СОДЕРЖАНИЕ

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

PIOTROWSKA A. / ПИОТРОВСКА А.Г.
ANALYZING MUSIC IN TV SHOWS: SOME METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS /
АНАЛИЗ МУЗЫКИ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛАХ: НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ 10

RITZAREV M. / РЫЦАРЕВА М.Г.
SINGING ETHOS, PATHOS, AND ETHNOS: THREE GENERATIONS, FOUR ISRAELI EUROVISION VICTORIES, 1978-2018 /
ПЕСНИ ЭТОСА, ПАФОСА И ЭТНОСА: ТРИ ПОКОЛЕНИЯ — ЧЕТЫРЕ ПОБЕДЫ ИЗРАИЛЯ НА «ЕВРОВИДЕНИИ» (1978-2018) 28

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

ЧУМАКОВА В.П.
ЭСТЕТИКА РУИН В ВЕРНАКУЛЯРНОЙ ФОТОГРАФИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ 74

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

ЖУРКОВА Д.А.
«БРАТ 2» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА: НЕПРОЧИТАННОЕ ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ. 92

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

КРИВУЛЯ Н. Г.
СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИОННОЙ ИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ДЕТСТВА. Ч.2 116

ПОДОСОКОРСКИЙ Н.Н.
«ЛИЦО С ЭКРАНА». В ЧЕМ СЕКРЕТ ПОПУЛЯРНОСТИ ТОК-ШОУ «вДудь»?. 151

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

ЭВАЛЛЬЕ В.Д.
ПОЛИЭКРАННАЯ ЭСТЕТИКА В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ 168

CONTENTS

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

PIOTROWSKA A.
ANALYZING MUSIC IN TV SHOWS:
SOME METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS. 10

RITZAREV M.
SINGING ETHOS, PATHOS, AND ETHNOS:
THREE GENERATIONS, FOUR ISRAELI EUROVISION VICTORIES, 1978-2018 28

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

CHUMAKOVA V.P.
THE AESTHETICS OF RUINS IN VERNACULAR PHOTOGRAPHY
IN RUSSIAN SOCIAL MEDIA: STATING THE RESEARCH PROBLEM 74

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

ZHURKOVA D.A.
"BRAT 2" ["BROTHER 2"] OF ALEXEI BALABANOV:
THE UNREAD LOVE CONFESSION 92

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. P.2 116

PODOSOKORSKY N. N.
"A FACE FROM THE SCREEN". WHEREIN LIES THE SECRET
OF THE POPULARITY OF THE TALK SHOW "vDud"?. 151

OF VISUAL MEDIA

EVALLYO V. D.
THE MULTI-SCREEN AESTHETICS
IN THE ANIMATED CARTOONS OF SOVIET ARTISTS 168

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

UDC/УДК 78.05+791.3
LBC/ББК 85.317 + 85.38
DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-10-27
recieved 28.08.2018, accepted 20.09.2018
ANNA G. PIOTROWSKA
Institute of Musicology at Jagiellonian University
Krakow, Poland
ORCID: 0000-0003-1510-8682
e-mail: agpiotrowska@interia.pl

ANALYZING MUSIC IN TV SHOWS:[1] SOME METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS

Abstract. The growing popularity of TV serials (broadly defined as multi-episode TV productions of various character) goes along with the rapidly expanding reputation of music accompanying such shows. We can talk about the international success of several soundtracks. Recognizing this situation, the article prompts undertaking profound studies on music featured in TV shows suggesting analytical procedures embracing three, interdependent perspectives: referring to one episode, to a musical scene/sequence and to the whole serial understood as a cohesive entity. The first approach is of normative character and involves gauging the length of musical fragments versus the length of the episode, measuring how often and determining where musical fragments appear, checking the patterns of their distribution with the episode, etc. We also need to identify characteristic musical (leit) motifs (most specifically the central motif, usually the one opening all episodes) and divide musical fragments into those of diegetic and non-diegetic character. While discussing scenes or sequences with musical components, we focus on musical solutions assessing to what extent they are (a)typical for the whole serial. The third stage involves an attempt to look at music in all episodes as a structural element of the whole serial, as well as is aimed at answering the question concerning the functions which music plays in a particular serial.

[1] In the paper the terms 'show', 'serial' and 'series' are used referring to TV filmic formats with plot spread over several episodes.

The article is deeply rooted in the tradition of Film Musicology making use of its terminology, concepts, definitions as well as analytical tools. The theoretical framework provided in the article is designed as a modest proposal for musicologists and film specialists alike, as well as all those interested in musical and sonic aspects of TV shows, who can also develop their own, methodological approaches to music in TV shows.
Key words: Film music, serials, TV music, analysis.

АННА ПИОТРОВСКА,
Институт Музыковедения в Ягеллонском Университете
Краков, Польша
ORCID: 0000-0003-1510-8682
e-mail: agpiotrowska@interia.pl

АНАЛИЗ МУЗЫКИ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛАХ: НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Аннотация. Рост популярности телевизионных сериалов сочетается с быстрым распространением известности сопровождающей их музыки. Можно говорить о международном успехе нескольких подобных саундтреков. Исходя из этой ситуации, в статье ставится цель провести академическое исследование музыки телевизионных сериалов, осуществляя анализ с трех взаимообусловленных позиций: по отношению к отдельной серии, к отдельной музыкальной сцене/последовательности сцен, и, наконец, по отношению ко всему сериалу, понимаемому как единое целое. В первом случае анализ носит статистический характер и включает в себя определение времени звучания музыкальных фрагментов относительно длительности серии, фиксацию того, где и когда появляется музыка, как она распределяется внутри серии и т. д. На этом этапе также необходимо обнаружить лейтмотивы (в частности, главный лейтмотив, который обычно звучит в начале каждой серии) и разделить музы-

кальные фрагменты на диегетические и недиегетические. Анализируя отдельные музыкальные сцены, мы фокусируемся на их музыкальных решениях, оценивая, насколько они характерны для всего сериала. Третий этап включает попытку взглянуть на музыку каждой из серий как на структурный элемент сериала в целом, а также ответить на вопрос о функциях, которые выполняет музыка в том или ином сериале.

Автор статьи опирается на устоявшиеся традиции исследования киномузыки, используя сложившуюся терминологию, концепции, определения, а также аналитические приемы. При этом теоретические принципы, представленные в статье, разработаны автором и предлагаются к использованию музыковедам и киноведам, а также всем тем, кто интересуется музыкальными и звуковыми аспектами телевизионных сериалов и способен создать свои собственные методологические подходы к исследованию музыки телеэкрана.

Ключевые слова: Киномузыка, сериалы, телевизионная музыка, анализ.

The growing popularity of TV formats, and especially serials (broadly defined as multi-episode TV productions of different nature/ of different genres) goes along with the rapidly expanding reputation of music that accompanies them. We can talk about the international success of several soundtracks, to mention internationally acclaimed, flag-ship American series of the 1990s—*Twin Peaks* (music by Angelo Badalamenti) or *X-Files* (music by Mark Snow). Despite that recognition, TV serials soundtrack have been less willingly studied than film music composed for the needs of big-budget blockbusters, intended primarily for the distribution in the cinemas. Hence, this article is designed as a methodological proposition how to approach musical layer of TV serials and presents—step by step—what actions need to be taken by the researchers who wish to discuss music in TV serials. This proposition is deeply rooted in the tradition of film musicology—making use of its terminology, concepts, definitions as well as analytical tools.[2] Nevertheless, it is addressed not only to music

[2] Although supporting literature on TV shows used for the purpose of this paper is predominantly in Polish, it reflects the current tendencies as observed in the research on serials globally.

undergraduates, or musicologists, but also to film lovers and film researchers interested in musical (and sonic) aspects of TV shows.

I. THE POPULARITY OF TV SHOWS

From the second half of the 20th century we can talk about the expansion of television and its domination over our social and private lives: in that sense, as Zygmunt Bauman rightly pointed out in *Society Under Siege* (2002), the television industry has made one of the most successful conquests in the history of humanity. [1] Despite the growing popularity of computer games or online social media, TV is still eagerly watched. It offers a range of programs including films, also those broadcast regularly and popularly referred to as 'serials'. While TV serials are still comparatively rarely analyzed in the scientific perspective, they continue to be loved by viewers, who sometimes only complain about too many advertisement breaks appearing during their favorite shows. The viewers are impatiently waiting for new episodes of their beloved serials, remaining open to new proposals. Watching shows is considered to be a 'social fact' being a part of everyday practices of millions of people all around the globe. [2, p. 188] Therefore, new formats are still introduced and verified by TV channels, new themes exploited. The diversity of formats and topics seems to accommodate many tastes and is meant to fulfill various expectations. It seems that serials enjoy such a great popularity because they inject an element of regularity into our hectic lives and «in the place of chaos and uncertainty they propose a ready-made and consistent interpretation of the world». [3, p. 78] Undoubtedly another factor that can contribute to the attractiveness of serials is music. Often it features characteristic tunes appearing immediately during the opening credits. These tunes are often remembered long after the first emission of the serial, outliving the popularity of some shows. Hence, it is worth paying attention to the role and importance of film music in such television productions. In the times of the growing popularity of 'cult' serials (e.g. those attracting lots of fans sharing their fascination

over mass-media, etc.) the musical aspect of TV shows should be duly recognized as an important academic research area.

The reception of music in TV productions is a highly complex, distractive process. [4, p. 71] Some theoreticians go as far as to claim that music is not an important part of TV reality: David Bordwell suggests that television viewers do not want to 'feel' but rather 'understand' the narrative they are watching, and emotions caused by music do not belong to that cognitive level. [5, pp. 30–33] Although enriching the production, they are not necessary to understand the plot. However, it seems that well designed music accompaniment can work on such a cognitive level: for example a set of recognizable tunes may carry decipherable meaning which allows viewers to understand the plot better.

The mechanisms employed to decipher the meanings attributed to music follow the same pattern as this described by Bordwell: [musical] hypotheses (i.e. cultural connotations of certain tunes, rhythms, instrumental sounds, etc.) are tested/checked during the show, either confirmed or repudiated. Music can serve as a means of facilitating the reception of the TV show even in different cultural zones, and the worldwide success of some musical tunes known from TV serials proves this thesis. Music in TV shows not only helps popularize the brand commercially, but in fact quite often becomes the hallmark of the entire production, becoming one of the most essential features of TV industry.

II. A FEW WORDS ABOUT THE SPECIFICITY OF MUSIC IN TELEVISION

One of the best known contemporary directors—Steven Spielberg, talking about the phenomenon of *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) strongly emphasized that its success would be impossible without music by John Williams. Spielberg clearly underlined the intrinsic relationship between music and film saying that "Indiana Jones cannot exist without [his musical] theme. And, of course, that theme would be nothing without Indiana Jones". [6] This declaration was then commented by the British musicologist

specializing in film music research—Ben Winters, who rightly observed that "it is a statement that few would disagree with, and yet it highlights a potentially troubling issue for film musicology". [7, p. 224] By the "potentially troubling issue" Winters meant the above mentioned relationship between music and the image—certain reciprocity occurring between them.

The reasons why the links between music and the image especially in TV serials are still insufficiently studied can be connected with the very origins and—consequently—quality of the early TV shows. These were produced by TV companies and appeared as a part of the TV broadcast. [8, p. 139] Their reach was limited because rarely, if ever, were they distributed at cinema-theatres, due to their specific character: initially designed as 'fillers' of around 90 up to 120 minutes of broadcasting time, TV films even today are traditionally shorter than films originally intended for cinemas. Additionally, their budget is smaller in comparison with cinematic films and, consequently, in television shows, specific solutions are preferred: for example, close-ups dominate over panoramic views which might reveal the poverty of the set, scarcity of props, etc. Hence, many techniques masking these deficiencies are used, including replays, flashbacks, etc. The low budget affects also the process of production: shows tend to be shot in a certain hurry, sometimes under pressure, which reduces attention to the details. Furthermore, television films often exploit recently popular themes: reacting to the current modes they can become a voice in the discussion about urgent, and socially sensitive, problems. Yet, the action of TV shows tends to be rather slow, full of specific reminders or even repetitions. These films take advantage of the fact that their reception—especially the reception of TV serials—usually takes place at home. The episodes return systematically, as if immediately available (indeed, with the development of the new technology they are even obtainable on request), thus giving the viewers the spurious feeling of control and imposing an element of systematization, even stabilization into their lives.

Historically speaking, so-called television films (television movies, made-for-television films, etc.) appeared first in the United States in the 1950s and already one decade later they competed with cinematic films. The first film considered as a 'proper' TV movie was (lasting 100 minutes) *See How They Run* (1964), directed by David Lowell Rich. Music for this film was composed by Lalo Schifrin—it was one of the first assignments for the composer who was about to begin his long and successful career in film music industry. The same year, the film *The Killers* was made for NBC television, but ultimately—due to its drastic content—it found its way to cinema halls. The music for *The Killers* was composed by John Williams, who—as commonly known— later provided soundtracks to many smashing cinematographic hits. What seems striking though, is the fact that this originally meant for TV film was actually broadcast at the cinemas. It also cannot escape our notice that in both above mentioned cases of TV films the composers employed to provide music actually became successful cinematic composers—these details prove minor differences between so-called TV and cinematic films.

With the development of television not only more and more serials were produced but several sub-genres appeared, so today we even talk about hybridization of television formats. [9, p. 10] As a consequence, TV shows gained many variabilities—we distinguish serials, series, soap operas, telenovelas, sitcoms, etc.[3] All of them are accompanied by music, usually original (but also pre-existing

[3] The term serial is often treated synonymously with the concept of 'serial film', especially in colloquial language. Serials are usually multi-part productions (the number of episodes is predetermined), presenting consistent story—often screenings of novels are shot as serials. Series, though, should not be identified with a serial as it distinguishes from it in the way it treats each episode as a closed entity, the one that resolves a problem. Similar to series is soap opera: it is also made up of lots of episodes that do not tend to the ultimate resolution of the presented problems. Consequently, soap operas may be broadcast for many years, particular episodes are usually quite short (about half an hour). Just as soap opera (weekly soap), also telenovela (daily soap) is intended to be broadcast for a long time, but it usually focuses on love problems, and is especially widespread in the countries of Latin America. We also distinguish so-called sitcoms (also: sit-coms, i.e. situation comedies), oscillating between the serial and the series, whose most important feature is use of situational humor.

music can be used). The method of composing music for TV shows is not very different from composing for the cinema movies, but if while writing music for the wide screen composers usually watch the completed films and after provide music, in case of TV serials they oftentimes create music following only the cues given by producers commissioning particular musical themes. Composers are often forced to make compromises, giving up some elements of their musical language, exposing other aspects. This approach may—although not necessarily—lead to the multiplication of some musical clichés. Hence, many researchers say that music for TV shows tends to be of mediocre level. At the same time this kind of assessment actually allows us to talk about the music of some TV productions in terms of artistic achievement. [10, p. 179] What seems problematic though, is the very attempt to value music composed for TV shows in terms of its autonomous character since this particular music fulfills certain functions (e.g. co-creating the narrative), not always matching expectations imposed on so-called absolute music. Some authors, like Janet K. Halfyard strongly underline that even the process of writing music for television films differs from writing music for cinema movies. [11, p. 10] Despite obvious discrepancies, this view seems too radical, although Halfyard is right when she notes the lack of archival materials to be studied when analyzing music for TV shows (while there already exist libraries, etc.—especially in Hollywood—with cinema films' scores). And Halfyard aptly emphasizes one more difference between music for cinema and TV films: in the latter, because of the limited budget, the (over)-use of electronics (with the privileged role of the synthesizer since the 1980s) seems significant. Halfyard also underlines technological constrains of listening to music coming from a TV set: small (in comparison with cinematic) built-in speakers cannot guarantee the highest possible quality of sound; instead they rather assure sort of intimacy. This specific privacy of reception Halfyard holds responsible for relatively less (than in cinema films) fragments filled with music in TV shows. [11, p. 12]

III. ANALYSIS OF MUSIC IN THE TV SERIES: METHODOLOGICAL PROPOSAL

When we think of analyzing music in television films we must remember that the main source of information remains the film itself: we treat it as a so-called *phonographic document*. In film musicology it is widely accepted that musical scores are only auxiliary. Also listening to the soundtracks alone, without images, can be helpful, but neither the scores nor the recordings should be regarded as primary materials. [12, p. 27]

For the needs of analyzing audiovisual works we often resort to the descriptive method. As Maciej Gołąb declares, it is not only "the historical backbone of the analysis in general", but it also allows to examine both simple and compound structures in a normative way. [13, p. 241] While discussing music in TV shows, we predominantly refer to well established musicological terms such as: theme, leitmotif, musical symbol (and sinthom), but also make use of the notions stemming from film studies, including the division of musical layer into diegetic and non-diegetic (so-called background music), or differentiating structural units of a film into episodes, scenes, sequences.

Preliminaries, associated with basic information about the show, include the establishing of the genesis of the script, describing the plot and understanding the general context of the production (for example, whether similar serials were produced at that time, etc.) It is also worthwhile to sketch profiles of the show's creators—the director(s), the scriptwriter(s), and the composer(s). We also need to specify who was responsible for performing the music, whether it was released in the recorded form, e.g. as an album or perhaps even published as a score.

Further research can be carried out within a larger framework that differentiates between several analytical perspectives determined by their temporality. Therefore, we can distinguish:

the perspective of an episode,
the perspective of a scene/sequence,
the perspective of the whole serial.

The perspective determines research questions and goals, whereby each of these levels of the analysis is characterized by different approaches and analytical tools. In the perspective of an episode we usually undertake normative measurements; in the perspective of a scene, descriptive analysis is preferred; while in the discussion and interpretation of the whole show, we usually venture most speculative and hypothetical statements.

3.1. The perspective of an episode—the starting point for further research—focuses on verifiable data. Here we proceed to the number of seemingly prosaic, yet necessary actions (gauging) in order to:

- determine the length of every episode (counted from the initial credits treated as a starting point, including end credits. The *time code* [e.g. 0:00] is always given in minutes and seconds);
- extract musical fragments, and identify the exact moment of their appearances in every episode;
- measure the duration of each musical fragment;
- calculate the percentage of musical fragments in every episode.

It must be remembered that the same procedure (measuring and describing all musical fragments) needs to be repeated for every single episode. In case of soap operas or sitcoms, etc. with an enormous number of episodes we may, however, decide to analyze a cluster of representative episodes, i.e. the ones that to the best extend illustrate typical strategies used in the musical layer and hence serve as good examples of the musical stylistics applied throughout the serial. For the better clarity all obtained data can be presented in the form of diagrams, tables, graphs, charts, etc. [14, pp. 123–133]

At this stage of the analysis we also need to consider the division into diegetic (being part of the narrative) and non-diegetic (background) music, in both cases identifying the prevailing style, be it romantic, popular, jazzy, etc. and establishing preferred instrumentation.

It is the next step though, that seems of crucial importance for the whole analysis: it involves determining the most distinctive, frequently repeated musical structures which can be tagged as

leitmotifs. While carefully watching and listening we will be able to determine the relation of these musical themes with the images (heroes, objects, or places). What usually characterizes leitmotifs is the specific use of instruments (e.g. in an atypical register), catchy tunes, interesting rhythms (e.g. syncopated, tuplets), characteristic harmony (e.g. modal) or other elements. The leitmotif is often defined as «a cohesive and compound distinct gesture that unfolds within the limits of a psychological present". [15, p. 448] As Ruth Hacohen and Naphtali Wagner write "each leitmotif contains an inherent semantic content upon which its referential and contextual functions are constructed". [15, p. 447] Justin London compares the function of leitmotifs with that of people's names, but—contrary to Hacohen and Wagner—he claims that leitmotifs (just like names) are semantically empty (they do not carry specific information), and underlines their referential role. [16, p. 87] Although usually quite short, leitmotifs carry enormous musical potential, hence they are usually easily and quickly remembered by the viewers. Thus the sonic identification of the show is tightly connected with the recognizability of the leitmotifs it introduces. Of seminal importance becomes the musical motif accompanying the opening credits:[4]

it receives the status of the *musical logo* of the show. It may be used as a tool to gain the viewers' attention, [17, p. 128] and is compared with a specific musical greeting (hailing). [11, p. 45] Also closing motifs—often repeating the opening motifs—cannot be overlooked: together with opening motifs they sonically define the time of the particular episode as if taking it into cognitive brackets. [18, p. 45] For some authors opening and ending motifs are the liminal moments of each episode: Halfyard, for example, stresses that they—in an almost magical way—mark the time of the episode separating the ordinary world and everyday time from the period spent watching the episode. [11, p. 47]

[4] Instead of the opening motif, there may appear the song, fulfilling the function of the opening motif. Alternative we may deal with a hybridization of instrumental motif and a song, e.g. in the form of whistling theme or so called vocalise.

