to the doctors who were treating her at a mental hospital.

At the 81' mark, we enter a fairy tale that Giuliana relates to her son. The colours in this episode are sharply different from everything before and after, the azure sea and the pink sand of the beach providing joyful relief from the greys, dirty greens and red tones that dominate the rest of the film. This riot of colour was not the result of Antonioni's paintbox tricks but was taken from nature (as seen through Technicolor, that is), leaving the location of Sardinia's Budelli Island to work its magic. In the fairy tale, we see a teenage girl, perhaps Giuliana idealised picture of her younger self. She swims and sunbathes, completely at home in this paradisiacal landscape. This is when the Oriental song from the film's "overture" finally reappears, allowing us to place its joyful arabesques in the context of a dream in which Giuliana longs for another world to inhabit.

The beach fantasy episode shows us that the film's overture was actually very traditional in form, in spite of its electronic music and industrial sounds. Both operatic overtures and Hollywood title music acted as musical equivalents to "teasers" in television thriller series, giving us tantalising previews of what was to come. The title music of *Casablanca* (1942), for example, opens with some earnestly dramatic music, followed by an oriental theme evoking the location of Morocco, and then cuts to the *Marseillaise*, which prefigures the film's climactic

scene. Red Desert's title music behaves in a similar way, presenting the central divide between Giuliana's adult malaise and her idealized childhood, which map onto the divide between an industrial dystopia and a natural paradise.⁵ At a more abstract level, the film presents the problems of the individual in the modern world (Giuliana's inability to adapt to adult life), and the problems of world at large (industrialisation that is both chemically and aesthetically toxic).⁶ The fact that the soprano melody is Oriental evokes a common fantasy trope that had already been strongly present in *La Notte*, where it was Africa that was portrayed as the exotic dream place for a natural human happiness [3, p. 84-85]

The appearance and disappearance of a mysterious tall ship forms the fairy tale's centre point. The ship seems to be devoid of crew or passengers, in an apparent reference to the Flying Dutchman legend. In her encounter with the mysterious ship, the girl on the pink beach experiences for the first time the longing that separates a pubescent teenager from a child in a state of innocence. It is the moment when her sexuality is awakened, the song emanating from everywhere while the rocks of the shoreline seem to take on fleshly forms and colours. But it is also more than just that—perhaps a suggestion that from now on the heroine will be searching for a meaning to her existence and the world itself. The dream-world encounter with a mysterious tall ship gives us a key to the soul of the adult Giuliana, who continues to pine after passing ships, drawn by the sound of their foghorns.

Giuliana's longing is for another world, the chief motif of the Symbolism that shaped the arts at the turn of the century. This other world offers perfection, but the road that leads there passes through death. Giuliana is not unlike a Symbolist maiden, a Mélisande wrapped

⁵ Christine Henderson eloquently explains how these two layers are connected, making use of motifs Lacan and Kristeva. [2, p. 161-178].

⁶ This should not be taken too far, however, since Antonioni insisted on many occasions that industry and technology possess their own beauty, as some aspects of the industrial scenes in Red Desert do indeed bear this out.

in the enigmatic trauma of her previous life and now trapped in a reality from which she is profoundly alienated. This Symbolist situation is also reflected in Antonioni's portrayal of Giuliana's mental illness, which exceeds the bounds of realism, and becomes a romanticized condition that gives the heroine a special sensitivity. She sees the world in a way that those around her cannot, and the musical score(s) tell us that she also hears it differently. The sea evokes in Giuliana that longed-for other world, and she is fascinated by it, even though she is afraid to direct her gaze upon it. Not all the products of an industrialised world are at odds with this otherworldliness: she is also fascinated by the technicians in Medicina who are setting up elaborate apparatus "for listening to the sounds of the stars". Aside from the single appearance of the Oriental song in the fairy-tale episode, musically, the world beyond is symbolised tentatively by the sound of the foghorns, as mysterious as the fog that accompanies them. And although they may be perceived as a kind of music, their source is ultimately rooted in the real world, unlike the EM, which is only in Giuliana's mind.