When it comes to diegetic music, we need to pay attention to all —usually rather short—fragments which make use of the pre-existing material. While searching for their sources it is advisable to consult the ending credits which usually provide such information. Diegetic music can represent various stylistics (different from non-diegetic), depending on the needs of the plot. We also need to consider whether diegetic music takes over the role of the leitmotif. Moreover, in some cases a distinction between diegetic and non-diegetic music is so blurred (even on purpose) that it is almost impossible to determine if we are dealing with diegetic or non-diegetic music, but these rare situations should be carefully examined. [19, pp. 1–25]

Having established the set of most important (or even all) leitmotifs, we turn to identifying *musical symbols* and *sinthoms*. According to Philip Tagg "music is particularly suited to the direct symbolisation and communication of affective states and processes" [20, p. 25] and it can be assumed that some sound effects heard in TV shows actually resume the function of musical symbols. These symbols can be compared with musical gestures or figures that become indispensable elements of the narrative. Such musical symbols denote certain meanings only in specific context, [21, p. 129] and their interpretation is always dependent on that context. Sonic symbols can take on various forms, e.g. identified even with some acoustic effects, not only musical one, because their presence constitutes a part of cinematographic narrative defined as super-reality which "turns towards the direction of anti-art, a withdrawal of the aesthetic away from the beautiful and towards the grain of brute actuality". [22, p. 32] These 'brutal' sound effects exceed the framework of reality as we know it from everyday life. As Michael Filimowicz writes, this super-reality "represents an assault on our senses. At the same time, it can be understood as an increase in the resistance of the Real, a move in the opposite direction of Ideality and will-amplification, pleasure and sensorial access". [22, p. 32] As a consequence, these musical symbols 'vectorize' the direction of our reception, suggesting and prompting, perhaps even determining the

way the viewers watch the episode. However, despite some obvious advantages of introducing musical symbols there are also many doubts concerning their (1) reception and (2) interpretation. Firstly, musical symbols can go unnoticed by viewers as most sonic effects seem so perfectly embedded into the acoustic layer of the shows. Alternatively, they can be interpreted simply as 'environmental sounds'—to use Michel Chion's terminology. [23, pp. 18–19] Secondly, musical symbols are assigned to a variety of functions and their meaning can be either imprecise or exaggerated, because symbols carry the element of mystery, unlike leitmotifs whose identification is unambiguous (via connection with visual elements). But what is even more confusing is the fact that every single viewer can suggest their own interpretation of a given symbol. While recognizing this situation, Slavoj Žižek noted that some effects without carrying such pre-determined meanings may be, nevertheless, endowed with them by the viewer. In other words, these effects can be interpreted as symbols but this symbolic function is not permanently assigned to them. In that case, instead of symbols, Žižek talks about sinthoms (after Jacques Lacan). Sinthoms remain totally dependent on the interpretation: recognizing them is not necessarily connected with the context of their appearance, but rather with the will of the observer/commentator. Žižek writes that sinthom is a kind of 'tick', a repetitive feature that is able to "merely cipher a certain mode of jouissance and insist from one to another totality of meaning». [24, p. 98] Thus sonic sinthoms not only enrich the musical layer, but also the narrative, adding to the attractiveness of the show by allowing the viewers—introducing their own sinthoms —to personalize these productions.

3.2. The role of music in TV shows can be also studied on the example of selected scenes or sequences. The scene can be understood as a basic film unit, consisting of at least one shot; it is characterized by the unity of time, place and action. [25, pp. 12–13; 26, pp. 172–173; 27, p. 21] The sequence includes several consecutive scenes combined by the narrative, sometimes common location or

time. In some cases music plays a constitutive role actively shaping dramaturgy, underlining the sense of continuation (both temporal and geographical) between scenes, as well as emphasizing logical and organic link between the shots. And yet, determining which scene should be examined (as a case study) is not an easy task. Some authors are of an opinion that finding the most representative scenes is most often determined by the researchers' intuition. [28, p. 156] Other criteria include the literature overview, references to the press reviews, following the choices of other viewers as expressed in polls, or in online fora.

It is never futile to ask whether music heard in the selected scene could be different: in other words, we may deliberate upon the cause (why?), and the aim (what for?) of using particular musical solutions in a given scene. At that stage of the analysis the researchers must be especially aware of their methodological limitations (positionality) as they often tend to pay attention to musical–visual associations as determined by their own upbringing, cultural context, and/or idiosyncratic preferences.

3.3. The perspective of the whole show is an attempt to think of all episodes as one—complex as it is—entity. In this holistic approach we assume that the essence of the discussed show can be grasped only by looking at it as a coherent, organic unity. The sum of all principles governing musical fragments appearing in all episodes may prompt final conclusions. The set of these rules creates what Janet Halfyard calls *musical strategy* of a given show. [11, pp. 24–25] While considering all episodes in a simultaneous rather than successive manner their syncretism hidden behind the idea of a cycle can be revealed. [29, p. 7] The term 'cycle' may even become the key term to understand the organization of musical fragments appearing on a given TV show as its very idea refers to the integration on the structural level. [30, pp. 6–9]

Crucial at this stage is also to observe such musical gestures—tunes, rhythms, etc.—which are not only repeated in all episodes, but in fact constitute their sonic aura. Most often they appear already in

the opening theme or song: associated with a given production they act as so-called *sonic saddles*, whose meaning is revealed in their constant discovery. [31, p. 160] However, it is also possible to identify a number of musical themes which appear only once, never re-used again: these are so-called *forgotten motifs or lost motifs*. On top of that, there may exist a number of such musical themes in the diegetic and/or non-diegetic layer that actually re-occur several times, on different occasions, but are not associated with any particular image (hero, place or even situation, feelings). Denied the status of the leitmotif, neither symbols nor sinthoms, they nevertheless prove their tremendous capacity fulfilling the sonic space of numerous fragments. Their exploitation serves as an excellent example of *musical recycling*. [11, p. 19]

At the end of this stage of the analysis it is worth to evaluate the musical layer of the show. For example, we may look at other soundtracks provided by the same composer, or compare given soundtrack with music from other shows directed by the same director. We may be interested in comparing soundtracks in serials from the same time, e.g. dealing with the same topics, etc.

***

To sum up, this sketch inscribes into the widely observed tendency to appreciate the role of music in films, but advocates studies on music featured in TV films and especially TV shows (serials, series, etc.) These productions not only attract more and more viewers (fans), but also seem to transgress political and cultural borders: soundtracks from so-called 'cult' serials should be treated as co-responsible for their huge commercial success since they are used to advertise these shows all around the globe. This paper presents methodological procedures how to analyze music in TV shows, embracing three, interdependent, discursive perspectives: referring to an episode, to a musical scene/sequence and to the whole serial being a cohesive entity. The theoretical framework provided in the article is designed as a modest proposal for musicologists and film specialists alike, as well as all those

interested in musical and sonic aspects of TV shows, who can also develop their own, individual approaches to music in TV shows.

REFERENCES:

1. Bauman Z. Society Under Siege. Cambridge: Polity Press, 2002. 256 p.

2. Sokołowski Ł. Serial jako element praktyk społecznych [Serial as an element of social practices]. Kultura i Społeczeństwo. 2011. Vol. 55, No 2–3, pp. 187–298.

3. Skowronek B. Film w przestrzeni audiowizualnej. Studia, szkice, interpretacje [Film in the audio-visual space. Studies, sketches, interpretations]. Kraków: Lexis, 2011. 186 p.

4. Vitouch O. When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. Psychology of Music, 2001. Vol. 29, pp. 70–83.

5. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. London: Methuen, 1985. 370 p.

6. Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, directed by Steven Spielberg, Hollywood CA: Paramount (DVD PHE 9431), 2008.

7. Winters B. The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. Music & Letters, 2010. Vol. 91, No 2, pp. 224–244.

8. Segrave K. Movies at Home: How Hollywood Came to Television. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1999. 257 p.

9. Lewicki A. Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej [From House to Shrek. Serialism in popular culture]. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011. 168 p.

10. Kofin E. Muzyka telewizyjna. O specyfice gatunku [TV music. On the specifity of the genre]. 168 p.Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1980. 251 p.

11. Halfyard J.K. Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV. London: NY: I.B. Tauris, 2016. 232 p.

12. Piotrowska A.G. O muzyce i filmie [On music and film]. Kraków: Musica Iagellonica, 2014. 380 p.

13. Gołąb M. Spór o granice poznania dzieła muzycznego [The debate about the limits of knowing the musical work]. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. 263 p.

14. Manvell R., Huntley J. The Techniques of Film Music. London and New York: Focal Press, 1957. 299 p.

15. Hacohen R., Wagner N. The Communicative Force of Wagner's Leitmotifs: Complementary Relationships between Their Connotations and Denotations. Music Perception. 1997. Vol. 14, No 4, pp. 445–476.

16. London J. Leitmotif and Musical Reference in the Classical Film Score. Buhler J., Flinn C., Neumeyer D. (ed.). Music and Cinema. Hannover: London: Wesleyan University Press, 2000. Pp. 85–96.

17. Ellis J. Visible Fictions: Cinema, Television, Video. London: Routledge, 1992. 310 p.

18. Altman R. Television / Sound. Modleski T. (ed.). Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 39–54.

19. Smith J. Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music. Music and the Moving Image. 2009. Vol. 2, No 1, pp. 1–25.

20. Tagg Ph. An Anthropology of Stereotypes in TV Music? Swedish Musicological Journal. 1989. Vol. 71, pp. 19–42.

21. Barańczak A. Jak muzyka znaczy [How music signifies]. Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1976. Vol. 6, No 30, pp. 120–131.

22. Filimowicz M. The Audio Affect Image: Five Hermeneutic Modalities of Sound Design. The Soundtrack, 2012. Vol. 5, No 1, pp. 29–36.

23. Chion M. The Voice in Cinema. NY: Columbia University Press, 1999. 183 p.

24. Žižek S. The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory. London: BFI Publishing, 2001. 240 p.

25. Płażewski J. Językfilmu [The language of film]. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982. 517 p.

26. Monaco J. How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond. London: NY: Oxford University Press, 2000. 736 p.

27. Raschke H. Szenische Auflösung: wie man sich eine Filmszene erarbeitet. Konstanz: UVK, 2013. 188 p.

28. Pomostowski P. Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego [Director and the soundtrack. Functions of music in the works by Roman Polanski]. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2016. 226 p.

29. Lewicki A., Grębowiec J. (eds.). Seriale z różnych stron świata [Serials from all over the world]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2015. 306 p.

30. Golianek R.D. A Cyclic Musical Composition from the Theoretical Perspective. Janeliauskas R. (ed.). Principles of Music Composing: Phenomenon of a Cycle. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatroa kademija, 2006, pp. 6–9.

31. Shepherd J., Wicke P. Music and Cultural Theory. Cambridge: Polity Press, 1997. 230 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:
АННА Г. ПИОТРОВСКА,
доцент
Институт Музыковедения в Ягеллонском Университете
Польша, г. Краков, ул. Вестерплатте, 10
PhD [доктор]
ORCID: 0000-0003-1510-8682
e-mail: agpiotrowska@interia.pl

ABOUT THE AUTHOR:
ANNA G. PIOTROWSKA,
Associate Professor
Institute of Musicology at Jagiellonian University
ul. Westerplatte 10, Krakow, Poland
PhD [Dr. habil.]
ORCID: 0000-0003-1510-8682
e-mail: agpiotrowska@interia.pl

UDC/УДК 784.6
LBC/ББК 85.364.1 (5ИЗР)
DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-28-72
recieved 14.07.2018, accepted 20.09.2018

MARINA RITZAREV
Bar-Ilan University,
Ramat Gan, Israel
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il

SINGING ETHOS, PATHOS, AND ETHNOS: THREE GENERATIONS, FOUR ISRAELI EUROVISION VICTORIES, 1978–2018

Abstract: The article analyzes the musical and extra-musical factors that may have influenced Israeli victories in the Eurovision Song Contest in 1978, 1979, 1998, and 2018. The role of folklore elements, sociohistorical and geopolitical contexts are considered. The victory of the song-show "Toy" (Netta Barzilai, 2018) is viewed as result of a complex strategy, constructing a self-sufficient antimodel image and exploiting different factors like devotion of queer community to the Eurovision and public solidarity with victims of sexual assault #MeToo.

The case of Dana International (1998) is viewed against the background of the LGBT movement culminating in the late 1990s in its struggle for acquiring recognition as sociopolitical power and resulting in support by the European Union.

The article focuses on two Israeli songs winning in 1978 and 1979: "Abanibi" (music: Nurit Hirsh; lyrics: Ehud Manor; soloist Izhar Cohen) and "Halleluyah" (music: Kobi Oshrat; lyrics: Shitrit Or; soloist Gali Atari). They are considered through paradigm of folklore elements and national cultural symbols.

The author uses her theory of vernacularity in music subdividing it into phylo-vernacular and onto-vernacular types/functions. The former applies mainly to the primordial folklore associated with ritualistic agricultural societies, and characterized by stability; the latter applies to the folklore practiced by an urbanized population and implies an ongoing process of interaction between

the initial corpus and popular music, openness to influences and borrowings, and a separation from ritual. The onto-vernacular is characterized by changeability.
The Eurovision presents a global culture "locus," an extreme meeting point between the two types of vernacular. Phylo-vernacular elements, ingrained in each country's cultural roots, are here mixed with a general, global pop style creating onto-vernacular, aimed at intercultural communication aesthetic preferences. Use of both types/functions reflects national identity of participating countries.
Keywords: Eurovision Song Contest, Israeli folklore, popular songs, phylo-vernacular, onto-vernacular.

INTRODUCTION

The Eurovision Song Contest (ESC), founded in 1956 and based on the model of the San Remo Music Festival, is an annual international competition mainly between countries that belong to the European Broadcasting Union.[1] With its reputation for upholding the democratic principles of voting, the ESC has eventually come to encompass more than forty countries and is watched by billions of viewers globally. The immediate exposure of its repertoire greatly influences the development of popular music, both locally and internationally. The winner's country gets to host the following year's competition. Israel has participated in the ESC since 1973 and has its own story of success and failure.

This article analyzes the musical and extra-musical components of Israeli winners of the ESC, spanning over a period of forty years. Israel has celebrated several victories: four first places and two second places. An analysis of these reveals the dynamic changes that have taken place, not only in musical style and verbal and visual messages, but also against the background of the political contemporary circumstances, which provide a specific context and, to a certain degree, probably influence votes.

[1] I thank Esti Sheinberg and Naomi Paz for reading the draft and suggesting valuable comments, as well as Asnat Goldfarb-Arzuan for our long discussions of Israeli songs and important information.

The 1979 ESC, which took place in Jerusalem following Israel's 1978 victory in Paris, presented each country via pleasant cartoon-style epigraphs displaying that country's most commonly perceived cultural symbols. One of those featured two men in ancient robes and sandals carrying a huge cluster of grapes and accompanied by an oriental flute improvisation. The animation drew images of biblical Joshua and Caleb —two of twelve "spies" (in fact scouts or observers sent by Moses to explore the land of Canaan for its conquest as a Promised Land, Numbers 13:30). Suddenly they stopped, removed their robes to reveal modern red sport shorts, and sat down cross-legged. "Israel!" the broadcaster announced to the amusement of the audience. [1, 52 min. 57 sec.—53 min. 42 sec.]

Indeed, being one of the most ancient and simultaneously one of the youngest states in the modern world is characteristically an Israeli dichotomy and one of the main sources of its vitality and attraction. There are, however, other dichotomies that define Israel's artistic identity as presented at the ESC. Its geo-political location is on Europe's periphery, while also, like Greece, it is one of the founding nations of Judeo-Christian Europeanism. The country's cultural "double identity" mixing Western and Eastern traditions and traits, grants it too a special profile. Finally, the disproportion between Israel's tiny territory and its constant presence in media headlines (which more often than not are politically biased) is yet another paradox, reinforced by the country's excellence in technology, science, defense ability, GDP per capita, and other qualities, even if these are sometimes mythologized. In addition, all its ESC first prizes wins—in 1978 and 1979, 1998, and 2018—have remarkably coincided with celebrations of the State of Israel's anniversaries: 30, 50, and 70 years respectively, with wars and terror attacks in between, against the background of the ongoing Arab-Israeli conflict and the ever more distant dream of a peaceful coexistence. The stubbornness of Israel's national spirit, the kibbutzim, Holy Land monuments, and diverse landscapes speak to the public imagination and imbue it with mixed sentiments, of which Israelis are well aware,

still being surprised whenever a positive international recognition is received.

Some Eurovision Song Contest victories are remembered through the name of the song, with the personality of the singer mattering less. Other victories are remembered due to the name of the singer, and it does not really matter what the singer has sung. This binarity highlights the fact that the quality of the song (or the opportune timing for its style) and the social image of the singer (or the right moment for his or her popularity) are equally decisive factors in the ESC. Both musical and extramusical features, therefore, are equally important when seeking to explain the ESC's wheel of fortune.

The recent ESC victory of Netta Barzilai ("Toy") is still fresh and in the spotlight, and therefore, it might be a bit early to understand it in context. The 1998 victory of Dana International has been widely discussed and researched. The present overview merely sketches them. Subsequently I focus on the Israeli earlier 1978 and 1979 triumphs—the songs that are remembered mainly by their titles.

NETTA BARZILAI

Notwithstanding the influence of the mass media in managing, maintaining, and contributing to triumph, the success of a particular song is largely beyond comprehension.[2] Nevertheless, some of the strategies employed by singers and song-writers have proven their effectiveness, as brilliantly demonstrated by the latest 2018 Eurovision winner, Netta Barzilai. Both her aggressively anti-supermodel appearance and the song (both lyrics and musical style), unmistakably resounded with the multinational target audience. All worked in combination toward this goal, starting with social network devices, such as a leak to YouTube before the contest, and ending with Wonder Woman idol and model

[2] Scholars and critics have sought to unravel the winning elements or their combinations: melody, harmony, modulation, orchestration, visual solutions, textual topics etc. None of these, however, can fully explain the reasons for a victory.

Gal Gadot's patriotic endorsement, encouraging her followers to support Netta.[3]

The production, which is a spectacle rather than just a "song," presents a cluster of (often contrasting) meanings. While the song's motto is "I am not your toy,"[4] the singer's visual image is precisely that of a toy, including her hairstyle, make-up, costume, and colors associated with Asian figurine in the onstage performance, [2] as well as with a Barbie doll bride in a wedding dress, as she appeared for an instant in the accompanying clip album. [3] Musical layer of the song also contributed to the idea of a toy with its mechanical electroacoustic loopers and ostinato-incantational "begging" chief motif.

The deliberate contradiction between the verbal meaning and the visual image undermines any metaphorical significance of the text. While this might confuse viewers with rationalizing tendencies, a simple explanation to this alleged contradiction could be that these appearances were aimed at teenage voters who are perfectly satisfied with hearing the word "toy" while seeing a doll on the screen, hopefully prompting them to add voting points to this entry.

The confusion, however, does not end here. Netta's overall image/message is vaguely transmitted from somewhere within a triangle of different perspectives, all at the center of contemporary international public interest. The first is suggested by the motto of the song, the #MeToo movement, victims of sexual assault, as a subject hinted to during various media interviews. This phrase, however, is not original and (accidently or not) borrowed from a song by La Roux (Songwriters: Eleanor Kate ("Elly") Jackson / record producer Paul Benedict Langmaid), which indeed conveyed a would-be #MeToo message as early as 2009. Netta's song lyrics tell, rather, the opposite: the annoyance felt by a girl reacting to the lack of attention from a "stupid boy" who fails to

[3] The historical moment/circumstances of the victory itself do not seem to play a role, at least this time.

[4] There is currently a controversial discussion being held regarding the song's authorship.

identify her as no less than a Wonder Woman. This song, unlike the 2009 one flashes certain feminist overtones, not without a challenge to the opposite sex.

The second perspective is that of a subtle but transparent reference to the LGBT community. Netta's sexual identity has never been publicly revealed, but in her acknowledgements to the production team she highlighted their belonging to the gay community. [4] The defensiveness of the motto "I Am Not Your Toy", regardless of its other visible and hidden messages, appeals to the large queer community, which strives to advance from its current minority position to at least a status of equality with the straight majority power. [5, pp. 25–36; 6, pp. 123–133] Netta is attractive for both straight and queer camps, leaving them all guessing at her own sexuality based on her image.

The third perspective is that of her "being different" in her physical appearance, which is bluntly in dissonance with modern society's 'aesthetic' ideals. This perspective has no expression either in the verbal text or in the music. It is purely visual and supported by her interviews and comments. She models her performance as a call to be true to one's own, and powerful, self regardless of its discrepancy with the ruling aesthetic ideal of a model:

> [I was told] dress like you have nothing to celebrate. Dress in black. Dress big. Short skirts are not for you. Short sleeves are not for you. You're not sexy or beautiful. You're funny—that's what you are. And you are a good friend. Well I am here to break that because this is a great evil that is done in the word to so many people.
>
> People are locked in this state of mind and when I decided that this [Netta gestures to herself] is who I am then that was that. I always wanted to explore pop culture in my music and I didn't have a chance because being me and presenting that music… it's not existing. [6]

This latter perspective indeed appeals to many individuals, also being in accordance with social ideas of tolerance and respect for all

human beings, including those physically afflicted by disease, trauma, or any discord with a socially preferred appearance.

In fact, as the general obesity epidemic expands, the aesthetics of body perfection becomes increasingly irrelevant to everyday life, a kind of reflection of past glamour. The unhappiness caused by not adhering to the aesthetic ideal often sublimates into self-exotization, a metaphorical "tattoo and graffiti", the uglier the better. The phenomenon is neither new nor isolated. The crisis of the post-WWII shattered illusory expectations for a common prosperity and the triumph of Reason sled into protest subcultures, which increasingly influenced three generations over at least six decades. To borrow Curt Sachs' (1946) paradigm, the wave of Ethos that predominantly expresses "perfection, permanence, serenity, strictness, and moderation" has become overpowered by the wave of Pathos, tending to an expression of "passion and suffering, freedom, and exaggeration"—both "by contrast with a generation preceding". [8, p. 334, quoted from 9, p. 140] Netta Barzilai's production serves to symbolize how deeply we are currently immersed in the era of Pathos and what a gap separates it from the past (and the next) era of Ethos. As history promises, the next "age of reason" will probably come about some three decades into the future, bringing with it new illusions and keeping humanity going.