Earlier in the film, Giuliana's son had apparently contracted a paralytic condition, but her telling of the fairy tale comes to a sudden halt when she realises that his illness was feigned, merely an attempt to gain attention from her. This leads to the final, climactic phase of the film. The next block of EM, which begins at the 90' mark, is particularly intense, with a series of 20-30 second cues separated by short gaps. The content has also changed: instead of the anxious knocking and swiping sounds we heard at the beginning, there are sustained pitched sounds instead. These are an elaboration on the symbolic foghorns, which have been transferred from the sound-effects score to the musical score, a dramatic correlate of the fact that the foghorns, as we noted earlier, began as diegetic sound, but also became part of Giuliana's mental soundscape. Giuliana, losing her composure again, runs to Corrado's hotel, so distressed that she has trouble even recalling his name. She confesses to him that she is very ill, and she has little hope now of any recovery. Corrado is both puzzled and excited by the apparent signs

of Giuliana's desire for physical intimacy, and a seduction begins. The EM heightens the tension: the short cues now in such quick succession that they are like contractions that periodically grip and release her, only to return with renewed force. At the 100' mark, Antonioni harks back to his treatment of the music at the end of *La Notte*, when the non-diegetic EM suddenly seems to become diegetic when Giuliana takes notice of it and looks for its source. She goes to the window and pulls aside the curtain, only to see a street that is deserted apart from one man walking by. This explains nothing of course, as we should realise, since the EM can only be "diegetic" within Giuliana's psychosis. Still, we might have hoped for something of significance in the street, but Antonioni awakens this desire only to frustrate it.

When Corrado and Giuliana make love, the harsh greens and reds of the hotel room modulate into saturated pinks, as if reminding us of the dream-like beach. But this illusion (accompanied again by the foghorn-inspired EM) is shattered by the harsh (diegetic) sound of a car passing by. We find that Giuliana (while the camera was turned) has already run out of the hotel, understanding even in her confusion that an affair with Corrado cannot offer a solution.

In the next sequence of EM cues, the character of the music is still more agitated, but its distinctness as music is compromised by its resemblance to the sounds that we might expect to hear in a port at night. This oddity falls into place if we interpret the scene as a dream sequence, for which there is ample evidence. It is the most surreal section of the film, in which we find Giuliana trying to gain entry where she cannot, and she meets a man who speaks to her, but she is unable to follow his words.⁷ In a dream, the soundscape of Giuliana's deranged mind and the environmental sounds are one and the same, hence the difference in the behaviour of the EM score here.

⁷ The man is a sailor, and the language he speaks is Turkish, although the subtitles in the DVD tell us, bizarrely, that it is Russian. The sailor is quite prosaically asking Giuliana whether she needs help, offering her coffee, and so on. But if this is a dream, the viewer is not intended to understand the sailor.

If in many previous scenes we noticed ships gradually getting closer, now the whole frame is taken up by a huge red hull of a ship which Giuliana has decided she must board. The moment when she speaks to a Turkish sailor who doesn't understand Italian is her attempt to communicate directly with a representative of the other world. By asking him whether the ship can take passengers, Giuliana is contemplating the possibility of suicide. Her failed attempt to communicate with the sailor prompts a soliloquy that leads her to repudiate this course of action. She is not alone in the present world, and the thought of her family holds her back.

In the final scene which is a kind of reprise of the opening scene, we return to the original industrial landscape, in which Giuliana is again wearing her green coat and leading her son by the hand. Bright yellow smoke issues from the chimneys, and the boy asks his mother whether the birds would die if they passed through it. Giuliana replies that the birds have learnt to evade this danger. Her words sound positive, and it appears that she has pulled through the worst of her illness and is regaining a hold on life. But the EM creates a disturbing counterpoint to this apparent happy ending, becoming more intense as it proceeds, and continuing beyond the appearance of "the end" (*fine*) on the screen. The swipes and knocks which we remember from the opening scene, return with a vengeance. And because this music of Giuliana's illness has now spilt over the boundaries of the narrative, it transmits a vague dread to the viewer as if Giuliana's demons have moved on to our own minds.