DANA INTERNATIONAL

When, probably around 2005, Robert Deam Tobin wrote his chapter "Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall" and Dafna Lemish wrote her "Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest" for Ivan Raykoff's and Robert Tobin's *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (Ashgate, 2007)—both revealing the great affection of gay communities for the ESC, they hardly predicted the appearance of the "bearded lady" transvestite with décolleté, Conchita Wurst (Thomas Neuwirth) in 2014. At the time of their writing, Dana International, with her song "Diva" (1998), was still the most expressive manifestation of modern liberation

—sexual, social, national, private—challenging and conquering nature itself.

"Diva" (lyrics, Yoav Ginai; music, Tzvika Pick) constitutes a pretty, mediocre, well-calculated Europop song that could have become quite a hit even on its own merits. But:

> Extravagantly performed by the popular transvestite electro-dance singer Dana International (accompanied by loud protests from religious members of the IBA directorate and Knesset members), "Diva" became a European hit, embraced by gay and lesbian communities across the continent. [10, p. 120]

The historical context is crucial here. The 1990s witnessed the peak of the more than century-long struggle of the LGBT public for social equality. In these years, the movement swiftly acquired political strength and, like other minorities in democratic societies, became a demanding power, imposing new rules upon the socio-political game. The consolidation and political empowerment of Europe that began soon after WWII and gained momentum with the fall of the Berlin Wall in 1989, cajoled peripheral countries toward joining the European Union. One of prices to pay for that, however, was the decriminalization of homosexuality and a drop in the consensual sex age.

On 17 September 1998, the year of Dana International appeared in the European public eye under the Eurovision limelights, "the European Parliament made clear that it would not admit any nation that failed to respect the rights of gays and lesbians." [5, p. 31] To quote Tobin further:

> Guaranteeing the rights of sexual minorities has become a marker of European identity. Alisa Solomon, for example, agrees that Israel's entries to Eurovision — most obviously Dana International's participation —assert Israel's membership in the sexually liberal West rather than the orthodox theocracies of the Middle East." [5, p. 33; 11, pp. 149–165]
>
> Waving the Israeli flag as she acknowledged her victory, Dana International both asserted her membership in Israel and Israel's

membership in the arena of European popular culture, while also queering, critiquing, and subverting the image of Israel and Europe." [5, pp. 34–35]

Represented by this performer, Israel, on its 50th anniversary, appeared liberal, open-minded, progressive.

The 1998 ESC miraculously coincided with new markers of technical progress, such as the system of televoting. This novelty allowed for enormous support from the international gay community. Lemish quotes one of her interviewees, Gideon:

> "What warmed my heart was that this was the first year of televoting and there was a huge buzz beforehand among the gay community throughout Europe who promised to vote for her. And when that was realized it was a sense of power. A gay power around Europe." [6, pp. 131–132, 133] The event constituted a climactic, open and spectacular celebration of the entire LGBT community, which "came out of the closet," bestowing upon Dana the role of their spokesperson. [6, pp. 131–133]

Like proselytes, who may become more religiously zealous than those who were born into a religious environment, a man transitioning to a woman seems much happier in her new gender, than any naturally-born woman. Hence the delight in and glorification of cultural-historical divas: "Viva Maria [Maria here is an English sonic swap of the Hebrew word naria, meaning cheer, shout in triumph—M.R.] / Viva Victoria / Aphrodita (sic!) / Viva la diva / Viva Victoria / Cleopatra." No burden of childbirth, no social inferiority. There is no mention of love in Dana's song, just a purely narcissistic admiration of femininity. Till then one could legally change one's name, religion, ideology, nationality, face, figure. Changing one's sex and, moreover, having this publicly acknowledged, was an immense personal victory. Against the background of Dana's performance, we could see an entourage of girls attired in men's suits. The victory is more than simply a personal one: the minority grows in

number and in power. Established by straight society, the Eurovision increasingly resonated within the gay community, which intensely and aggressively superimposed its own style and contents. Once empowered by popular culture, the gay rights movement's power became a reality.

SONGS FROM THE CONSERVATIVE PAST: ETHOS AND ETHNOS

During the first five years of Israel's participation in the ESC a professional committee selected the songs that would represent Israel. In 1978, however, the sources of potential songs for the contest were increased due to the traditional and very popular Israeli song festival: "The IBA [Israel Broadcasting Authority—M.R.] decided to transform the Israel Song Festival into a competition whose goal was to choose the song that would represent Israel in the Eurovision contest." [10, p. 119] The result was immediate and stunning. The candidate song "A-ba-ni-bi" (or optimized as Abanibi; lyrics, Ehud Manor; music, Nurit Hirsh; sung by Izhar Cohen, backing group Alphabeta) appeared to be the right choice, albeit a risky one.

The risk related to the unusual topic of the song: a language "code" used by children to keep secrets from their elders and "outsiders". Such language games are widespread in many cultures, following each syllable of a word by a selected consonant (in this case "b"), echoing the vowel of the syllable to hide its meaning from other listeners.[5] The words of the refrain, A, were somewhat less than original: I love you; in Hebrew *ani ohev otakh*, which, with the addition of the inserted "b" syllable, becomes a-ba-ni-bi o-bo-he-bev o-bo-ta-ba-kh. The two verses, B and C (in an A-B-A-C-A-B-A structure), convey the reflections of a mature man and his reminiscence of children mocking adults and bullying the girls they fell in love with (verse B), followed by the sentimental statement of the meaning of love, "love, a beautiful word that should be pronounced openly and proudly" (in verse C).

[5] For example, in sixteenth- and seventeenth-century Russian church chant, bored monks created the so-called anenaiki, inserting the syllables a-ne-na or ne-ne-na between the syllables of canonic religious texts.

The song was sung in Hebrew, and the audience was not supposed to understand a single word during the stage performance. All its meaning and message were to be expressed by the music, voice, and visual details. To the credit of the team, it did a great job: the song features a cluster of hooks.[6] Nurit Hirsh generously equipped this relatively brief song with three styles: refrain A in a Modern Hebrew folk style; verse B in Europop; and verse C as a Romantic cantilena — each style reflecting imagery of the verbal text.

Refrain A dominates the song. Its modal and pentatonic melody whirls within I-V fifth and stresses a frame of I–IV fourth. The minor-mode trichord motive, multiplied and repeated with minimal variation over a rhythmic ostinato, is ingrained in the ear like the ritualistic formula of a primordial song. Darbuka as the mainly audible percussion accompanying the band, and especially highlighted in the instrumental-dance ritornello before the last A refrain, also ensured Mediterranean flavor of the song.

The short verse B over the text describing the "bad behavior," consists of the plain and common Europop call-and-response phrase. The rock and roll beat intensifies into a feeling of aggression, that is strengthened by swing-style syncopated brass chords and flashing string glissandi. This verse continues in the main fast tempo, generally showing only little contrast to the refrain. The real musical contrast appears after the first A-B-A section in the middle episode of the song, verse C.

The C episode is unexpectedly lyrical. It is also diatonic and in minor mode, but not modal, though with the use of natural, hence major, III and VI (with its dominant). The composer allows the melody to ascend in a sequence like a budding flower, with lyrics speaking on the beauty of love, letting Cohen's expressive voice to open in delight. The ultimate and resolved climax sounds only once, leaving the listener with a

[6] Hook is a term in popular music studies for any detail of a song (in melody, harmony, orchestration, lyrics, vocal properties of a singer etc.) that is perceived by public as catchy and contributes to the song's popularity.

desire to hear more. Instead, Nurit Hirsh repeats just half of the lyrical phrase, sophisticatedly re-harmonizing the melody with a chiaroscuro of interchanged minor and major chords and abruptly returning from a dreamy image to the masculine dynamics of the initial A-B-A.

What the audience saw, was as follows: [12:1 h., 22 min., 32 sec.—1 h., 27 min., 00 sec.] The composer and conductor Nurit Hirsh appeared on stage first. She was one of the first women conductors in the ESC,[7] thereby conveying a strong message of Israeli modernity and liberalism. Entering the stage in a formal long black skirt and white blouse, heavy wedge-heel sandals and plain hairstyle, she ceremoniously curtseyed. Her presence, dignified and composed, and her confident conducting the band's rhythms, constituted a great symbol of the young and liberal Israel.

The dark-skinned soloist, Izhar Cohen, already a successful Israeli singer, radiated exotic Yemenite charm, with his mop of curly hair, his behavior marked by lively spontaneity, a kind of younger and Middle-Eastern version of Tom Jones. Clearly, he was the best choice for this event. As the Paris ESC broadcast enabled the viewers to see the artists offstage too, they were shown entering the lift that would bring them up to the stage. There was a moment in which Western viewers might be taken aback seeing Cohen entering the lift first, before the women, something European men would never do (at least not in those years). The sophisticated design of his shirt added to the conventional fashion at the time for ESC competitors: low cut on the chest and a collar edged with floral embroidery, suggesting a rather rustic, simple lad, an image that organically suited the song. The backing vocalists were all, uncoincidentally, attractive oriental types.

The combination of ancient, traditional, and modern elements in the music, language, and on the visual plane, some of which can be interpreted as both ethnographically defined and as transcultural,

[7] Nurit Hirsh also appeared in Israeli debut at Eurovision in 1973, second after Swedish composer/conductor Monica Dominique.

constituted an unexpected and attractive image of a young, beautiful, independent, both modern and traditional, strong and confident Israel. There were no references to the trauma of East-European Jewry and no references to the stigma of Israeli military presence in territories occupied since the 1967 war. Rather, the message was of a new generation of peaceful people, who were perhaps a bit mischievous in the past, but then matured into caring adults, just like any other people living their lives in their own lands.

With all the merits of "Abanibi",[8] one should not ignore the element of *mazal* (luck). The year 1978 in the ESC was characterized by experimental searches for new styles that could bring success. After the 1975 winning Europop song "Ding Dong" (The Netherlands), the 1976 globally-embracing hymnic "Brotherhood of Man" (Britain), and the 1977 somewhat conservatively-pathetic French song "L'Oiseau et l'enfant" (whose melodic outline bears a surprising resemblance to Blanter's "Katyusha"), a clear tendency to seek new directions could be perceived. This might have been influenced by the avant-garde jazz and progressive rock trends, to which popular music responded, introducing anti-"hit", recitative features. Such searches, however, are in principle ineffective, if indeed not harmful, because of the very nature of popular music, which paradoxically combines conservatism with rejuvenation. The experimental songs might have contributed to diversification of the Eurovision's stylistic spectrum, but they did not lead to winning the contest. Moreover, several singers (and their audience) were afflicted by poor intonation. This unstable context was thus, may be paradoxically, favorable for the Israeli song. Appearing as the eighteenth song out of twenty competitors, Israel received 157 points, well ahead of the next place, Belgium (125 points). But who voted for Israel and with how many points?

Six countries granted the maximum 12 points: Switzerland, Belgium, The Netherlands, Turkey, Germany, and Luxemburg. Two

[8] The song is still alive, telling new generations what they want to hear in it. An interesting and very different and intimate version is presented by Netta Barzilai. [13]

countries—Finland and Portugal, gave 10 points; and five—Ireland, Norway, Italy, France, and Austria awarded 8. Denmark and Spain—6; Britain and Greece—5; Monaco—3, and Sweden—0. This renders a variegated picture, but a certain trend of support from small or peripheral countries can be spotted.[9] This is the point where a general assessment of "Modern Hebrew folklore," or rather, the concept of vernacular in Israeli music, is due.

EUROVISION SONG CONTEST AND VERNACULARITY: NATIONAL AND INTERNATIONAL

The refrain of "Abanibi," as a study case, relates to my differentiation between two types/functions of vernacular music, which can be found in many cultures: the *phylo-vernacular* and the *onto-vernacular.* The former applies mainly to the so-called primordial folklore, inherited from previous generations, associated with ritualistic agricultural societies, and characterized by stability; the latter applies to the folklore practiced by an urbanized population and implies an ongoing process of interaction between the initial corpus and popular music, openness to influences and borrowings, and a separation from ritual. Accordingly, the onto-vernacular is characterized by changeability. The borders of these types/functions are blurred, since one often turns into the other, for example, in situations of people's migration and other socio-historical changes. In my research during the last twenty years I have examined and applied this theory to various cultures and their music corpuses. The Eurovision, which represents a kind of a global culture "locus," is an extreme meeting point between the two types of vernacular: the ancient, phylo-vernacular elements that are ingrained in each country's cultural roots are here mixed with a general, global pop style creating onto-vernacular, aimed at intercultural communication aesthetic preferences.

[9] Along with the 20 participating countries, the show was also broadcast live in Yugoslavia, Tunisia, Algeria, Morocco, Jordan, East Germany, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Dubai, Hong Kong, the Soviet Union and Japan.

As a general survey of the ESC repertoire demonstrates, including the period after 1990, when many new East-European States joined the contest, the smaller and the farther a country is from the "European cultural center" (a West-European area), the higher it considers its (phylo-vernacular) national identity, and consequently its message to the European family. It is not by chance that Ireland, with its unique wealth and vitality of phylo-vernacular folklore, has been a multiple winner of the Eurovision. Phylo-vernacular elements are a very strong component of popular music, when it fulfills a national representation function in international forums, which may range from prestigious contests to advertising domestic tourist attractions. The ratio between phylo- and popular ("onto") elements in the complex stylistic combination—of a desire to emulate the distilled Europop and the aspiration to express unique national identities—is quite telling about the socio-cultural nature and spirit of a country. The topic still demands substantial research, but my preliminary observations suggest the following:

The posited phylo-vernacular materials employed for national political ends, as manifested in a "peaceful competition" among nations at the Eurovision at the end of the long twentieth century, included instances of both displaying and avoiding phylo-vernacular features. In the ESC, three kinds of messages can be detected through the use—or avoidance—of phylo-vernacular characteristics. While elements of the phylo-vernacular may express national pride, use of the onto-vernacular is more communicative: the more onto-vernacular, the greater the desire to be understood. A limited use of "soft" phylo-vernacular traits manifests a wish for good relations; while "hard" phylo-vernacular characteristics convey a defensive attitude of self-marginalization.

I return now to the Israeli case and specifically to the refrain of the "Abanibi" song from a broader historical perspective. To call it "Modern Hebrew folk" would be correct only in the context of conscious construction (or what was imagined as reconstruction) of the national Hebrew folklore in the 1930s. Even if it was based on medieval European modes and on what was known to musicians from the pentatonic Slavic

East-European corpuses of agricultural ritual folklore, it still fulfilled the cultural function in constructing a new national identity.

There is a well-known psychological analogy: in the same way that a smile could be an expression of relaxation, it can work in the other direction: a smile as the facial feedback can induce relaxation. Similarly, if agricultural folklore is an expression of life on the land, even artificially created "folklore" can inspire and stimulate life on the land.[10] The analogy is indeed oversimplified, but it is hard to disagree with the notion that Zionist ideology, strengthened by the Tolstoyan idea of labor communities and socialist ideas, played a decisive role in building the State of Israel; its folklore and song culture in general constitute a serious cultural factor and source of power for the national spirit still today. The refrain of "Abanibi" conveys a message of stability and deep roots in the land. The presenter of the program added "Sabra"[11] to the introduction of the singer Izhar Cohen, which also contributed to the general message of the song.

One should bear in mind that, in 1978, many tragic, heroic, and glorious events associated with Israel were still fresh in the memory of the European public. Only 11 years had passed since the Six-Day War of 1967; only six years since the Munich massacre of 11 Israeli athletes at the 1972 Summer Olympics; and only five years since the 1973 Yom Kippur War, when Israel was attacked by surprise on the Day of Atonement, its holiest religious holiday. Two years before that Eurovision, in 1976, the Israeli Rina Mor was crowned as the first Israeli Miss Universe. In that same year, 1976, the incredibly daring

[10] To quote from Moshe Vilensky, one of the best and most important composers of Israeli song, who said in 1965: about the role of Hebrewism in the Israeli popular song: "The local character [of a song] cannot be imposed by an order, and generally the 'light song' speaks in an international language, except for the local sound … and such a sound exists in our song because of the Hebrew language. … It is also worth mentioning that what is considered among us as a folk song is not a real folk song; it was also invented in an artificial manner." [Quoted in 10, p. 122]

[11] Hebrew word meaning cactus and, implying its being prickly outside and soft and sweet inside, metaphorically used for "born in Israel"; the word entered as such in some European languages.

Operation Entebbe was carried out by Israeli commandos, to rescue the passengers of a hijacked French plane bound for Israel—an event that was immediately made into two television films: NBC's *Raid on Entebbe* and IMDb *Victory at Entebbe*, both released in the winter of 1976–1977, and Israeli film *Operation Thunderbolt*.[12] The thrill of following Israeli history's unfolding in real time continued. On November 19, 1977, Egyptian President Anwar al-Sadat announced his wish to come to Jerusalem and address the Knesset (the Israeli parliament). This was the beginning of the peace process, realized in March 1979, when Israel and Egypt signed the peace treaty. Europe was ready to embrace Israel. Halleluyah!

HALLELUYAH (FIRST PRIZE, EUROVISION 1979)

Nothing could be more joyful, more optimistic, symbolic and appropriate to that historic time than hosting the 1979 Eurovision Song Contest in Jerusalem.

> «The win [in Eurovision 1978—M.R.] brought prestige and national pride, and the right to host the 1979 Eurovision contest. The extravagant production of the event in 1979, broadcast live from Jerusalem to tens of millions throughout Europe,[13] and the first-place win achieved again by the Israeli entry—"Halleluyah" (lyrics Shimrit Or; music Kobi Oshrat; performed by the vocal ensemble Halav u-devash [Milk and Honey], with soloist Gali Atari) —swept the Israeli public with pride.
>
> "Halleluyah," perhaps one of the most Eurovisionic songs ever composed, was chosen [in Israel, for participation in ESC —M.R.] by a clear margin. The song had all the elements of the Eurovision formula: a catchy, "international" word (*halleluyah* is a biblical Hebrew word known to every Christian) repeated in almost

[12] In USA the film was known as *Entebbe: Operation Thunderbolt.* It was theatricalized later in 1978 in the UK.

[13] Live broadcast was in 19 competing countries and Turkey, Romania, Hong Kong and Iceland. [1]

every line (the song has no refrain); a short symmetric melody of sixteen bars that builds up to a climax through constant changes in texture; and successive modulations of a minor second upward in each repetition of the chorus, an effect that creates the illusion of increasing tension in the song and a movement toward a peak». [10, p. 120]

Contrary to the 1978 Eurovision in Paris, the 1979 competition presented many high-quality entries, and the Israeli's victory, with 125 points, was a close one with the very good Spanish song "Su canción", excellently performed by Betty Missiego. Even if that night the vocal performance by the Israeli singer was less confident than later, the quality of the song, with all its musical and extramusical properties, was overwhelming. What the above-cited description of the song does not mention is the striking melodic similarity to the "Abanibi" refrain. The basic trichord motive is common to both, initiating a generally diatonic melody. The difference lays in the harmonization. Instead of I–III–IV in a minor mode, the very same trichord is performed here on III–V–VI, in a major mode. Its effect is similar, the trichord being rooted in the (almost universal) primordial phylo-vernacular musical memory.[14] The general Europop style of the song, however, is so dominant, that the sources cannot be found in the same "Modern Hebrew folk" dimension as "Abanibi". The hymnic cantilena of the song could be referred, albeit with some stretch of the imagination, to the Judeo-Christian chant tradition, while incorporating an active and heavy combination of rock and swing rhythms and orchestral timbres.

The national Israeli—or phylo-vernacular—elements appear, more than anywhere, in the iconic word "Halleluyah", used in all Jewish and Christian religious services. This word alone outweighs all music significations, although they too contribute beautifully. These

[14] On Deep Structure in music see, for example, works by Fred Lerdahl, Ray Jackendoff [14] and John Sloboda [15].

include the location as the locus where the very word Halleluyah originated. To sing “Halleluyah” in Jerusalem—the Eternal City, the Center of Earth—and to broadcast it live across Europe and Asia, was by itself an exciting event of immense signification. It united the ancient Biblical Ethos with the Beethovenian illusory call of the Age of Reason for “Millions be embraced!”—and all of this fitting perfectly into the very idea of the ESC.

The Israeli soloist Gali Atari’s dress sophisticatedly combined a rustic-festive simple cut with a provocative transparency of fabric, vaguely recalling ancient world female figures as featured in neo-Classical European ballet. The name of the ensemble, *Milk & Honey*, referred to the Promised Land “flowing with milk and honey” (Exodus 3:17). The stage set design, where the presenters stood, included ancient stones and green plants, all typical Israeli landscape details. This alone made both the spectators in the auditorium and the viewers at home feel they were immersed in a mythological wonderland of biblical reality. The introductory film prior to the performance breathed the fresh air of a modern and happy Holy Land. Indeed, the entire broadcast radiated a feeling of happiness and celebration. All the elements combined to transmit *Halleluyah* as a winning symbol.

The voting was, interestingly, similar to that for “Abanibi”. 12 points were given by Portugal, Ireland, Finland, Sweden, Norway and Britain; 10 by Spain; 8 by Monaco, Luxemburg and Austria. Solidarity from the periphery of Europe was even more evident than in 1978.