It is this disturbing, open ending that makes us realize that the apparently traditional uses of music in the film have, to some extent, led us astray. The EM had been developing along with the plot, intensifying as Giuliana's state of mind deteriorated. But in his aberrant use of the EM at the film's end, Antonioni makes us wonder who can hear the music, what it represents and what it is telling us, as he had done at the end of *La Notte*. Is it telling us that Giuliana's mind is in fact beyond repair? Perhaps, but perhaps not, since this would not

only belie the promise of her words to her son, but also the conclusion of the ship dream sequence (which would then serve no particular purpose in the narrative). Perhaps, instead, the psychotic EM is merely serving as a kind of theme tune, reviewing the general character of the film without any bearing on the final scene? But this seems too simple, given the subtleties of Antonioni's approach to music, and it is too intense to leave the viewer with any such impression. This final moment of confusion takes firm ground away from underneath our feet, bringing us as close as possible in the dramatic arts to a kind of empathy with Giuliana: it may seem that we are on firm ground, but with the next step, we might be sucked into quicksand.

It has been noted that *Red Desert* was both a challenging modernist masterpiece and a box-office success on the cusp of Antonioni's mainstream recognition (his next film, *Blow-Up*, was in English and aimed at an audience beyond the arthouse circuit). And although the musical score is electronic, the bare fact that *some* kind of music was used at all can be regarded as a step towards the mainstream for Antonioni. Like standard musical scores, it usually plays a clear role in the film's drama and symbolism. And yet the closer we listen, the better we can appreciate the subtlety of the EM's interaction with the sound-effects score; the two can overlap in time and sometimes in content (the foghorns), blurring the distinction between the external and internal worlds, and the distinctions between natural, technological, and imaginary sounds.

One further significant aspect of the film's music deserves discussion: its contribution to the portrayal of the heroine. Many commentators have noted Antonioni's sympathy for his female characters (at least in the early films); as Joseph Luzzi puts it, "Whereas the men in his films are ready for sex and little else—*Red Desert* is no exception—Antonioni's women are generally complex, lovely, subtle, and intelligent creatures too good for the worlds they grace" [4, p. 205-209]. Even so, contemporary critical reception of the films tended to bypass the distinctive features of Antonioni's story and

characters (here, Giuliana's mental illness and her attempts to cope with it), and instead focused on what they saw as the big, important themes. *Red Desert* was therefore "really" about industrialization and the alienation that comes in its wake. Critics rarely matched Antonioni in his sympathy for Giuliana, and even took a hostile stance, as in Stephen Taylor's 1965 review, which dismissed Giuliana's illness as "neurosis à la mode", the behaviour of a bored, leisured woman married to a factory manager on a good salary. Half a century later, this approach still has its advocates, like Haime N. Christley, who in 2011 insisted that the film was about "alienation, anxiety, modern life, and industrialized landscapes", and that its "preoccupations with the physical environment overtake... the human concerns". Giuliana, he thought, was chiefly worthy of attention because she was the first of a series of "shrilly neurotic housewives of postwar cinema" [5].

But there is surely a point in looking at the story that Antonioni has given us, in all its details. We do not know whether her illness is purely neurological, or whether it stems at least partly from some psychological cause, some trauma in her past, but she is clearly oppressed by her illness, feels that she is failing both as a wife and as a mother, and the lack of any signs of recovery creates a malign feedback loop. Monica Vitti brings a remarkable degree of skill and imagination to this role, with her hunched shoulders, angular, jerky movements, and her habit of walking close to walls. Giuliana's contemplative attitude to the world around her is miles more attractive (in the world of the film) than her husband's complacency; Corrado may be more appealing, but his man-of-action approach to Giuliana's problems is bound to fail. In some mysterious Symbolist manner, Giuliana is the character who is connected to the natural world: to the stars (in the *Medicina* scene), or to the sea (in the shack scene). As for the rest, she is "afraid of streets, factories, colours, people, everything". In the final scene, when she and her son talk about the dangers of the toxic yellow industrial fumes for the birds who fly through it, there is a clear parallel with Giuliana herself, and we may also recall that