Under the assumption that the phylo-vernacular factor is a strong one and important for the national identity of many countries that maintain agrarian culture and feel peripheral in relation to the leading European cultural centers, it can be posited that Israel twice succeeded to win the ESC through a subtle balance between phylo-vernacular elements and popular music ones. According to my classification of Eurovision Song Contest messages, Israel, at least in 1978–79, transmitted confident Ethos and Ethnos: “We are small, proud of our uniqueness, but competent, standing up to and with the European family.”

REFERENCES:

1. Eurovision Song Contest 1979. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_v3OrLPaRp4 (15.07.2018).

2. Eurovision Song Contest 2018. URL: https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/israel (15.07.2018).

3. Barzilai N. Official Music Video — Eurovision 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CziHrYYSyPc (15.07.2018).

4. Connolly W.J. Netta. Gay Times Magazine. 2018. 1 July. URL: https://www.pressreader.com/uk/gay-times-magazine/20180701/282883731470328 (15.07.2018).

5. Tobin R.D. Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. Raykoff I., Tobin R.D., eds. A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Ashgate, 2007. Pp. 25–36.

6. Lemish D. Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. Raykoff I., Tobin R.D., eds. A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Ashgate, 2007. Pp. 123–133.

7. Holley R. Eurovision Favourite Netta: I don't sing beautifully. The Independent. 2018. 7 May. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/eurovision-2018-netta-interview-israel-toy-lyrics-semi-finals-final-a8339776.html (15.07.2018).

8. Sachs C. The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance. New York, W.W.Norton & co. Publ., 1946. 400 p.

9. Kroeber A.L. Style and Civilizations. Berkeley: University of California Press, 1963. 191 p.

10. Regev M., Seroussi E. Popular Music and National Culture in Israel. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 2004. 308 p.

11. Solomon A. Viva la Diva Citizenship: Post-Zionism and Gay Rights. Boyarin D, Itzkovitz D., Pellegrini A., eds. Queer Theory and the Jewish Question. NY: Columbia University Press, 2003. Pp. 149–165.

12. Eurovision Song Contest 1978. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OQB_NlULylk (15.07.2018).

13. Barzilai N. A-Ba-Ni-Bi (Abanibi), live new acoustic radio studio recording URL: https://www.youtube.com/watch?v=U-nmNGH6bFU (15.07.2018).

14. Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.

15. Sloboda J.A. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. NY: Oxford University Press, 1986. 320 p.

МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА РЫЦАРЕВА,
Бар-Иланский университет,
Рамат-Ган, Израиль
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il

ПЕСНИ ЭТОСА, ПАФОСА И ЭТНОСА: ТРИ ПОКОЛЕНИЯ — ЧЕТЫРЕ ПОБЕДЫ ИЗРАИЛЯ НА «ЕВРОВИДЕНИИ» (1978–2018)

Аннотация. В статье анализируются музыкальные и внемузыкальные факторы, которые могли повлиять на четыре победы израильских песен на конкурсе «Евровидение» в 1978, 1979, 1998 и 2018 годах. Рассматриваются социально-исторический и геополитический контексты, особенности визуального ряда, роль фольклорных элементов в музыке.

Отмечена сложная и многоуровневая стратегия в создании песни-шоу «Тоу» («Игрушка») в исполнении Нетты Барзилай (2018), строящей самоценный имидж анти-модели и эксплуатирующей такие разнонаправленные явления как интерес к «Евровидению» со стороны квир сообщества и солидарность с жертвами сексуальных домогательств #МеТоо. Победа Даны Интернэшнл (1998) рассматривается в контексте кульминации движения ЛГБТ за общественную гласность и признание его как самостоятельного социально-политического движения, получившего поддержку Евросоюза и ставшего влиятельным фактором в возможности присоединения к нему стран на периферии континента.

Основное внимание в статье фокусируется на анализе двух израильских песен, выигравших конкурс «Евровидение» в 1978 (Париж) и 1979 (Иерусалим) годах. Обе песни: «Абаниби» (музыка Нурит Хирш, слова Эхуда Манора, солист Изхар Коэн) и «Аллилуйя» (музыка Коби Ошрат, слова Шитрит Ор, солистка Гали Атари) рассматриваются через парадигму фольклорных элементов («Абаниби») и национально-культурных символов («Аллилуйя).

Автор ссылается на свою теорию о музыкальной вернакулярности, подразделяемой на фило-вернакулярный и онто-вернакулярный типы/функции фольклора. Первое относится главным образом к древнему ритуальному фольклору, унаследованному от предыдущих поколений и связанному с земледельческими обществами, характеризующимися стабильностью; второе применимо к фольклору урбанизированного населения и подразумевает процесс постоянного взаимодействия с популярной музыкой, открытость

влияниям и заимствованиям, отделение от ритуала. Соответственно, онто-вернакулярное характеризуется изменчивостью.
«Евровидение», которое является своего рода локусом глобальной культуры, оказывается одновременно и точкой пересечения двух типов вернакулярного. Древние фило-вернакулярные элементы, которые относятся к корневой системе национальной культуры, объединяются с общим, глобальным стилем, создавая онто-вернакулярное как ресурс межкультурной коммуникации и как эстетическое предпочтение. Показывается, как использование элементов обоих типов/функций отражает национальную идентичность стран-участниц международного конкурса песни «Евровидение».
Ключевые слова: Евровидение, израильский фольклор, популярные песни, фило-вернакулярное, онто-вернакулярное.

ВВЕДЕНИЕ

Международный конкурс песни «Евровидение», основанный в 1956 году по модели музыкального фестиваля в Сан Ремо, проводится ежегодно, и его участниками являются в основном страны, входящие в Европейский Вещательный Союз[1]. Голосование, основанное на соблюдении справедливых и демократических принципов, обеспечило «Евровидению» репутацию, благодаря которой конкурс привлек более сорока стран, и количество его зрителей исчисляется миллиардами по всему миру. Мгновенная доступность его репертуара в огромной степени повлияла на развитие популярной музыки как локально, так и глобально. Многое в правилах игры и технологиях изменилось за 60 с лишним лет, но незыблемым остается порядок, в соответствии с которым страна победителя принимает у себя Конкурс в следующем году. Израиль участвует в «Евровидении» с 1973 года, и у него, как и у всех участников, своя история успехов и неудач.

В этой статье анализируются музыкальные и внемузыкальные компоненты израильских побед на «Евровидении» на протяжении сорока лет. Израиль праздновал несколько побед: четыре раза занимал первые места и дважды — вторые. Анализ этих побед раскрывает динамику происходящих изменений, причем не только в

[1] Я благодарю Наоми Паз, Эсти Шейнберг и Аснат Гольдфарб-Арзуан за плодотворные дискуссии и их ценные замечания по тексту статьи.

музыкальном стиле, вербальном и визуальном аспектах, но и на фоне политических обстоятельств, которые создают определенный контекст и до некоторой степени влияют на голосование в каждый конкретный момент.

Конкурс «Евровидение» в Иерусалиме в 1979 году состоялся по следам израильской победы в Париже в 1978. Одной из особенностей его программы было то, что перед выступлением каждого участника демонстрировался анимационный сюжет, обыгрывающий самые узнаваемые культурные символы его страны, например, русалка на камне и проходящий мимо нее утенок мгновенно узнавались как Дания. В одной из таких презентаций были изображены двое мужчин в древних туниках и сандалиях, несущие на палке огромную гроздь винограда под аккомпанемент флейтовой импровизации в восточном стиле. Анимация изображала библейских персонажей Джошуа и Калеба — двух из двенадцати «шпионов» (на самом деле разведчиков или наблюдателей, посланных Моисеем, чтобы исследовать землю Ханаан и оценить возможность ее завоевания в качестве Земли Обетованной, Книга Чисел 13:30). Вдруг они останавливаются, сбрасывают свои туники, остаются в современных красных спортивных шортах и усаживаются нога на ногу. «Израиль!» — объявляет диктор к приятному изумлению публики [1, 52 мин. 57 сек. — 53 мин. 42 сек.].

Действительно, то, что Израиль является одной из наиболее древних стран и в то же время одним из самых молодых государств современного мира, представляет собой характерную израильскую дихотомию и один из главных источников его жизнеспособности и привлекательности. Есть, однако, и другие дихотомии, которые определяют израильскую художественную идентичность, какой она предстает на «Евровидении». Например, его гео-политическое положение на периферии Европы — притом, что некогда он, как и Греция, был колыбелью европейской культуры. «Двойная идентичность» страны, смешивающая западные и восточные традиции и черты, также придает ей особый профиль.

Наконец, диспропорция между крошечной территорией Израиля и его постоянным присутствием в медийных заголовках (которые, как правило, политически предвзяты) составляет еще один парадокс, усиленный выдающимися достижениями в технологии, науке, обороноспособности, высокому валовому продукту на душу населения и других параметрах, даже если они иногда мифологизированы за пределами страны.

Кроме того, все израильские победы на «Евровидении» — в 1978 и 1979, 1998 и 2018 — примечательным образом совпадали с празднованием юбилеев существования государства (30, 50 и 70 лет), а также войнами и терактами на фоне продолжающегося арабо-израильского конфликта и все более отдаляющейся перспективы мирного существования. Упрямство национального духа, кибуцы, исторические памятники Святой Земли и разнообразные ландшафты — все будит воображение и наполняет его смешанными чувствами, о которых израильтянам хорошо известно, а потому они не перестают удивляться, когда получают позитивное международное признание.

Среди побед на «Евровидении» есть те, что запоминаются по названию песни, притом, что образ и имя певца оказываются менее значимыми. Другие же победы запоминаются, наоборот, по имени певца, и не столь важно, что́ именно он пел. Эта бинарность высвечивает тот факт, что качество песни (или удачный момент для ее стиля) и социальный облик певца (или подходящий момент для его или ее популярности) являются равно решающими факторами в этом состязании. И музыкальные, и внемузыкальные черты, таким образом, равно важны в поисках объяснения успеха на «Евровидении».

Недавняя победа Нетты Барзилай с песней «Тоу» («Игрушка») еще слишком свежа и находится в центре внимания, поэтому еще несколько рано осмысливать ее в контексте времени. Победа Даны Интернейшнл в 1998 году широко обсуждалась и изучалась. Поэтому обе они здесь представлены довольно общим обзором.

Затем я фокусируюсь на ранних израильских триумфах 1978 и 1979 годов, то есть на тех песнях, которые запомнились главным образом по их названиям.

НЕТТА БАРЗИЛАЙ

Несмотря на то, что масс-медиа заметно влияют на успех каждой конкретной песни, главная причина успеха все равно остается за пределами понимания[2]. Тем не менее некоторые стратегии, примененные певцами и авторами песен, доказали свою эффективность, как блестяще продемонстрировала последняя победительница «Евровидения-2018» Нетта Барзилай. Такие факторы, как агрессивно анти-модельный облик самой певицы и весь комплекс текстовых и музыкальных стилевых элементов безошибочно отозвались в душах слушателей, на которых они были рассчитаны. Все вместе работало на достижение цели: начиная от приемов в социальных сетях, таких как «слитие» песни в YouTube за некоторое время до конкурса, и кончая поддержкой нового идола американского кино, голливудской звезды — израильской актрисы и модели Галь Гадот, которая ассоциируется сегодня во всем мире с образом Чудо-женщины (Wonder Woman). Галь Гадот направила своих последователей в сети интернет на поддержку Нетты[3].

Художественная постановка песни сделала из нее, скорее, целый спектакль, который представляет множество (часто контрастирующих) значений. В то время как мотто песни «Я не твоя игрушка» (“I am not your toy”)[4], визуальный облик певицы, напротив, имеет все черты игрушки, включая прическу, грим, костюм и цветовую гамму и напоминает скорее азиатскую статуэтку (в ре-

[2] Ученые и критики пытаются вычислить факторы, обеспечивающие успех, такие как мелодия, гармония, модуляции, оркестровка, видеоряд, текстовые элементы и т.д. Никому, однако, не удается полностью объяснить причины успеха.

[3] В случае с данной победой (в отличие от других) исторический контекст по-видимому не играл особой роли.

[4] В настоящее время происходит дискуссия по поводу авторства этой песни.

альном сценическом исполнении на конкурсе) [2], а также куклу Барби в свадебном платье в сопроводительном клипе-альбоме [3]. Музыкальный слой песни также способствовал идее игрушки с ее механистическими электроакустическими лупами и остинато главного полутонового мотива мольбы-заклинания.

Намеренное противоречие между вербальным смыслом и визуальным образом нивелирует какой-бы то ни было метафорический смысл текста. В то время как это могло бы смутить зрителей, тяготеющих к рациональному мышлению, напрашивается более простое объяснение, что расчет был скорее на тинейджеров, которые, услышав слово “toy” в тексте, будут рады увидеть игрушку и на экране и с удовольствием отдадут свой голос этому выступлению.

Недоумение, однако, на этом не заканчивается. Общий облик героини и месседж туманно передаются откуда-то из треугольника различных перспектив, каждая из которых сегодня находится в центре общественного интереса во многих странах. Первая перспектива ассоциирует мотто песни с движением #Me Too — жертв сексуальных домогательств, на которые есть намек в различных медийных интервью Нетты.

Эта фраза, однако, не оригинальная и (случайно или нет) заимствована из песни La Roux (авторы: Eleanor Kate (“Elly”) Jackson / звукорежиссер Paul Benedict Langmaid), которая действительно по смыслу предвосхищает это будущее протестное движение #MeToo, причем уже в 2009 году. Текст песни Нетты, впрочем, говорит о противоположном: о раздражении девочки, реагирующей на недостаток внимания к ней со стороны мальчика, «тупицы» (“stupid boy”), которому невдомек, что он пренебрегает Чудо-женщиной. Вдобавок, в отличие от песни 2009 года, эта песня передает некие феминистские обертоны, не без вызова противоположному полу.

Другая перспектива состоит в тонком, но прозрачном намеке на сообщество ЛГБТ. Нетта нигде не декларировала свою сексуальную идентичность, но в словах благодарности своей постано-

вочной команде она внятно упомянула их принадлежность к геям [4]. В этом контексте дефензивность самого изречения «Я не твоя игрушка», независимо от его видимых и скрытых месседжей, является привлекательной для гей-сообщества, которое стремится к своему расширению и превращению своей прошлой преследуемой позиции и нынешней позиции меньшинства в позицию, если и не большинства, то, по крайней мере, в силу, сравнимую с прямым большинством [5, с. 25–36; 6, с. 123–133]. Итак, Нетта аттрактивна для обоих лагерей — прямого и квир, будит их воображение и заставляет гадать о своей сексуальной ориентации, основываясь на ее внешности.

Третья перспектива — это ее «бытие другой», в том смысле, что ее физический облик явно находится в диссонансе с эстетическими идеалами современного общества. У этой перспективы нет выражения ни в вербальном тексте, ни в музыке. Она чисто визуальная и поддерживается комментариями и интервью певицы в прессе. Нетта моделирует свое выступление как призыв к тому, чтобы быть верным самому себе, такому, каков ты есть, и сделать свое Я сильным, независимо от того, совпадает оно с эстетическим идеалом модели, или нет:

> «Мне говорили, чтобы я одевалась так, как будто мне нечего праздновать. Одевайся в черное. В просторную одежду. Короткие юбки не для тебя. Короткие рукава не для тебя. Ты не секси и не красавица. Ты забавная — вот ты какая. И ты хороший друг. Так вот, я здесь для того, чтобы сломать этот стереотип, потому что это великое зло, которое делается в этом мире в отношении многих людей».

Люди заперты в таком образе мыслей, и когда я решила, что это [Нетта жестом показывает на себя] тот, кто я есть, тогда оно пришло. Я всегда хотела использовать поп-культуру в своей музыке, но у меня не было шанса, потому что быть самой собой и представлять это в музыке... такого просто не существовало» [6].

Эта последняя перспектива близка многим и созвучна общественным идеям терпимости и уважения к каждому, включая людей с физическими недостатками, являющимися результатом болезни, травмы или некоего диссонанса с общественными стандартами внешности.

Поскольку проблема избыточного веса становится своего рода глобальной эпидемией, эстетическое значение физического облика становится все менее релевантным в повседневной жизни, превращаясь в некий уходящий в прошлое гламур. Недовольство собой, вызванное несоответствием эстетическому идеалу, часто сублимируется в само-экзотизацию, метафорически говоря, «тату и граффити» — чем уродливее, тем лучше.

Это явление не новое и не изолированное. Кризис иллюзорных ожиданий всеобщего благоденствия и торжества Разума, возникших после Второй мировой войны, вылился в протестные суб-культуры, влияние которых интенсивно усиливалось на протяжении жизни трех поколений, то есть, по меньшей мере шести десятилетий.

Если заимствовать парадигму Курта Закса (1946), волна или эпоха Этоса, который главным образом выражает «совершенство, постоянство (стабильность), безмятежность, строгость и умеренность», становятся пересиленными волной-эпохой Пафоса, тяготеющего к выражению «страсти и страдания, свободы и преувеличения». Эти волны выражаются в доминантных тенденциях по контрасту с предыдущим поколением (или эпохой) [8, с. 334, цит. по 9, с. 140]. Постановка Нетты Барзилай служит одним из символов того, как глубоко мы сейчас находимся в эпохе Пафоса, и какая пропасть отделяет нас от прошлой (и будущей) эпох Этоса. Как обещает история, следующий «век Разума», может быть, придет лет через тридцать, принеся с собой новые иллюзии и удерживая человечество на плаву.

ДАНА ИНТЕРНЭШНЛ

Вероятно, около 2005 года, когда Роберт Дим Тобин писал свою главу «Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall», а Дафна Лемиш писала «Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest» для сборника Ивана Райкова и Роберта Тобина A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest (Ashgate, 2007) — оба отмечали и пытались объяснить особую и огромную привязаность гей-сообществ к «Евровидению». При этом они вряд ли предвидели появление «бородатой леди»- трансвестита в декольтированном платье Кончиты Вурст (Conchita Wurst, настоящее имя Thomas Neuwirth) в 2014 году. В те годы Дана Интернешнл все еще оставалась самым выразительным проявлением современной либерализации — сексуальной, социальной, национальной, персональной — дерзким и победительным вызовом самой природе.

«Дива» (слова Йоава Гиная, музыка Цвики Пик) представляет собой симпатичную, усредненную, хорошо скалькулированную песню в стиле евро-поп, которая вполне могла быть хитом по своим собственным достоинствам. Но

> «экстравагантно исполненная популярной электро-дэнс певицей-трансвеститом Даной Интернешнл (под аккомпанемент громких протестов со стороны религиозных членов директората Израильской Вещательной Ассоциации (IBA) и членов Кнессета), “Дива” стала европейским хитом, с огромным энтузиазмом воспринятым сообществом геев и лесбиянок по всему континенту» [10, с. 120].

Исторический контекст в данном случае сыграл едва ли не решающую роль. 1990-е годы были свидетелями пика более чем вековой борьбы ЛГБТ за социальное равенство. В эти годы движение стремительно приобрело политическую силу и, подобно другим меньшинствам в демократических обществах, стало требовательной силой, навязывая новые правила социо-политической

игре. Консолидация и политическое усиление Европы, начавшиеся вскоре после Второй мировой войны и достигшие пика с падением Берлинской Стены в 1989 году, привлекли периферийные страны к присоединению к Евросоюзу. Одним из условий цены за это присоединение, однако, была декриминализация гомосексуализма и легальное понижения возраста для консенсуального секса в ЛГБТ сообществе.

17 сентября того же 1998 года, когда Дана Интернешнл появилась в фокусе «Евровидения», «Европейский Парламент дал ясно понять, что он не примет ни одну нацию, которая не проявляет уважение к правам геев и лесбиянок» [5, с. 31]. Процитируем Тобина далее:

> «Гарантия прав сексуальных меньшинств стала маркером европейской идентичности. Ализа Соломон, например, согласна, что «израильские выступления на Евровидении — наиболее очевидно участие Даны Интернешнл — утвердили членство Израиля в сексуально либеральном Западном мире скорее, чем в ортодоксальных теократиях Ближнего Востока» [5, с. 33; 11, с. 149–165].
>
> «Размахивая израильским флагом в момент признания своей победы, Дана Интернешнл утвердила и себя как часть Израиля, и участие Израиля на арене европейской популярной культуры, одновременно вызывающе критикуя и подрывая образ Израиля и Европы» [5, с. 34–35].

Представленный таким исполнителем, Израиль в год своего 50-летия выглядел по-европейски либеральным, открытым, прогрессивным.

«Евровидение» 1998 года чудесным образом совпало с таким новым признаком технического прогресса, как система телеголосования. Это новшество сделало возможной колоссальную поддержку со стороны гей-сообщества. Д. Лемиш цитирует одного из интервьюированных, Гидона:

«Мое сердце согревало то, что это был первый год телеголосования, и перед этим выступлением по всей Европе были огромные шум и волнение в среде геев, которые обещали голосовать за нее. И когда это состоялось, возникло чувство силы — силы геев по всей Европе» [6, с. 131–132]. Это событие явило собой кульминационно открытое и яркое празднование всей ЛГБТ общины, которая «вышла из шкафа», наделив Дану ролью своего спикера [6, с. 131–132, 133].

Подобно тому, как новообращенные в другую веру становятся более ревностными, чем те, кто родился в религиозной среде, трансформированный в женщину мужчина кажется счастливее в своем новом роде, чем рожденная женщиной. Отсюда восторг и глорификация культурно-исторических див: «Viva Maria [Мария здесь является английской сонорной подменой ивритского слова naria, что означает веселиться, выкрикивать триумфальные возгласы. — *М.Р.*] / Viva Victoria / Aphrodita (sic!) / Viva la diva / Viva Victoria / Cleopatra». Нет ни тягот деторождения, ни социальной неполноценности. В песне Даны нет упоминания любви, есть только чисто нарциссическое восхищение женственностью. До этого момента человек мог легально изменить имя, религию, идеологию, гражданство, лицо или фигуру. Изменение пола человека и, более того, придание этому публичного признания стало невероятно сильной личной победой.

Дана выступала на фоне девушек, одетых в мужские костюмы. Более, чем индивидуальная победа: меньшинство растет в числе и силе. Основанное открытым обществом «Евровидение» все более резонировало внутри гей-сообщества, которое интенсивнее и агрессивнее навязывало свой стиль и содержание. Однажды усиленная поп-культурой, сила движения за права геев стала реальностью.

ПЕСНИ КОНСЕРВАТИВНОГО ПРОШЛОГО: ЭТОС И ЭТНОС

На протяжении первых пяти лет израильского участия в «Евровидении» песни, которые Израиль представлял на конкурс, отбирались профессиональной комиссией. В 1977 году, однако, база для выбора потенциального кандидата расширилась. «Израильское Вещательное управление (The IBA) решило трансформировать очень популярный Израильский Фестиваль песни в конкурс, с целью выбора песни для Евровидения» [10, с. 119]. Результат оказался немедленным и изумительным. Песня-кандидат «A-ba-ni-bi» (или оптимизированное «Абаниби», текст Эхуда Манора, музыка Нурит Хирш, солист Изхар Коэн, группа «Alphabeta») оказалась правильным выбором, хотя и рискованным.

Риск заключался в неожиданной теме песни: детский языковой код, используемый для того, чтобы хранить секреты от взрослых и чужих. Такие языковые игры широко распространены во многих культурах, когда после каждого слога вставляется какой-то абстрактный слог, в данном случае начинающийся с согласной «б» и заканчивающийся гласной, которая повторяет гласную предыдущего, смыслового, слога. Таким образом, смысл фразы становился недоступным постороннему уху[5]. Слова припева «А» отличались редкой оригинальностью: «Я тебя люблю». На иврите это «ani ohev otakh», что с добавлением вставного слога «б», превращалось в абракадабру a-ba-ni-bi-o-bo-he-be-vo-bo-ta-ba-kh. Два куплета «В» и «С» (в структуре А-В-А-С-А-В-А) передают размышления повзрослевшего человека, вспоминающего о том, как они дразнили взрослых и задирались к девчонкам, в которых были влюблены (запев «В»), а также о любви и ее значении в жизни: «Любовь это прекрасное слово, которое должно быть произносимо открыто и гордо» (запев «С»).

[5] Например, в русском церковном пении XVI-XVII веков скучающие монахи пели так называемые аненайки, вставляя слоги а-не-на или не-не-на между слогами канонических религиозных текстов.

Песня исполнялась на иврите, и было ясно, что публика не поймет ни слова. Все ее содержание должно было выражаться в музыке, голосе и визуальных деталях. К чести команды, она сделала великолепную работу: песня представляет собой целую гроздь «крючков»[6]. Нурит Хирш щедро наполнила эту относительно короткую песню тремя музыкальными стилями: ее запев написан в современно-фольклорном израильском стиле, запев «B» — в стиле евро-поп, а запев «C» представляет собой романтическую кантилену. Каждый стиль при этом соответствует образному содержанию текста.

Рефрен «A» доминирует в песне. Его модальная и пентатонная мелодия вращается внутри тонической квинты I–V. В ней обозначается трихорд в рамках тонической кварты I–IV, многократно повторенный и варьированный на ритмическом остинато. Он врезается в слуховую память подобно мелодическому мотиву языческого ритуального фольклора. Дарбука как наиболее слышимый сопровождающий ударный инструмент, особенно подчеркнутый в инструментальном ритурнеле-танце перед последним исполнением припева A, также обеспечил народный характер песни со средиземноморским колоритом.

Краткий эпизод «B» с текстом о «плохом поведении» состоит из простой и безликой вопросно-ответной фразы в стиле евро-поп. Рок-н-ролльный бит интенсифицируется, придавая чувство агрессии, усиленное свинговыми аккордами у медных и короткими сверкающими глиссандо струнных. Этот запев мало контрастирует с припевом и продолжает основной быстрый темп песни. Настоящий музыкальный контраст появляется после раздела A-B-A в среднем эпизоде песни — запеве «C».

Эпизод «C» неожиданно лиричен. Он тоже диатоничен и в миноре, но не модальном, хотя и с использованием натуральных

[6] Крючок или хук (от английского hook) — это некий элемент в популярной песне (в мелодии, гармоническом обороте, оркестровке, тексте, вокальной артикуляции певца и т. д.), который особенно привлекает публику и содействует популярности песни.

мажорных III и VI ступеней. Композитор позволяет мелодии подниматься в восходящей секвенции, достичь кульминации как распустившемуся цветку, с текстом, говорящим о любви и дающим возможность раскрыться в восторге выразительному голосу Изхара Коэна. Полная и получившая разрешение кульминация звучит только один раз, оставляя у слушателя желание услышать ее еще. Вместо этого Нурит Хирш повторяет только половину лирической фразы, интересно перегармонизировав мелодию с игрой светотени между мажорным и минорным аккордами, и резко обрывает мечтательный образ, чтобы возвратиться к мужественной динамике первоначального сочетания А-В-А.

А теперь о том, что публика видела. [12, 1 час, 22 мин., 32 сек. — 1 час, 27 мин., 00 сек.]. Композитор и дирижер Нурит Хирш вышла на сцену первой. Она была единственной женщиной-дирижером на конкурсе «Евровидение» в 1978 году[7] и являла собой сильный месседж израильской современности, хотя внешний ее облик был весьма консервативным, диссонирующим со стилем того времени. Выйдя на сцену в оффициальной длинной черной юбке, белой блузке, в тяжелых сандалиях на танкетке и со строгой стрижкой, она церемонно поклонилась (дважды). То, как собранно и с достоинством она держалась, ее уверенное дирижирование бэндом составили яркий символ молодого и либерального Израиля (тогда еще только 30-летнего).

Темнокожий солист Изхар Коэн, к тому времени уже известный израильский певец, излучал экзотический йеменский шарм. С копной кудрявых волос и живым, спонтанным поведением он напоминал молодого Тома Джонса. Он явно был отличным выбором для участия в «Евровидении». Трансляция из Парижа давала телезрителям возможность видеть артистов за кулисами до и после выступлений, включая тот момент, когда они заходили в

[7] Нурит Хирш впервые появилась в израильском дебюте на «Евровидении» в 1973 году, будучи второй женщиной после шведского композитора и дирижера Моники Доминик.

лифт, поднимавший их почти на сцену. Поэтому телезрители видели эпизод, который мог озадачить европейскую публику: Коэн вошел в лифт первым, не пропустив женщин.

Тонкий дизайн его рубашки в дополнение к стандартному в то время фасону для певцов включал такие детали, как чуть более глубокий вырез на груди и воротник, окантованный тесьмой с растительным орнаментом. Все вместе создавало образ простого деревенского парня, что очень соответствовало содержанию песни. Сопровождающий выступление вокальный ансамбль состоял из явно неслучайно подобранных певцов красивого ориентального типа внешности.

Комбинация древних, традиционных и современных элементов в музыке, языке и визуальном ряде, часть из которых могла быть интерпретирована как этнографические и транскультурные одновременно, создавала неожиданный и привлекательный образ молодого, независимого, но современного, традиционного, сильного и уверенного в себе Израиля. Не было никаких упоминаний травмы восточно-европейского еврейства и никаких упоминаний стереотипа израильского военного присутствия на территориях, оккупированных в войне 1967 года. Скорее, это был месседж нового поколения мирных людей, которые были, возможно, озорниками в прошлом, но когда повзрослели, стали заботливыми людьми, которые, как и другие люди, живут своей жизнью на своей собственной земле.

Несмотря на все достоинства песни «Абаниби»[8], не следует игнорировать и момент удачи. Репертуар «Евровидения» 1978 года характеризовался тенденцией к экспериментальности, поискам новых стилей, которые могли бы принести успех. После того, как в 1975 году победила песня «Ding Dong» (Нидерланды), в 1976 году — гимническая и объединяющая песня «Brotherhood

[8] Песня еще жива, говоря новым поколениям то, что они хотят в ней услышать. Интересная и очень отличная от оригинала, можно сказать, интимная версия представлена Неттой Барзилай [13].

of Man» (Англия), а в 1977 красивая, в несколько консервативно-патетическом стиле французская песня «L'Oiseau et l'enfant» (чей мелодический контур удивительно напоминает блантеровскую «Катюшу») в исполнении Мари Мириам, в конкурсе 1978 года просматривалась явная тенденция к поискам новых направлений.

Такое введение «анти-хитового» стиля, речитативных элементов могло быть своего рода ответом популярной музыки на влияние авангардного джаза и прогрессивного рока. Подобные поиски, однако, в данном случае неэффективны, если не разрушительны, потому что сама природа популярной музыки парадоксально сочетает консерватизм и омоложение. Экспериментальные песни могли быть хороши для разнообразия стилевого спектра «Евровидения», но они не помогают выиграть конкурс. Более того, ряд певцов страдал фальшивой интонацией. Этот нестабильный контекст, таким образом, парадоксально оказался благоприятным для израильской песни. Выступая восемнадцатым из двадцати конкурсантов, Израиль получил 157 очков с большим отрывом от Бельгии (125 очков). Но кто голосовал за Израиль и сколько очков ему давал?

Шесть стран дали максимум, 12 очков: Швейцария, Бельгия, Нидерланды, Турция, Германия и Люксембург. Две страны — Финляндия и Португалия — дали 10 очков; и пять стран: Ирландия, Норвегия, Италия, Франция и Австрия — дали 8. Дания и Испания — 6; Британия и Греция — 5; Монако — 3; и Швеция — 0. Картина довольно мозаичная, но определенная тенденция поддержки со стороны малых или периферийных стран просматривается[9]. Это и есть момент, в котором отражается важность понятия «современного израильского фольклора» или, конкретнее, понятие вернакулярного в израильской музыке.

[9] Наряду с 20 странами-участницами, шоу также транслировалось в Югославии, Тунисе, Алжире, Марокко, Иордании, Восточной Германии, Польше, Венгрии, Чехословакии, Дубае, Гонконге, Советском Союзе и Японии.

«ЕВРОВИДЕНИЕ» И ВЕРНАКУЛЯРНОСТЬ: НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ

Припев «Абаниби» является хорошим примером проведенной мною дифференциации между двумя типами/функциями вернакулярного в музыке, которые могут быть найдены во многих культурах: фило-вернакулярное и онто-вернакулярное. Первое относится главным образом к древнему ритуальному фольклору, унаследованному от предыдущих поколений и связанному с земледельческими обществами, характеризующимися стабильностью; второе применимо к фольклору урбанизированного населения и подразумевает процесс постоянного взаимодействия с популярной музыкой, открытость влияниям и заимствованиям, отделение от ритуала. Соответственно, онто-вернакулярное характеризуется изменчивостью. Грани между этими типами/функциями нечеткие, поскольку они нередко превращаются одно в другое, например, в ситуациях миграции общин и других социоисторических перемен. Исследуя этот вопрос на протяжении двадцати лет, я проверяла теорию и применяла ее к различным культурам и музыкальному фольклору как части культуры.

«Евровидение», которое является своего рода локусом глобальной культуры, оказывается одновременно и точкой пересечения двух типов вернакулярного. Древние фило-вернакулярные элементы, которые относятся к корневой системе национальной культуры, объединяются с общим, глобальным стилем, создавая онто-вернакулярное как ресурс межкультурной коммуникации и как эстетическое предпочтение.

Как показывает общий обзор репертуара «Евровидения», включая период после 1990 года, когда многие восточно-европейские страны присоединились к этому конкурсу: чем меньше страна и чем более она удалена от «центра западно-европейской культуры», тем большее значение придается в ней фило-вернакулярной идентичности, и соответственно собственному месседжу «европейской семье».

Неслучайно Ирландия с ее уникальным и жизнеспособным фило-вернакулярным фольклором была многократным победителем «Евровидения». Фило-вернакулярные элементы — это очень сильный компонент популярной музыки, выполняющий функцию репрезентации национального на международных форумах в диапазоне от престижных конкурсов до рекламы местных туристических достопримечательностей. Соотношение между фило- и популярными (онто-) элементами в сложной стилистической комбинации отражает соотношение приоритетов: желания подражать дистиллированному стилю евро-поп и стремления выразить уникальную национальную идентичность. Это соотношение весьма красноречиво говорит о социокультурной природе и духе конкретной страны.

Эта тема требует основательного исследования, но по предварительным наблюдениям можно сказать следующее.

Фило-вернакулярные элементы, используемые в культурно-политических целях, как это проявилось в «мирной конкуренции» между национальными культурами на «Евровидении» в конце двадцатого века, включали примеры как использования, так и исключения фило-вернакулярных характеристик. В репертуаре «Евровидения» могут быть обнаружены три вида посылов посредством использования или исключения фило-вернакулярных характеристик. В то время как элементы фило-вернакулярного могут выражать национальную гордость, использование онто-вернакулярного имеет, скорее, коммуникативную функцию: чем больше онто-вернакулярного, тем больше желание быть понятым. Ограниченное использование «мягких» фило-вернакулярных черт свидетельствует о желании добрых отношений; в то время как «тяжелые» фило-вернакулярные характеристики передают дефензивную позицию само-маргинализации.

Я возвращаюсь теперь к израильскому случаю и конкретно к припеву песни «Абаниби», чтобы рассмотреть его в более широкой исторической перспективе. Назвать это «современным израильским фольклором» было бы правильно только в контектсе

сознательной конструкции (или того, что представлялось как реконструкция) национального израильского (ивритского) фольклора в 1930-е годы. Даже если этот культурный эксперимент был основан на средневековых европейских церковных ладах и на том, что было известно музыкантам из пентатонных восточно-европейских корпусов славянского земледельческого фольклора, он, тем не менее, выполнил свою культурную функцию в создании новой национальной идентичности.

Существует хорошо известная психологическая аналогия: улыбка может быть выражением релаксации, но она же может способствовать релаксации. Аналогично, если земледельческий фольклор является выражением жизни на земле, то даже искусственно созданный фольклор может вдохновить и стимулировать жизнь на земле[10].

Аналогия, конечно, упрощенная, но трудно не согласиться с положением, что идеология сионизма, усиленная толстовской идеей коммун и идеями социализма, играла решающую роль в строительстве государства Израиль; его фольклор и песенная культура в целом составляют сильный культурный фактор и источник мощи национального духа по сей день. Припев «Абаниби» передает месседж стабильности и глубоких корней на своей земле. Ведущий программу «Евровидения» в Париже добавил слова «Сабра»[11] при представлении певца Изхара Коэна, что также усилило общее восприятие самобытности песни.

---

[10] Можно процитировать слова Моше Виленского, одного из классиков израильской песни, который сказал в 1965 году о роли гебраизма в израильской популярной песне: «Локальный характер [песен] не может быть навязан по приказу, и обычно “легкая песня ” говорит на интернациональном языке, за исключением местного звучания... и такое звучание существует в нашей песне из-за языка иврит. ... Стоит заметить, что то, что принято считать у нас народной песней, не является настоящей народной песней; это было изобретено искусственным образом» [цит. по 10, с. 122].

[11] Сабра — это ивритское слово, означающее «рожденный в Израиле» и вошедшее в ряд европейских языков. Это слово означает «кактус» и метафорически означает жесткий и колючий внешний вид плода, под которым скрывается нежный и сладкий сок.

Нужно принять во внимание, что в 1978 году еще многие из трагических, героических и славных событий, ассоциирующихся с Израилем, были свежи в памяти европейской публики. Только 11 лет прошло с Шестидневной войны 1967 года, только 6 лет — со зверского убийства 11 израильских атлетов на Летней Олимпиаде в Мюнхене 1972 года и только 5 лет после Войны Йом Кипур 1973 года, когда Израиль был неожиданно атакован в Судный День, свой самый святой из религиозных праздников.

За 2 года до «Евровидения», в 1976 году, израильтянка Рина Мор была коронована как Мисс Юниверс. В том же 1976 году израильскими коммандос была проведена неслыханно дерзкая операция «Энтеббе» по освобождению заложников захваченного французского самолета, направлявшегося в Израиль. Это событие было немедленно отражено в двух телевизионных фильмах: «Рейд на Энтеббе» (NBC) и «Победа в Энтеббе» (IMDb), которые вышли на экраны зимой 1976–1977 годов, а также в израильском фильме «Операция “Удар молнии”» (1977)[12]. Триллер развертывания израильской истории в реальном времени продолжался. 19 ноября 1977 года президент Египта Анвар аль-Садат объявил о своем желании приехать в Иерусалим и выступить в Кнессете (израильском парламенте). Это стало началом мирного процесса, осуществленного в марте 1979 года, когда Израиль и Египет подписали мирный договор. Европа была готова принять Израиль. Аллилуйя!

«АЛЛИЛУЙЯ» (первый приз на «евровидении» 1979 года)

Ничто не могло быть более радостным, более оптимистичным, символичным и соответствующим историческому моменту, чем прием конкурса «Евровидения» 1979 года в Иерусалиме, который проводился после победы в Париже в 1978 году.

> «Победа [на “Евровидении” 1978 года. — *М.Р.*] принесла престиж и национальную гордость, и право принимать у себя

[12] Фильм также был театрализован в Англии в 1978 году.

конкурс “Евровидения” 1979 года. Экстравагантная постановка события в 1979 году, прямая трансляция из Иерусалима десяткам миллионов по всей Европе[13], и вновь завоевание первого места израильской песней “Аллилуйя” (слова Шимрит Ор; музыка Коби Ошрат; исполнители — вокальный ансамбль Halav u-devash [“Молоко и Мед”], солистка Гали Атари) — все это наполнило израильскую публику гордостью.

“Аллилуйя”, возможно, одна из самых характерных для “Евровидения” песен, когда-либо сочиненных, была выбрана [в Израиле для участия в “Евровидении”. — *М.Р.*] подавляющим большинством. Песня имела все элементы формулы “Евровидения”: цепляющая, с “интернациональным словом” (*Аллилуйя* это библейское слово, знакомое каждому христианину), повторенным почти в каждой строке (песня не имеет припева); короткая симметричная 16-тактовая мелодия, которая поднимаеся к кульминации через постоянные смены фактуры; последовательные модуляции на восходящую малую секунду с каждым повтором запева, — эффект, который создавал иллюзию усиливающегося напряжения в песне и движения к кульминации» [10, с. 120].

В противоположность «Евровидению» 1978 года в Париже, конкурс в Иерусалиме представил много высококачественных выступлений, и новая израильская победа со 125 очками осуществилась лишь с небольшим отрывом от очень хорошей испанской песни «Su canción», великолепно исполненной Бетти Миссиего. Однако, даже если израильская солистка в тот вечер пела менее уверенно, чем в дальнейшем, качество песни, со всеми ее музыкальными и экстрамузыкальными свойствами, было превосходящим. То, что вышеприведенная цитата не отметила, — это удиви-

[13] Прямая трансляция была на 19 конкурирующих стран, атакже Турцию, Румынию, Гонконг и Исландию [1].

тельное мелодическое совпадение с припевом «Абаниби». Один и тот же трихордовый мотив является базовым, общим для обеих песен, из которого разворачиваются в целом диатоничные мелодии. Различие пролегает в их ладовой интерпретации и гармонизации. Вместо I–III–IV ступеней в миноре тот же трихорд является III–V–VI ступенями в мажоре. Эффект оказывается сходным, трихорд коренится в почти универсальной древнейшей фило-вернакулярной музыкальной памяти[14].

Однако, общий стиль песни — евро-поп — доминирует настолько сильно, что бесполезно искать интонационные истоки в современном израильском фольклоре по аналогии с «Абаниби». Гимническая кантилена песни, скорее, могла бы быть отнесена, хотя и с натяжкой, к иудео-христианской религиозно-певческой традиции, притом, что активная и тяжелая комбинация рок- и свинговых ритмов и оркестровых тембров фактически определяет общий стиль песни.

Если говорить о глубинно-национальных — или фило-вернакулярных — израильских элементах, то больше, чем где бы то ни было, они проявляются в слове-иконе «Аллилуйя», используемом в иудейской и христианских религиозных службах. Одно только это слово, смысл которого «хвала» применительно к деяниям Господа, перевешивает все музыкальные символы, хотя они замечательно делают свое дело. Фило-вернакулярные элементы включают реалии, сам локус, из которого «Аллилуйя» произошла. Петь «Аллилуйю» в Иерусалиме — древнем городе, центре трех мировых религий, да еще транслировать это на Европу и Азию, было само по себе волнующим событием огромного значения и значимости. Это объединяло древний библейский Этос с иллюзорным бетховенским призывом Века разума «Обнимитесь, миллионы!» и все вместе прекрасно отвечало самой идее «Евровидения».

[14] О глубинной структуре в музыке см. работы Лердаля, Джэкендофа [14] и Слободы [15].