Maeterlinck's *Mélisande* dies of a wound "the would hardly have killed a bird".⁸

Giuliana does not find much real sympathy for herself within the story, aside from the Turkish sailor whom she cannot understand (and even he may only be part of a dream), but she has Antonioni's sympathy and no doubt the sympathy of many viewers, despite the critics who prefer to look elsewhere for the film's meaning, as if this weak, unstable woman is unworthy to be situated at the centre of an intellectually challenging film. And as I have argued here, it is Antonioni's use of music that allows us the best access to Giuliana's inner world. The camerawork does not fulfil this role—it is not committed to Giuliana and her point of view. As Luzzi puts it, "the film's principal visual tension lies in the contrast between subjectivity and objectivity, between free indirect point-of-view shots that give us Giuliana's perceptions, and tracking shots that render her a pointedly sexual object". [4, p. 207]. The music, on the contrary, belongs exclusively to Giuliana: the EM offers us a direct access to her mind, the soprano solo holds the key to her past and her soul, and the music of the foghorns evokes that world beyond that is calling to her. Even when the EM spills over from Giuliana's mind (as at the very end), it is to create an intimate connection between her and us, the viewer, inviting our sympathy and compassion. Compassion—which poured out so vividly in the last scene of *L'avventura*—was Antonioni's antidote to the alienation rampant in the world. Through music, even such unusual and adventurous music as in *Red Desert*, the viewer is asked to rise to compassion. To paraphrase the heroine from *La Notte*, it is *this* that can make a difference to the day.

⁸ The link between Antonioni and Symbolism has been noted by several commentators. David Huckvale in his *Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe* (xxx), includes Antonioni in a list of directors who were heirs to the Symbolist aesthetic [6, p. 131]. Ned Rorem makes the connection precisely between *Mélisande* and Antonioni's heroines ntonioni himself never mentioned em makes a precise connection between Mic. Antonioni'imate connectiothe idea of the beyond th in «A *Mélisande* Notebook" [7].

REFERENCES:

1. Calabretto R. The Soundscape in Michelangelo Antonioni's Cinema // The New Soundtrack. 2018. Vol. 8, Issue 1, pp. 1-19.
2. Henderson C. The Trials of Individuation in Late Modernity: Exploring Subject Formation in Antonioni's Red Desert // Film-Philosophy. 2011. Vol. 15, Issue 2, pp. 161-178.
3. Brunette P. The Films of Michelangelo Antonioni. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 84-85.
4. Luzzi J. Red Desert (Il deserto rosso) // Modernism/modernity. 2011. Vol. 18, Issue 1, pp. 205-209.
5. Christley J.N. Red Desert // Slant. 2011. 29 August. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/review/red-desert> (29.06.2018).
6. Huckvale D. Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe in Film. Jefferson: London: McFarland & Company, 2012. 232 p.
7. Rorem N. A Mélisande Notebook // Opera News. 1978. Vol. 42, Issue

ABOUT THE AUTHOR:

MARINA FROLOVA-WALKER FBA
Professor of Music History, University of Cambridge
Director of Studies in Music, Clare College
11 West Road, Cambridge CB3 9DP
PhD (in Art History)
ORCID: 0000-0001-6846-1645
e-mail: mf263@cam.ac.uk

**ДЛЯ ЗАМЕТОК
FOR NOTES**

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №14.2, 2018

Научный журнал

Главный редактор

Е.В. Дуков

Компьютерная верстка — Т. М. Лукова

Редактор — И. В. Бельский

Подписано в печать 26.06.18

Усл. печ. л. 12,6. 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