Дизайн платья израильской солистки Гали Атари, тонко сочетавший празднично-пасторальный простой фасон с провокативной прозрачностью ткани, несколько ассоциируется с античными образами из неоклассических европейских балетов. Название сопровождающего ансамбля «Молоко и мед» ассоциировалось с землей обетованной, «текущей молоком и медом» (Книга Исхода 3:17). Дизайн сцены, где стояли ведущие, включал древние камни и зеленые растения (то и другое — типичные детали израильского ландшафта). Одно это давало зрителям — как в зале, так и телезрителям у себя дома, — чувствовать себя вовлеченными в сказочный мир библейской реальности.

Вступительный фильм, предваряющий вечер конкурса, дышал простором и свежим воздухом современной и счастливой Святой земли. Действительно, вся трансляция излучала чувство счастья и праздничности. Все элементы соединились, чтобы высветить и поднять «Аллилуйю» как победный символ. Интересно, что голосование было сходно с «Абаниби». Максимальные 12 очков дали Португалия, Ирландия, Финляндия, Швеция, Норвегия и Британия; 10 дала Испания; 8 — Монако, Люксембург и Австрия. Солидарность стран европейской периферии была еще более очевидна, чем годом раньше.

Исходя из моего предположения, что фило-вернакулярное — это сильный и важный фактор для выражения национальной идентичности многих стран, которые хранят свою аграрную культуру и чувствуют себя периферийными по отношению к ведущим европейским культурным центрам, можно говорить о том, что Израиль дважды побеждал на Евровидении благодаря тонкому балансу между фило-вернакулярными элементами и фоном популярной музыки. Согласно моей классификации месседжей, представленных на «Евровидении», Израиль, по крайней мере в 1978–1979 годах, уверенно транслировал Этос и Этнос: «Мы малая страна, гордая нашей самобытностью, но компетентная и стоящая рядом и вместе с “европейской семьей”».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Eurovision Song Contest 1979. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_v3OrLPaRp4 (15.07.2018).

2. Eurovision Song Contest 2018. URL: https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/israel (15.07.2018).

3. Barzilai N. Official Music Video — Eurovision 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CziHrYYSyPc (15.07.2018).

4. Connolly W.J. Netta. Gay Times Magazine. 2018. 1 July. URL: https://www.pressreader.com/uk/gay-times-magazine/20180701/282883731470328 (15.07.2018).

5. Tobin R.D. Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. Raykoff I., Tobin R.D., eds. A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Ashgate, 2007. Pp. 25–36.

6. Lemish D. Gay brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. Raykoff I., Tobin R.D., eds. A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest. Ashgate, 2007. Pp. 123–133.

7. Holley R. Eurovision Favourite Netta: I don't sing beautifully. The Independent. 2018. 7 May. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/eurovision-2018-netta-interview-israel-toy-lyrics-semi-finals-final-a8339776.html (15.07.2018).

8. Sachs C. The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance. New York, W.W.Norton & co. Publ., 1946. 400 p.

9. Kroeber A.L. Style and Civilizations. Berkeley: University of California Press, 1963. 191 p.

10. Regev M., Seroussi E. Popular Music and National Culture in Israel. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 2004. 308 p.

11. Solomon A. Viva la Diva Citizenship: Post-Zionism and Gay Rights. Boyarin D, Itzkovitz D., Pellegrini A., eds. Queer Theory and the Jewish Question. NY: Columbia University Press, 2003. Pp. 149–165.

12. Eurovision Song Contest 1978. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OQB_NlULylk (15.07.2018).

13. Barzilai N. A-Ba-Ni-Bi (Abanibi), live new acoustic radio studio recording URL: https://www.youtube.com/watch?v=U-nmNGH6bFU (15.07.2018).

14. Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.

15. Sloboda J.A. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. NY: Oxford University Press, 1986. 320 p.

ABOUT THE AUTHOR:
MARINA G. RITZAREV
Professor of Bar-Ilan University
Ramat Gan, 5290002 Israel
Doctor of Sciences
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА РЫЦАРЕВА
профессор Бар-Иланского университета,
Израиль, Рамат-Ган, 5290002,
доктор искусствоведения,
ORCID: 0000-0001-9508-0872
e-mail: ritzam@biu.ac.il

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

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

УДК 008+77.04+070
ББК 71.05+85.16+76
DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-74-90
recieved 12.06.2018, accepted 20.09.2018

ВАРВАРА ПАВЛОВНА ЧУМАКОВА
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3057-8930
e-mail:vchumakova@hse.ru

ЭСТЕТИКА РУИН В ВЕРНАКУЛЯРНОЙ ФОТОГРАФИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена феномену вернакулярной фотографии руин и связанных с ней изображений в современных русскоязычных социальных медиа. Расцвет этого феномена пришелся на 2010-е годы и сегодня мы можем разглядеть его во всех аспектах. Автор анализирует сообщество «Эстетика е*еней», созданное в 2014 году и весьма популярное в современной сетевой культуре. Использован метод наблюдения и анализа контента с опорой на теории знаков Ч.Пирса и Р.Краусс, концепции Studium и Punctum Ролана Барта, концепции клише М.Маклюэна и В.Ватсона. Предлагаемая оптика позволяет рассмотреть практики фотографирования и разглядывания фотографий как игры. В результате выявлены основные пользовательские игры с контентом сообщества. Так обнаруживаются следующие игры с камерой: поиск знаков старого в обыденном, поиск соединения старого и нового, аттракцион путе-

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

шествий в далекие заброшенные места, аттракцион открытий далеких обитаемых мест. Игры с фотографией на экране: критика происходящего в стране, угадывание места и времени съемки, узнавание родного, поиск аллюзий, спор об эталоне «е*еней». Последующее расширение этих игр, в котором образы руин становятся архетипом, который дробится на клише, связано с любительским рисунком и коллажем. Среди этих игр: романтизация несчастной любви и одиночества, сентиментализация уюта и реминисценций, критика социально-политических вопросов. Рассматривая знаки, через которые взаимодействуют авторы и зрители, мы приходим к выводу, что через индексальность старого в изображениях проходит экзистенциальное переживание колебания между старым и новым, жизнью и смертью, субъективное, индивидуальное. В этом можно обнаружить Punctum фотографий руин, который сложно отрефлексировать, выговорить, который вызывает споры участников сообщества. Символический аспект зачастую связан, скорее, со Studiumом фотографий. Так разрушается глобальный исторический нарратив, прошлое, настоящее и будущее более не связаны в единую цепочку, но вырастают из отдельных частных воспоминаний, историй, комментариев. Как показывает наше исследование, популярность эстетизации руин в современной сетевой культуре во многом связана с кризисом идентичности и переосмыслением отношений с прошлым на постсоветском пространстве.
Ключевые слова: фотография руин, вернакулярная фотография, социальные медиа, знаки, клише.

VARVARA PAVLOVNA CHUMAKOVA
National Research University
"Higher School of Economics"
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3057-8930
e-mail: vchumakova@hse.ru

THE AESTHETICS OF RUINS IN VERNACULAR PHOTOGRAPHY IN RUSSIAN SOCIAL MEDIA: STATING THE RESEARCH PROBLEM

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of vernacular photography of ruins and related images in modern Russian-language social media. The flourishing of this phenomenon occurred in the 2010s, and today we can discern it in all aspects. The author analyzes the community of "Aesthetics of screwings" created in 2014 and very popular in the modern network culture. The method of observation and analyzing content based on the theory of signs of Charles Peirce and Rosalind Krauss, the concept of Studium and Punctum by Roland Barthes, and the concept of the cliché of Marshall McLuhan and Wilfred Watson are applied. The proposed optics make it possible to perceive the practice of photographing and viewing photographs as a game. As a result, the main games in which the users play with the community content are identified. Thus, the following games with the camera are found: the search for old signs in everyday occurrences, the search for connection between the old and the new, the attraction of travels to remote abandoned places, the attraction of discoveries of remote inhabited places. Games with a photo on the screen: criticism of what is occurring in the country, guessing the place and time of the film shooting, recognizing the native, searching for allusions, disputes about the etalon of "screwings." The subsequent expansion of these games, in which the images of the ruins become an archetype, which is split into clichés, is associated with amateur drawing and collage. Among these games: the romanticizing of unhappy love and loneliness, the sentimentality of comfort and reminiscences and

criticism of socio-political issues. While examining the signs through which authors and viewers interact, we come to the conclusion that through the indexation of the old in images there occurs an existential experience of oscillation between the old and the new, life and death, the subjective, the individual. Therein it becomes possible to discover the "Punctum" in the photos of ruins, which is difficult to reflect, to pronounce, which causes controversy among the members of the community. The symbolic aspect is often associated more with the "Studium" of the photographs. Thereby, the global historical narrative is destroyed; the past, the present and the future are no longer connected in a single chain, but grow out of individual private memories, stories, or commentaries. As our research has demonstrated, the popularity of the aesthetization of ruins in the modern network culture may be associated with the crisis of identity and the reevaluation of relations with the past in the post-Soviet space.
Keywords: photography of ruins, vernacular photography, social media, signs, clichés.

ВВЕДЕНИЕ

В 2010-х годах в Рунете расцветает (в очередной раз) фотография заброшенного, разрушенного, полуразрушенного пространства, а также фотографии пустующего пространства. На этот раз внутри сообществ в социальных сетях, в которых пользователи (как профессиональные и полупрофессиональные фотографы, так и любители) выкладывают фотографии из разных частей России и СНГ, а затем и всего мира. Фотографии сделаны как на цифровые или пленочные фотоаппараты, так и на обычные смартфоны. Часть из них обработаны с помощью ПО, часть выкладываются без обработки. Помимо фотографий по их мотивам развивается и фан-арт — коллажи, рисунки, совмещение рисунков с фотографиями. Жанровое многообразие фотографий и рисунков включает в себя и пейзаж, и портрет, и натюрморт, и сюжетную съемку, и марко-съемку, и т.д.

Одним из ключевых таких сообществ можно назвать сообщество «Эстетика е*еней» (https://vk.com/yebenya) и его многочисленные «франшизы». Сообщество было создано в апреле 2014 года

и на момент написания этого текста (июнь 2018 года) насчитывает 251 303 подписчика.

Словосочетание «эстетика е*еней» разошлось по сетевой культуре как термин для обозначения отдельного явления. После основного сообщества стали создаваться более локальные, например, «Эстетика питерских е*еней» или «Эстетика сибирских е*еней». Появились жанровые сообщества, например, «Лица е*еней». Хештег #эстетикае*еней (без купюр) можно встретить в Instagram.

Это словосочетание, безусловно, не академично, но тем не менее представляет собой новый концепт в дискурсе сетевой культуры, который стоит выделить как отдельный сюжет. Наиболее близок к «эстетике е*еней» «мотив руин», о котором говорят в искусствоведении применительно к образам разрушенных и заброшенных зданий. Оксюморон, лежащий в основе исследуемого нами концепта, добавляет к мотиву руин мотив игры и флер легкого пренебрежения, которое, меж тем, часто, как мы увидим ниже, переходит в умиление. Здесь отчасти можно проследить продолжение игр фотографов с ликами безобразного, хотя, конечно, «е*еня» в данном контексте предполагаются совсем не как нечто «без образа», а весьма ощутимое, фактурное и образное. Тут, скорее, близость к «безобразному» состоит в том, что «е*еня» воспринимаются как нечто между местами, у которых есть значимые образы. Такое междумирье, промежуточное пространство, лицо которого ничем непримечательно, но благодаря взгляду камеры обретают свой образ. Вот как пишут о названии сообщества его авторы:

> *«страсть к подобным местам родилась у героев повествования не в тот день и не накануне. Возьми любой российский город — короткие пешие пути, как правило, проходят по полнейшей е*ени[1]<...> С самого начала тысячелетия наши ноги топтали всякую разную ср*нину… <…> На самом деле, ничего особенного для нашего соотечественника в окружающих пей-*

[1] Здесь и далее купюры поставлены автором статьи

зажах и не было… <…> И в то же время в окружающей действительности было что-то необъяснимо манящее»[2].

В этом пояснении к названию помимо лукавства творческого человека, говорящего о своем произведении, проступает как раз этот сюжет о том, что нечто обыденное, повседневное содержит в себе образы, которые хочется раскрыть, вытащить наружу из, казалось бы, отсутствия образов.

Существует ряд исследований связи мотива руин и конструирования социальных представлений о времени и смене эпох. Например, Андреас Шенле пишет, что интерес к руинам в обществе модерна предполагает рефлексию, «...при которой колебание между приверженностью идее прогресса и ностальгией по ушедшему миру, между новым и древним, по определению, не может завершиться» [1, с. 133]. В обществе постмодерна мотив руин позволяет рефлексировать не только на тему колебания между прошлым и настоящим, но и на тему самого хода времени. «Когда становится возможным распространить понятие “руины” на сооружения модерной эпохи, дистанция между прошлым и настоящим разрушается, ломается сама конструкция времени» [2, с. 89].

Фотография руин исследуется в разных культурах мира. «Классикой» в какой-то мере являются руины в американской фотографии, восприятие которых эволюционировало с XIX века. Например, Майлз Орвелл пишет, что если в XIX веке руины для жителей США были частью романтической ностальгии, то в XX веке руины — это «осколки», которые заставляют переосмыслить будущее страны [3, с. 14]. Анализируя феномен фотографии руин в американской фотографии уже в XXI веке, Оксана Гавришина пишет: «Интерес к мотиву “современных руин” в начале XXI века, в том числе в американской фотографии, свидетельствует не о закате еще одной исторической эпохи, а об изменении параметров историчности. Теперь “настоя-

[2] URL: https://vk.com/yebenya?w=page-69563163_49015725.

щее”, “прошлое” и “будущее” больше жестко не разделены и не гарантированы коллективным субъектом (нацией). Их значения реализуются каждый раз по-разному в конкретном месте, в конкретных обстоятельствах, при вовлечении множественных субъектов опыта, памяти и действия» [2, с. 95]. Современные фотографии заброшенных зданий в Детройте Кэт Бакли относит к культуре постмодерна и показывает, как они позволяют переосмыслить «урбанизированное пространство», создавая множество аллюзий и отсылок к прошлым культурным эпохам [4].

В каком-то смысле в противовес американской фотографии руин в XXI веке, переосмысляющей связь времен и принципы конструирования пространства, фотографии руин в странах третьего мира исследователи рассматривают через соотношение древней истории региона и колониального влияния, политическом аспекте того, как регион развивался до обретения независимости и после [5; 6] политических и социальных трансформаций, происходящих сейчас [7].

С чем же связан мотив руин в российской вернакулярной фотографии 2010-х годов? В данной работе я сформулирую проблему исследования такого рода фотографии.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной работе использован метод анализа контента изображений, выкладываемых в сообществе, и метод наблюдения за сообществом в духе цифровой этнографии, по результатам которого выявлены типичные способы взаимодействия авторов и зрителей с воспринимаемым контентом сообщества.

В ходе исследования я предположила, что одной из ключевых практик взаимодействия с изображением в данном сообществе выступает игра. Вероятно, у такого подхода есть ограничения и в дальнейшем нам удастся более глубоко и разносторонне проанализировать феномен «эстетики е*еней», но на данном этапе рассмотрим его через оптику игры. Как писал Йохан Хейзинга, игра — это одна

из общечеловеческих форм, через которую можно рассматривать особенности той или иной культуры [3].

Анализ контента изображений опирался среди прочего на представления о видах знаков Чарльза Пирса: знаки-иконы, законы-индексы и знаки-символы [9, с. 89]. В знаке-иконе означаемое тождественно означающему, в знаке-индексе означающее указывает на признак означаемого, а в знаке-символе означаемое и означающее соотносятся в силу сложившихся в обществе культурных кодов [9, с. 89]. Это разделение весьма условно, и в природе часто один знак содержит в себе все три вида, но, тем не менее, при анализе фотографий можно выделить ведущий вид знака. При этом важно оговориться, что если для Пирса фотография — прежде всего знак-икона, то последующие исследователи фотографии, в частности, например, Розалинд Краусс говорит об индексальности фотографии [10, с. 17], о том, что фотография — это отсылка к тому, что остается за рамками, за кадром. В фотографиях данного сообщества символы имеют место быть, но в то же время поиск и узнавание индексальности фотографического также становится частью игры, в которую играют участники сообщества.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИГРЫ С КАМЕРОЙ

В этом разделе рассмотрим те игры, в которые играют авторы выкладываемых фотографий в сообществе.

Одна из игр состоит в том, чтобы обнаруживать в своей обыденной реальности, в своем окружении следы старого, разрушенного — руинизацию. Ярким примером такой игры служат фотографии, на которых современные строения контрастируют со старыми, разрушенными, зачастую вышедшими из использования. Или же наоборот: устаревшие предметы (например, транспортные средства — автомобили, трамваи), которые все еще эксплуатируются в современных реалиях. Схожая с этой игра переносит автора из уличного пространства в интерьер, где элементы старых антуражей соседствуют с современными. Контраст нового и старого становится

основным движущим мотивом этих игр. Старое и новое в эстетическом пространстве конструируются как через символы, например, эмблемы СССР, так и через индексы. Индексы в эстетическом пространстве «е*ней» занимают весьма значимое место. О количественном аспекте этого явления мы не можем судить в силу ограничений исследования, однако можем выделить тенденцию. Авторы снимков играют в отсылки к прошлому в настоящем.

Другой тип игры близок к аттракциону и предполагает фотографирование того, что труднодоступно, требует путешествия, приключения, авантюры. В этом аттракционе авторы собирают опять же как символы, так и индексы заброшенного, создавая коллекции. Этот аттракцион отчасти можно рассматривать как часть субкультурного движения, иногда именуемого «сталкерами», но я бы не стала их полностью отождествлять. Название, заимствованное из романа «Пикник на обочине» братьев Стругацких в современной культуре растиражировано современными писателями-фантастами вроде Дмитрия Глуховского и прежде всего компьютерной игрой S.T.A.L.K.E.R и написанными по ее мотивам книгами [11], сеттинг которых переносит игрока или читателя в Чернобыль. Это не означает популярность Стругацких в молодежной культуре. Так, например, в исследовательской экспедиции[3] в г. Воронеж летом 2017 года я познакомилась с информантом, который играет в эту игру, вследствие чего решил почитать книги, написанные по ее мотивам, но нисколько не знаком с творчеством Стругацких. Однако образ сталкера из «Пикника на обочине» эстетически перекликается с частью фотографий сообщества «Эстетика е*еней», даже если не рефлексируется его участниками, и этот сюжет может быть рассмотрен в дальнейшем: «зона», изображенная Стругацкими, — место со своим особым временем, которое конструируется индивидуально для каждого, как и вообще все, что попавший туда может встретить.

[3] Экспедиция “Изучение истории интернета в регионах, г. Воронеж”. URL: https://pf.hse.ru/206012446.html.

В этом есть что-то общее с образом руин современности, о котором пишет Оксана Гавришина.

Другая игра носит более познавательную направленность и предполагает открытие неизвестных в силу отдаленности, периферийности, но обитаемых мест России и СНГ. Это не заброшенные места, но жилые населенные пункты, оторванные от «цивилизации». Если сталкинг иногда называют индустриальным туризмом, то здесь речь о туризме экзотическом или туризме «колониальном»: люди из центра посещают места на периферии страны, жизнь в которых либо уникальна в силу каких-то факторов, либо находится в материальном плане на более ранних стадиях развития. Такие фотографии наименее нагружены символическим или индексальным и часто являются просто иконами того, как живет глубинка.

Таким образом, один из приемов, эксплуатируемых в играх с камерой — это контраст, причем контраст, не обязательно оказавшийся в рамках кадра, иногда контраст возникает из-за противопоставления объекта в кадре и культурного контекста, из которого автор снимка разглядывает объект.

ИГРЫ С ФОТОГРАФИЕЙ НА ЭКРАНЕ

Зрители сообщества также играют в различные игры. Одна из таких игр, которые сложно пропустить, это сокрушение по поводу того, до чего довели страну, регион, город и т.д. Тем не менее правила сообщества осуждают рассуждения на политические темы, поэтому эта игра модерируема:

> *«СТРОГО НЕ РЕКОМЕНДУЕТСЯ (и с высокими шансами карается баном) оставлять комментарии на политические и смежные (историко-политические, геополитические и др.) темы. Особенно не приветствуется резкий и немотивированный разворот дискуссии в политику, а также комментарии с использованием демотиваторов, картинок или видео на политические темы. Политики приходят и уходят, е*еня*

вечны. Для политических дискуссий существует весь остальной интернет»[4].

Остальные игры связаны с угадыванием знаков. Самое простое — угадывание, где был сделан кадр, или в какое время. Более сложное — поиск аллюзий, отсылок к произведениям искусства, компьютерным играм, культурным образам в целом. Отдельно нужно рассмотреть узнавание места, где жил или бывал раньше. Комментаторы благодарят авторов за весточку из своего прошлого, рассказывают истории, связанные с этими местами. Так возникает не глобальный исторический нарратив памяти, а много частных, дробных, нелинейных, пересекающихся друг с другом сюжетов, разрастающихся пучками из отдельно выхваченных моментов. В фотографиях обнаруживаются символы, понятные узкой группе людей, а индексы соединяют изображения с чем-то личным, частным. Здесь можно вспомнить идею Ролана Барта oStudium и Punctum в фотографии [12, с. 43–44]. Рассуждая о фотографиях старого, Барт разделяет их на те, которые предлагают материал для изучения (в них есть только Studium), и те, в которых «стрела вылетает со сцены и пронзает меня» (в них помимо Studium есть Punctum) [12, с. 45]. Punctum субъективен, индивидуален, не связан с общей исторической памятью, политическими, социальными контекстами, это экзистенциальное переживание. Так, цитируя Барта, можно предположить, что угадывание места по деталям, обсуждение времени снимка, поиск аллюзий и т.д. – это лишь обращение к Studium этих фотографий, изучение, «прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишенного особой остроты» [12, с. 44]. Тогда как выхватывание «родного», весточки из прошлого, возникающей индивидуально из субъективного, экзистенциального переживания, это и есть ощущение Punctum, «раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом» [12, с. 45]. Эстетика е*еней ранит, колет зрителей, задевает тонкие струны,

[4] URL: https://vk.com/yebenya?w=page-69563163_49019355.

которые сложно проанализировать, обращаясь к общему историческому нарративу.

В этой связи интересна еще одна игра, которая, впрочем, также модерируется правилами. Это игра в определение, е*еня или нет представлены на снимке. Она началась еще на этапе становления сообщества, и четкого канона так и не сложилось, несмотря на то, что участники сообщества периодически рассуждают об этом.

> *«ПРОСТО НЕ РЕКОМЕНДУЕТСЯ (баном не карается, но не приветствуется) заявлять: «Это не е*еня!». Спор о том, что есть е*еня, что не есть е*еня, вечен. Когда в сообществе было еще человек 800, мы целые вечера проводили за такими дискуссиями. Потом в комментарии пришел некий человек и сказал: «ребята, ну вот мы же на вас не зря подписаны, значит, есть какой-то резонанс, значит, нам в какой-то степени близок ваш вкус. Вот вы и выбирайте». Так мы и стали делать»[5].*

Как мы можем проследить из правил сообщества, е*еня вечны и спор о том, что это такое, тоже вечен. Экзистенциальность переживания е*еней подчеркивается этим обращением к вечности и, возможно, в этом можно обнаружить рассоединение цепи времен, разделение линейности времени. Колебание между старым и новым, подмечание контраста, поиск знаков, отсылающих к устареванию, разрушению, прошлому, можно рассмотреть как экзистенциальное переживание колебания между жизнью и смертью, в котором катарсис возникает из иронии, сарказма, сочетания несочетаемого.

ИГРЫ С РИСУНКОМ И КОЛЛАЖЕМ

Помимо игр с фотографией, внутри сообщества возникает набор игр, выходящих за рамки фотографии. Одна из таких игр — рисунок по фотографии. Авторы-любители перерисовывают отдельные

[5] URL: https://vk.com/yebenya?w=page-69563163_49019355.

снимки из сообщества, иногда реалистично, иногда создавая более фантастический, вымышленный антураж для тех или иных объектов.

Другая игра — это создание любительского рисунка самостоятельно, по мотивам описанного выше переживания колебания между жизнью и смертью, новым и старым, который в рисунке сводится до клише, с помощью которых авторы выражают какие-то свои смыслы. Так «вечные е*еня» становятся «архетипом», который дробится на клише, если рассмотреть это через оптику Маршалла Маклюэна и Вильфреда Ватсона [13].

Часть рисунков выполнены с нарочитой романтизацией образов-клише, обычно это очень вернакулярные произведения «из частного альбома», посвященные темам несчастной любви и одиночества. Так эстетика е*еней становится основой для «страданий юных Вертеров». Кроме любительской романтизации распространены более ремесленные работы в акварельной и пастельной технике, которые создают уютные, нежные реминисценции. В них е*еня продолжают сюжеты, популярные на холстах уличных художников, просящиеся оказаться на стене в гостиной «мелкой буржуазии». Достаточно профессиональная графика (как обычная, так и компьютерная) в сообществе часто относится к жанру фантастики, антиутопии и хоррора. Так через клишеированную эстетику е*еней авторы репрезентуют философские проблемы потребительского общества, тоталитарных диктатур, «Большого брата», разрыва между классами в обществе и т.д.

Контрастность жизни на постсоветском пространстве становится предметом и коллажей, которые создаются из фотографий е*еней. В них социальные проблемы обыгрываются саркастически, что соотносится с частью комментариев и общим тоном сообщества.

Еще одна игра с изображением — это поиск е*еней в текстах других культурных пластов. Участники сообщества присылают картины художников как прошлого, так и современности, которые подходят по тематике сообщества. Так, например, признан художником е*еней российский пейзажист Юлий Клевер (1850–1924 гг.), чью

«Заброшенную мельницу» (1890) можно увидеть в Государственной Третьяковской Галерее или «Забытое кладбище» (1890) — в Государственном Русском Музее. Из современных художников в сообщество попали работы Юлии Малининой. Вот что пишет в рецензии о ее выставке «Industrial 2015» Ирина Кулик:

> *«Полотна Юлии Малининой представляют промышленную архитектуру — заводы и фабрики. Ее живопись может напомнить "Индустриальные археологии" немецких фотографов-концептуалистов Бернда и Хиллы Бехеров, с начала 1960х годов снимавших по большей части заброшенные памятники завершившейся промышленной эры — эпохи, не оставившей после себя дворцов, соборов и других, более привычных, монументов. Фигуративная живопись у Юлии Малининой выглядит своего рода реконструкцией художественного языка модернизма XX века — будь то американский реализм Эдварда Хоппера или Чарльза Шилера или метафизические ландшафты Джорджо де Кирико»*[6].

Если Юлия Малинина делает в своих полотнах отсылку на фотографов, снимавших заброшенные здания XX века, то участники сообщества «Эстетика е*еней» закольцовывают эту ссылку, помещая работы художника в контекст фотографического, уже в реальности постсоветского пространства 2010-х.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной статье мы обрисовали контуры достаточно сложного, комплексного и многогранного феномена русскоязычной сетевой культуры 2010-х годов. Надеюсь, что нам удалось затронуть хотя бы основные реперные точки. Экзистенциальное переживание колебания между старым и новым, жизнью и смертью, со-

[6] URL: https://moscow.arttube.ru/event/omelchenko-gallery-uchastvuet-v-yarmarke-sovremennogo-iskusstva-cosmoscow-2017.

единяясь с иронией и сарказмом, становится частью игры, в которую играют фотографы, художники и их зрители. Словосочетание «эстетика е*еней» становится достоянием сетевой культуры, из которого разрастаются пучки личных историй, смыслов, «уколов», напоминающих о чем-то.

Связана ли популярность эстетизации руин с продолжающимся кризисом идентичности, невозможностью определиться с настоящим, пересборкой отношений с прошлым и неопределенностью будущего на постсоветском пространстве или есть иные объяснения? Может быть, в этой эстетизации есть и попытка примириться, одомашнить разрушающееся пространство, «этот поезд в огне», о котором пел Борис Гребенщиков: «А земля лежит в ржавчине… <…> Но хватит ползать на брюхе, мы уже вернулись домой»?

ЛИТЕРАТУРА:

1. Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 (1). С. 125–141.

2. Гавришина О.В. Мотив «современных руин» в американской фотографии 2000-х годов // Вестник РГГУ. Сер. «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2013. № 7 (108). С. 88–96.

3. Orwell M. America in Ruins: Photography as Cultural Narrative // American Art. 2015. Vol. 29 (1), pp. 9–14.

4. Buckley K. It Will Arise from the Ashes, or Exploring the Aesthetics of Postmodern Ruin Photography in Detroit [Электронный ресурс] // Kritikos. 2016–2017. Vol. 13. URL: https://www.intertheory.org/buckley.htm (Дата обращения: 15.06.2018).

5. Scorer J. Photography and Latin American Ruins // Journal of Latin American Cultural Studies. 2017. Vol. 26 (2), pp. 141–164.

6. Purbrick L. Nitrate ruins: the photography of mining in the Atacama Desert, Chile // Journal of Latin American Cultural Studies. 2017. Vol. 26 (2), pp. 253–278.

7. Woods M. Photographing Urban Ruins of an Exploding City: Images of 21st–Century Mumbai. Madrid, 2016.

8. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 409 с.

9. Пирс Ч.С. Что такое знак? // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 88–95.

10. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ad Marginem Пресс. 2014. 303 с. (Гараж).

11. Сталкер, субкультура [Электронный ресурс] // Академик: словари и энциклопедии. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1403877 (Дата обращения: 15.06.2018).

12. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem. 1997. 224 с.

13. McLuhan M., Watson W. From cliche to archetype. NY: The Viking Press 1970. 213 p.

REFERENCES:

1. Shenle A. Mezhdu «drevnej» i «novoj» Rossiej: ruiny u rannego Karamzina kak mesto «modernity» [Between “ancient” and “new” Russia: ruins in early Karamzin as the place of “modernity”]. Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Overview]. 2003. Vol. 59 (1), pp. 125–141.

2. Gavrishina O.V. Motiv «sovremennyh ruin» v amerikanskoy fotografii 2000–h godov. [The Motive of “Contemporary Ruins” in American Photography of the 2000s] Vestnik RGGU. Ser. «Istoriya. Filologiya. Kul’turologiya. Vostokovedenie» [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. The Series “History. Philology. Culturology. Eastern Studies”]. 2013. Vol. 7 (108), pp. 88–96.

3. Orwell M. America in Ruins: Photography as Cultural Narrative. American Art. 2015. Vol. 29 (1), pp. 9–14.

4. Buckley K. It Will Arise from the Ashes, or Exploring the Aesthetics of Postmodern Ruin Photography in Detroit. Kritikos. 2016–2017. Vol. 13. URL: https://www.intertheory.org/buckley.htm

5. Scorer J. Photography and Latin American Ruins. Journal of Latin American Cultural Studies. 2017. Vol. 26 (2), pp. 141–164.

6. Purbrick L. Nitrate ruins: the photography of mining in the Atacama Desert, Chile. Journal of Latin American Cultural Studies. 2017. Vol. 26 (2), pp. 253–278.

7. Woods M. Photographing Urban Ruins of an Exploding City: Images of 21st–Century Mumbai. Madrid, 2016.

8. Hejzinga J. Homo ludens. Chelovek igrayushchiy [Homo ludens. Playing Man]. St. Petersburg: Izdatel’stvo Ivana Limbakha [Ivan Limbach Publishing House], 2011. 409 p.

9. Pirs C.S. Chto takoe znak? [Peirce, C.S. What is the Sign?]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya. [Bulletin of the Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political Science]. 2009. Vol. 3 (7), pp. 88–95.

10. Krauss R. Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdeniy [The Photographic: the Experience of the Theory of Divergences]. Moscow: Ad Marginem Press. 2014. 303 p. (Garazh) [(Garage)].

11. Stalker, subkul'tura. Akademik: slovari i ehnciklopedii. [Stalker, the Subculture. Academician: Dictionaries and Encyclopedias]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1403877

12. Bart R. Camera lucida. Kommentariy k fotografii. [Commentary to the Photograph] Moscow: Ad Marginem. 1997. 224 p.

13. McLuhan M., Watson W. From cliché to archetype. NY: The Viking Press 1970. 213 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ВАРВАРА ПАВЛОВНА ЧУМАКОВА,
преподаватель Департамента медиа
Факультета коммуникации, медиа и дизайна,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Хитровский переулок, д. 2–8, корпус 5 (П),
кандидат культурологии,
ORCID:0000-0003-3057-8930
e-mail:vchumakova@hse.ru

ABOUT THE AUTHOR:

VARVARA P. CHUMAKOVA,
Faculty member of the Department of the Media
at the Department of Communication, Media and Design,
National Research University
"Higher School of Economics,"
Khitrovsky pereulok 2–8, korpus 5 (P),
PhD in Culturology,
ORCID: 0000-0003-3057-8930
e-mail: vchumakova@hse.ru

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

УДК 791
ББК 85.373 (2)
DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-92-114
recieved 22.06.2018, accepted 20.09.2018
ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0752-9786
e-mail: jdacha@mail.ru

«БРАТ 2» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА: НЕПРОЧИТАННОЕ ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

Аннотация. В статье представлен детальный анализ музыкальных композиций, звучащих в фильме Алексея Балабанова «Брат 2». Автор приходит к выводу, что режиссер использует расширительно-символический потенциал песен и выстраивает с их помощью поле «вторых смыслов», нередко противоречащих смыслам прямого сюжетного нарратива. В структуре фильма, по мнению автора, вырисовываются две системы музыкальных лейтмотивов. Первая система связана с лейтмотивами персонажей и характером окружающей среды, тогда как вторая система — более сложная и семантически насыщенная — выстраивает особые отношения с образом Америки. Программной композицией в структуре этой второй системы выступает песня «Гудбай, Америка» («Прощальное письмо») группы «Наутилус Помпилиус». Ее символическую многозначность дополняет и развивает целый ряд других песен, в конечном итоге превращающийся в самостоятельный «закадровый» вокальный цикл о любви. В этом цикле прослеживаются все основные стадии отношений: предвкушение любви, встреча и упоенность чувствами, первое разочарование, непреодолимый конфликт, опустошенность, прощание, синдром пост-влюбленности с осознанием неизбежности одиночества и, наконец, окончательное расставание. Однако в развертывающейся истории любви главным героем является отнюдь не Данила Багров, а сам Алексей Балабанов как представитель определенного поколения. Именно его очень личностный, а потому нередко спрятанный за иронию взгляд на Америку

как на страну-рай становится вторым, мало кем прочитываемым, но крайне важным сюжетным и смысловым стержнем фильма.

Ключевые слова: музыка кино, Алексей Балабанов, популярная музыка, русский рок, саундтрек, музыкальное видео, популярная культура, российский кинематограф, вокальный цикл.

DARIA ALEXANDROVNA ZHURKOVA
State Institute of Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0752-9786
e-mail: jdacha@mail.ru

"BRAT 2" ["BROTHER 2"] OF ALEXEI BALABANOV: THE UNREAD LOVE CONFESSION

Annotation. The article presents a detailed analysis of the musical compositions sounded out in Alexei Balabanov's film "Brat 2" ["Brother 2"]. The author arrives at the conclusion that the film producer uses the expansively symbolic potential of songs and arranges them by means of the field of "secondary meanings," which frequently contradict the meanings of the direct plot narrative. In the structure of the film, in the opinion of the author, two systems of musical leitmotifs are traced out. The first system is connected with the leitmotifs of the protagonists and the character of the surrounding environment, whereas the second system—the more complex and semantically more saturated—builds special relations with the image of America. The programmatic musical composition in the structure of this second system is the song "Goodbye, America" ("Farewell Letter") of the group "Nautilus Pompilius." Its symbolic polyvalence complements and develops a whole set of other songs, which ultimately turns into an independent "off-screen" vocal cycle about love. In this cycle all the basic stages of relations are traced out: the foretaste of love, meeting and entrancement with feelings, the first disillusionment, an insurmountable conflict, exinanition, saying farewell, the syndrome after being in love with the sense of inevitability of loneliness and, finally, the ultimate parting. However, in the unfolding story of love the main hero is not in the least

Danila Bargov, but it is Alexei Balabanov as the representative of a certain generation. It is particularly his perspective of America as a paradise-country, very personalized, and hence hidden behind irony, becomes the secondary plot-related and semantic core of the film, which few people are able to read through, which makes it very important.
Keywords: movie music, Alexei Balabanov, popular music, Russian rock, soundtrack, musical video, popular culture, the Russian cinematograph, vocal cycle.

Дилогия Алексея Балабанова о приключениях Данилы Багрова стала, помимо воли режиссера, его «визитной карточкой». «Брат» и «Брат 2» безоговорочно лидируют в фильмографии Балабанова по рейтингу оценок и количеству просмотров и являются его самыми обсуждаемыми картинами. Герой Сергея Бодрова-младшего получил негласное звание культового персонажа, олицетворяющего поколение 90-х, и вызвал бурные дискуссии среди как отечественных, так и западных критиков.

Если первый «Брат» привлекал зарубежных исследователей тем, что выносил смелый диагноз положению дел в новой России, то «Брат 2» зацепил их «за живое» нелицеприятной критикой западного общества. В адрес режиссера посыпались крайне негативные оценки, столь же резкие, сколь и пропитанные неподдельным интересом к его творчеству. Неприкрытый антиамериканизм и возрождение на новом витке советской мифологии [1; 2], незнание того, что допустимо, а что нет в американском обществе [3], наконец, неумелое использование лекал голливудского экшена [4; 5] — вот круг претензий, которые были предъявлены Балабанову западными критиками. В конечном итоге, по наблюдению Доуна Секлера и Стивена Норриса, благодаря влиянию Балабанова, среди зарубежных исследователей «стало общим местом характеризовать популярный постсоветский фильм как имеющий предрасположенность к тому, чтобы быть антиамериканским, пророссийским, а также все более ксенофобским и патриотичным» [6, p.211].

Однако, на мой взгляд, многие критики, впрочем, как и большинство зрителей, попались на провокацию режиссера, считав только первый слой заложенных им смыслов. При всей кажущейся прямолинейности балабановского высказывания в нем, безусловно, есть «второе дно», которое и делает его кинематограф авторским, выходящим далеко за пределы жанровой предсказуемости и политической конъюнктуры. Одним из таких «люков», ведущих к истинным смыслам режиссерского замысла, по моему мнению, является музыка, звучащая в фильме. В данной статье я планирую детально рассмотреть саундтрек фильма «Брат 2» и с его помощью показать, что фильм, имеющий репутацию откровенно антиамериканского кино, на самом деле является очень личностным признанием режиссера как представителя определенного поколения в любви к Америке.

Анализ музыки будет происходить на трех уровнях: 1) изначальное содержание музыкальной композиции; 2) взаимодействие ее художественно-выразительных средств с визуальным рядом и 3) с сюжетом фильма. При этом прослеживание особенностей той или иной песни будет встраиваться в анализ общей картины смыслов, привносимых в киноповествование посредством музыки.

НОВАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ПРЕЖНЕГО ГЕРОЯ

После утонченных, пронизанных философскими подтекстами композиций «Наутилуса Помпилиуса», целиком озвучивших первого «Брата», саундтрек сиквела многим критикам показался слишком тиражным, «попсовым». Крайнюю точку зрения по этому поводу высказала Наталья Сиривля, заметив, что «песни в исполнении Земфиры, “Морального кодекса” и “Би-2” никаких дополнительных смыслов в себе не несут, и все их значение сводится к тому, что это музыка модная, современная и актуальная, автоматически вводящая зрителя в состояние бездумного дискотечного драйва» [7]. Но я берусь утверждать, что, помимо заве-

домой киногеничности (яркой программности и звуковой притягательности), в этой музыке есть содержательно-расширительный потенциал, который Балабанов активно использует.

В данном фильме, на мой взгляд, сосуществуют две системы музыкальных координат. Первая связана с лейтмотивами персонажей и характером окружающей среды. Вторая система — более сложная и семантически насыщенная — выстраивает особые отношения с образом Америки. Предлагаю рассмотреть эти две системы по порядку.

По сути, только за одним героем фильма, братом Виктором (Виктор Сухоруков), закреплен свой лейтмотив — это песня «Вечно молодой» группы «Смысловые галлюцинации». Ее инструментальные фрагменты сопровождают героя, когда он сначала приезжает из родного города в Москву, а после прилетает в Америку. Целиком же песня звучит в кульминационный момент погони и перестрелки с московскими бандитами. Данная композиция становится своего рода лебединой песней героя, ведь как личность он безнадежно потерян. Слова песни и щемящее соло саксофона намекают на то, что судьба брата (а вместе с ним и целого поколения) могла бы сложиться совсем иначе — более счастливо, благополучно. Строка *«я мог бы быть другим»* подразумевает, что брат Виктор не по своей воле стал меркантильным задирой и предателем, а время и обстоятельства сделали его таковым.

Другим лейтмотивом, но уже не конкретного персонажа, а негласного братства героев, становится строчка «Гни свою линию» из песни группы «Сплин»[1]. Композиция на протяжении фильма появляется дважды: в момент, когда Данила обнаруживает труп своего друга Константина Громова, и чуть позже — когда он вместе с другим своим товарищем — компьютерщиком Ильей и братом Виктором готовят нападение на мафиози Белкина. Обособленность и несгибаемость героев, их решение действовать во-

[1] Сама песня называется «Линия жизни».

преки обстоятельствам и идти до конца метафорично совпадают с текстом песни: *«Мы ушли в открытый космос, / В этом мире больше нечего ловить».* Все это накладывается на речитативный характер мелодии, который усиливается остинатным, звучащим буквально на одной ноте сопровождением электрогитары. Создается двойственный эффект — некоего упорства, неотступности, закольцованности и вместе с тем иллюзии движения, непрерывного действия.

Помимо музыкальных лейтмотивов, в структуре «Брата 2» есть сюжетно-семантический лейтмотив опасной среды, который сопровождается каждый раз разной, но говорящей об одном и том же музыкой. Например, когда троица друзей во главе с Данилой отправляется на разборку с бандитами, в кадре как бы «случайно» звучит отрывок песни группы «Крематорий»: *«Но можем дать и по лицу / За родную Катманду»*. Композицию передают в этот момент по радио, играющему в машине, но она весьма точно попадает в сюжетную ситуацию мести. Чуть позже, тоже по радио в машине и тоже в сюжетно напряженный момент засады, которую бандиты устроили Даниле, звучит другое музыкальное предупреждение: *«Лабрадор, Гибралтар / Начинается пожар»*[2]. Но, безусловно, самой музыкально яркой, виртуозно нагнетающей состояние угрозы становится песня «Полковнику никто не пишет» группы «БИ-2». Поначалу в фильме время от времени[3] звучит только вступление: слов нет, но ритмически однотипный, словно пулеметная очередь, построенный буквально на двух нотах мотив, расцвеченный диссонирующими гармониями, задает необходимое состояние напряжения, «готовит» зрителя к надвигающейся катастрофе. В самом финале этот мотив «выстрелит»,

[2] Песня группы «Террариум».

[3] В первый раз фрагмент песни звучит в эпизоде, когда Данила с братом уходят от бандитов, карауливших их у дома Ирины Салтыковой. В следующий раз эта же тема появляется во время разборки в американских трущобах, когда Данила первый раз пытается вытащить из рабства русскую проститутку Дашу.

развернувшись в полноценную композицию, и станет эффектной звуковой кульминацией, музыкально-смысловой эмблемой всего фильма. Но обо всем по порядку.

Итак, первая система лейтмотивов складывается из музыки, крайне напряженной по характеру. В ней, за исключением пары песен, почти нет распевов, преобладают остинатные ритмические фигуры, диссонирующие гармонии, «жесткий» тембр электрогитар и мелодика в предельно узком диапазоне. Эта музыка интонационно скупа и сжата, словно комок нервов, внутренне закрыта. Ее характер под стать событиям, которые она озвучивает — перестрелкам и преследованиям, требующим от героев предельной концентрации.

Буквально два раза в этом звуковом комплексе наружу вырывается «оголенная» эмоция, сметающая все на своем пути. Происходит это в песнях «Ту-лу-ла» Юлии Чичериной и «Земля» группы «Маша и медведи». Первая из них звучит в эпизоде, когда Данила выходит из московской тюрьмы и решает готовиться к нападению на Белкина. А вторая — в момент переговоров с чикагскими бандитами, заканчивающихся перестрелкой и угоном машины. В обоих случаях внешне спокойное, замаскированное под заурядное и дружелюбное, поведение главного героя сопровождается музыкой эмоционально взвинченной, звучащей на звуковысотном и динамическом пределах — очень высоко и очень громко. И, что также не характерно для фильма в целом, исполнены данные песни женским вокалом. Эта музыка уже не столько отражает агрессивность окружающей среды, сколько становится «закадровой», истинной реакцией героя на угрожающую ему опасность. Немаловажны и слова песен. В первом случае в кадр попадает строфа: *«Я стою на краю — на обрыве над рекой, /Не могу пошевелить ни рукой, ни головой / Защемило сердце мне, в голове замкнуло / Мне осталось только петь то, что ветром в голову надуло…»*. Вкупе с характером музыки лирика как нельзя лучше передает состояние подвешенности, неопределенности, страха и

одновременно отчаянной решимости. Во второй песне слова еле различимы, но тоже символичны: *«Хэ-эй, Земля, / Залей меня снегом талым».* Текст песни намекает на некий магический обряд, ощущение которого усиливает прием пения «на горле», отсылающий к народной культуре.

Если в первой системе музыкальных лейтмотивов лирические чувства крайне редко прорываются наружу, то во второй системе — наоборот, они становятся ведущими. Но, прежде чем перейти к непосредственному разбору этой системы, необходимо сделать небольшое концептуальное отступление.

В ПОИСКАХ ОБЪЕКТА ЛЮБВИ

В своей статье, посвященной культуре постсоветской России, Марк Липовецкий одной из тенденций называет отсутствие внятной женской линии в нарративе современных художественных произведений, в том числе и в кино. Основываясь на анализе фильмов Алексея Балабанова, Николая Лебедева, Вячеслава Говорухина, Александра Котта, Липовецкий приходит к заключению, что «как правило, <…> романтические и женские персонажи играют незначительную роль в этих [кинематографических] работах и могут быть полностью исключены из сюжета» [8, p. 361]. В конкретном отношении к «Брату 2» эту же особенность подчеркнула Антонина Крюкова, посчитав, что если из фильма вынуть все эпизоды с Ириной Салтыковой, то «картина ровным счетом ничего не потеряет» [9].

Безусловно, отношения, которые связывают Салтыкову с Данилой, гораздо поверхностнее и факультативнее тех, что возникают между ним и проституткой Дашей (Мерилин). Но последние никак не назвать романтическими, Даша — друг Данилы, свой человек, но точно не его девушка, даже в перспективе. То есть, действительно, полноценной любовной линии в сюжете «Брата 2» нет. Но тогда почему большинство звучащих в саундтреке песен так или иначе являются песнями о любви, посвящены взаи-

моотношениям между «я» и «ты»? «Искала» Земфиры, «Счастье» и «Варвара» группы «БИ-2», «Секрет» и «Никогда» группы «Агата Кристи», «Коли тэбе нема» и «Кавачай» группы «Океан Эльзы» — все эти песни, пусть и по-разному, но работают с одной и той же темой — любовными переживаниями. Списать эту закономерность на стремление режиссера понравиться публике с помощью беспроигрышно хитовой музыки было бы слишком просто. Тогда кто же является объектом любви в этом фильме?

На мой взгляд, все вышеперечисленные песни складываются в единую драматургическую линию и образуют своеобразный закадровый вокальный цикл, посвященный роману с Америкой. В этом цикле прослеживаются все основные стадии отношений: предвкушение любви, встреча и упоенность чувствами, первое разочарование, непреодолимый конфликт, опустошенность, прощание, синдром пост-влюбленности с осознанием неизбежности одиночества и, наконец, окончательное расставание. Ключом к драматургии этого цикла является песня «Гудбай, Америка» («Прощальное письмо») группы «Наутилус Помпилиус».

Впервые эта песня звучит в эпизоде, когда Данила приходит на торжественную линейку в элитной гимназии, где учится сын мафиози Белкина. В лучших традициях голливудских блокбастеров детский праздник становится поводом для выяснения отношений между враждующими взрослыми. По сюжету песню, относящуюся к рок-музыке конца 1980-х, поет детский хор в конце 1990-х. С точки зрения прямого нарратива — это абсолютно абсурдная ситуация. Почему дети, которые уже получают престижное образование в России, и родители которых явно метят отправить своих чад учиться за рубеж, поют пронзительную песню о прощании с Америкой, где, якобы, они никогда не были и, что самое неправдоподобное, так и не побывают? Собственно, для школьного праздника можно было выбрать любую другую, куда более детскую по содержанию и оптимистичную по духу композицию. То есть данная песня встраивается не столько в сюжет фильма,

сколько в его мифологический подтекст, с точки зрения которого она крайне уместна и символична.

Детский хор, как и сама песня «Гудбай, Америка», напрямую отсылает к советской эпохе. С одной стороны, через тембр детских голосов звучит явный намек на традицию пионерских песен — неотъемлемую часть всей советской культуры. А с другой стороны, сама песня представляет собой наивный, как бы детский, полный обожания и трепетной любви взгляд на недосягаемую страну-мечту — такой Америку видели тоже исключительно в советское время. Но контекст и время, в котором исполняется эта песня, посредством абсурдности происходящего и иронии создают эффект остранения. Таким образом, осуществляется двойное кодирование. Для широкой аудитории хор гимназистов, старательно выводящих «Гудбай, Америка, о-о-о» — это часть антуража элитной гимназии для детей новых русских, наравне с бордовыми гардинами; а для эстетов — это крайне символичный, «нашпигованный» вторыми смыслами элемент постмодернистского текста.

В контексте вокальной драматургии «Гудбай, Америка» объединяет вокруг себя еще несколько песен, также фиксирующих наивный взгляд на объект любви и предвкушение новых чувств. В одном из начальных эпизодов фильма, когда компания друзей Данилы расслабляется в бане, фоном звучит припев из песни группы «Смысловые галлюцинации» со словами: *«Где розовые очки? / Моя ракета, где ты? / Мое кривое счастье…».* Чуть позже, в другом эпизоде, когда Данила просыпается в квартире Салтыковой, по телевизору показывают клип на ее песню со словами: *«Ты прилетай, мой солнечный друг / Убереги от разлук».* А уже после эпизода в элитной гимназии, когда Данила с братом готовятся к поездке в Америку, в кафе, где им передают загранпаспорта и билеты, тоже как бы ненароком играет песня «Коли тэбе нема» группы «Океан Эльзы». Каждая из этих песен, пусть и совершенно различными музыкально-выразительными средствами, представляет лирического героя в поисках счастья, героя, ощущающего пу-

стоту и бессмысленность своего существования вне далекой мечты. В каких-то песнях призыв о любви звучит сильнее, в каких-то — к нему примешиваются другие чувства. Но режиссер очень тонко «нарезает» фрагменты песен, давая в кадр лишь необходимые слова, убирая «лишние» смыслы и вкладывая новые. Например, в песне «Розовые очки» остается за кадром горькая ирония героя, разочарованного действительностью, а исполнение наутилусовского шлягера детским хором чистых, звучащих a'capella голосов, переформулирует прощание с Америкой в предвкушение встречи с ней.

Однако, прежде чем влюбиться заново, надо проститься с прежней возлюбленной, в роли которой очень символично подразумевается покидаемая героями родина. Эпизод в аэропорту, когда брат Виктор проходит таможенный контроль, сопровождается песней «Дорога» группы «Аукцион». Слова ее припева: *«Я сам себе и небо, и луна, / Гордая, холодная луна»* становятся символом духовного освобождения героя, примечательно совпадая с сюжетом фильма. Процедура досмотра, окна регистрации, люди в униформе — все эти атрибуты официальных структур накладываются на музыкальный возглас: «о, зона». В таком контексте, под зоной, по сути, начинает подразумеваться вся Россия — страна, которую герой фильма в данный момент покидает. При этом высокий, почти фальцетный тембр солиста, постоянное «зависание» мелодии на высоких нотах с последующим «скатыванием» вниз — все это создает эффект юродствования, невольно сообщаемый и происходящему в фильме действию. Таким образом, напряженная сцена ухода от преследователей за счет музыки наполняется иронией, и экшн модулирует в балаган. С одной стороны, братья Багровы разыгрывают перед бандитами представление-подмену, где старший брат Виктор постоянно демонстрирует таможенникам идиотскую улыбку до ушей. С другой стороны, режиссер Балабанов играет с патриотическими чувствами и имиджем России, намекая на ее закрытый, «режимный» характер.

Первая прогулка Данилы по Америке сопровождается песней Земфиры «Искала», которая символизирует встречу героя с объектом своих мечтаний. Данный хит запечатлел сгусток очень ярких, несдерживаемых эмоций, связанных с обретением долгожданного объекта обожания:

Я искала тебя, годами долгими.
Искала тебя, дворами темными,
В журналах, в кино, среди друзей,
В день, когда нашла, с ума сошла.
Ты совсем как во сне,
Совсем как в альбомах,
Где я рисовала тебя гуашью…

Важно обратить внимание, что в песне речь идет явно о подростковой, крайне импульсивной и всепоглощающей форме любви. Об этом говорит прежде всего характер музыки. Инструментальное вступление и куплет строятся на монотонном повторении одной и той же фразы сначала у электрогитары, а потом — с небольшими вариациями — в вокальной партии. В припеве же происходит взрыв накопившейся энергии — мелодия уходит в высокий диапазон и приближается к скандированию. Такие резкие перепады между регистрами и, соответственно, между эмоциональными состояниями — характерный признак не столько новых, сколько незрелых, юношеских чувств.

«Завоевание» Америки происходит не только с помощью натиска эмоций в музыке, но и с помощью музыки как таковой. Мало того, что, попав на Брайтон бич, Данила видит сплошняком русскоязычные надписи и слышит русскую речь. Но и дальше, на протяжении всего своего путешествия его сопровождает исключительно русская музыка — за весь фильм мы толком не услышим ни одной западной песни. Даже в святая святых — грузовике американского дальнобойщика — будет звучать русскоязычный рок. Другой вопрос, что содержание сопровождающей героя музыки будет сильно меняться сообразно обстоятельствам.

Экстаз первой встречи, запечатленный в песне Земфиры, уступает место первым разочарованиям и выливается в выяснение отношений. Последующие песни саундтрека никак нельзя назвать прямым комментированием происходящих в фильме событий. Скорее, они пересекаются с сюжетом на опосредованном, метафоричном уровне. С одной стороны, они переосмысливают и расширяют границы прямого нарратива, а с другой — образуют самостоятельную драматургическую линию. Так, во время сменяющих друг друга зарисовок совместной поездки Данилы с дальнобойщиком Беном по трассам Америки звучит песня «Счастье» группы «БИ-2». По отношению к конкретному эпизоду фильма лейтмотив этой песни — *«счастье мое, где ты?»* — очень символично соотносится с темой пути как поиском лучшей доли. Примечательно, что в песне ответом на интонации-вопрошания лирического героя звучат аккорды у фортепиано, которые становятся своеобразным воплощением константы объективной реальности. Вместе с тем утрированно мелодраматический, как бы едва сдерживающий рыдания голос солиста снимает серьезность задаваемых вопросов, меняя философский регистр лирики на постмодернистскую условность, вплоть до откровенного гротеска. Последнему вторят бойкие проигрыши медных духовых инструментов. Тем не менее общая болезненность стенаний остается и закономерно вписывается в вокальный цикл на правах первого разочарования, фиксирующего момент отрезвления после состояния безоглядного обожания.

Далее «роман» с незнакомой страной развивается центростремительным образом. Пропорционально тому, как окружающая реальность становится все более жестокой по отношению к главному герою (скитание по городу, отсутствие денег и невозможность выйти на связь с нужным человеком, разборки с чикагскими бандитами, избиение, задержание полицией), так и сопровождающая эти события музыка оказывается все более отчаянной и дисгармоничной. *«Ты закрыла сердце на замок, / Чтобы я*

в него зайти не смог» — зловеще поет группа «Агата Кристи», когда Данила бесцельно бродит по улицам Чикаго. Помимо жутковатых слов и шипящего тембра солиста, ощущение надвигающейся катастрофы усиливает мотив «креста» — символ распятия, хорошо известный еще со времен Баха. На эту звуковую эмблему, непрерывно звучащую в партии бас-гитары, нанизываются диссонирующие гармонии, что вкупе создает эффект закольцованного, непреодолимого морока.

После открытого и крайне напряженного конфликта наступает фаза опустошения. В тот момент, когда Данила от переговоров решает перейти к наступлению и деловито строгает самопальный пистолет, звучит композиция «Кавачай» группы «Океан Эльзы»[4]. Сюжет песни рисует пару, чувства которой остыли, а былое счастье осталось позади: *«Ты не огонь, и не вода, ты манекен. / Смыло давно ангельский сад. Хочу обратно»*[5]. Но пути обратно, как мы понимаем из характера музыки, уже нет. Начинаясь с простенького вальсообразного гитарного вступления, которому вторит и первый куплет, в припеве аранжировка переключается на полный состав инструментов, а мелодия набирает диапазон и энергетику. В итоге визуальный ряд и содержание песни соотносятся между собой примечательным образом. Согласно видеоряду, музыка символизирует нарастающее стремление Данилы выйти на путь открытой войны, в то время как слова песни фиксируют отчаяние лирического героя, осознавшего неизбежность расставания. Тем самым и в сюжете фильма, и в драматургии закадрового вокального цикла роман с Америкой выходит на завершающую стадию.

Следующей развернутой музыкальной цитатой становится песня «Варвара» группы «БИ-2», в которой степень испытываемой лирическим героем боли от разлуки с возлюбленной пропор-

---

[4] Надо отметить, что в фильме используется измененный вариант песни, в котором отсутствуют припевы. Благодаря этому песня звучит эмоционально сдержаннее и жестче.

[5] В оригинале на украинском языке: «Ти не вогонь, і не вода, ти манекен. / Змило давно ангельский сад. Хочу назад».

циональна степени авторского стеба над своим героем. Композиция песни пестрит откровенными интонационными (секвенции), гармоническими («трех-аккордовая» база) и словесными штампами (*«Мне просто обидно шаги одиночества слышать. / И страшно подумать, и вряд ли я жизнь доживу»)*. Вздохи, придыхания и грассирование звука в вокальной партии довершают насквозь ироничный образ героя-горемыки. С точки зрения сюжета фильма зритель наблюдает автоповтор — вновь Данила готовит нападение, на сей раз делая тайник с оружием в чикагском ночном клубе, чтобы расквитаться с его хозяином — бизнесменом Мэннисом. Однако музыка маскирует повторность эпизода в ситуацию чувственного переживания бесповоротного разрыва, пусть и сдобренную изрядной долей иронии. Но в данном случае ирония может быть переформулирована в индикатор искренности чувств, так как признаться напрямую в испытываемой боли и отчаянии не хватает сил, а ирония позволяет открыться, сохранив спасительную дистанцию.

Кульминацией и фильма, и закадрового вокального цикла становится сцена перестрелки в том самом чикагском клубе. В этом эпизоде наконец-то целиком звучит песня «Полковнику никто не пишет» группы «БИ-2», появлявшаяся в фильме время от времени в качестве лейтмотива опасной среды. В новом контексте «Полковник…», ввиду своей многоплановости, становится точкой встречи двух лейтмотивных систем. Более того, песня выходит за границы конкретного эпизода и оказывается музыкальным символом всего фильма, а, может быть, и фильмографии Балабанова вообще. Происходит это потому, что в этой песне в яркой образной форме сплетаются все самые острые для режиссера темы — жестокого города, повсеместной войны, неразделенной любви и неизбежного одиночества. При этом аллюзии на знаменитую повесть Гарсия Маркеса вводят в структуру песни еще и мифологическое измерение.

Большие города,
Пустые поезда,
Ни берега, ни дна,
Все начинать сначала.
Холодная война,
И время как вода.
Он не сошел с ума,
Ты ничего не знала.
Полковнику никто не пишет,
Полковника никто не ждет…

Необходимо отметить, что «Полковник…» становится единственной песней, сценическое исполнение которой обыгрывается в фильме внутрикадрово. Согласно сюжету, «БИ-2» выступают в чикагском клубе как раз в тот вечер, когда Данила решает добраться до Мэнниса. Сначала мы видим Данилу внимательно слушающим выступление группы, а затем он идет за сцену и, словно герой видеоигры, прицельно стреляет по людям-мишеням, встречающимся на его пути в тесном коридоре-лабиринте[6].

В данном контексте песня «Полковник…» ложится на видеоряд как влитая. Происходит это по нескольким причинам. Во-первых, она ювелирно совпадает с монтажом, четко подстраивающимся под ритмическую пульсацию. Во-вторых, песня сама по себе кинематографична ввиду яркой образности. В ней нет связного нарратива, каждая строка — это новый эпизод разомкнутой истории, который соотносится с предыдущим как бы через склейку-затемнение — излюбленный прием самого Балабанова еще со времен первого «Брата». В музыке же такими многозначительными склейками-затмениями становятся инструментальные соло,

[6] На этот прием обращал внимание Энтони Анемон, говоря о том, что «Балабанов воссоздает типичную точку зрения для видеоигры-“стрелялки” (т.е. стрельбу из точки зрения поднятой руки с оружием, когда стрелок перемещается через коридоры и прилегающие комнаты). Тем самым режиссер приглашает зрителей идентифицировать себя с убийцей и подавляет их способность подвергать сомнению обоснование своих действий» [2, p. 140].

разделяющие каждую строку и оставляющие место для домысливания. Они то ритмически непреклонны, словно автоматная очередь, то растягивают время, падая по пустым квинтам вниз. Наконец, именно благодаря смысловой метафоричности песни, казалось бы, весьма каноническая сцена приобретает надсобытийный, фактически — мифологический масштаб. Это уже не бандитская перестрелка в ночном клубе, а межнациональная борьба за справедливость — еще один виток той самой «холодной войны», неслучайно проскальзывающей в тексте песни.

С точки зрения отношений с Америкой — данная сцена является поворотной, после нее пути назад быть не может. Это окончательный и очень драматичный разрыв, уже без тени какой-либо иронии. Лирический герой не просто остается один, он наконец-то принимает свое одиночество как неизбежность, как свое новое жизненное кредо.

Несмотря на то, что главный диалог фильма — между Данилой и Мэннисом — еще впереди, в музыкальном плане отношения заканчиваются на «Полковнике…». Далее происходит если не смерть лирического героя, то, как минимум, отмирание каких-либо чувств. Неслучайно следующую ключевую сцену встречи Данилы и Мэнниса предваряет песня «Никогда» группы «Агата Кристи». Ее лирический герой, подразумевается, находится уже в потустороннем мире и именно оттуда признается в вечной любви и памяти своей возлюбленной. Если бы не готический колорит *(«И мертвые уста / Словами жгут гранит»),* то основной посыл песни можно было бы считать не более, чем сентиментальной сентенцией *(«Я не забуду о тебе никогда, никогда, никогда! / С тобою буду до конца, до конца, до конца»).* Мрачная, приглушенная аранжировка, интонационно ползущая, «бесхребетная» мелодика, повторяющиеся, словно заклинание, окончания фраз — все это превращает композицию в своеобразную клятву, звучащую из загробного мира. Временн**о**е измерение отменяется, и былая любовь теперь навсегда застывает в вечности.

Меж тем по сюжету фильма выяснение отношений, наоборот, в самом разгаре. И зловещее песенное «до конца, до конца, до конца» будто воплощается и одновременно обрывается выстрелом Данилы, врывающегося в офис Мэнниса. Но, если разобраться, так ли важен их предстоящий разговор? Есть ли что выяснять этим двум героям между собой? Кажется, что да — Даниле надо восстановить справедливость, вернув деньги обманутому брату своего убитого друга, тем самым в очередной раз доказав, что «русские своих на войне не бросают». Другой вопрос, по-прежнему ли так актуально для героя это чувство национальной принадлежности, которое им движет?

Стоит «отмотать» предыдущий эпизод назад и вспомнить, что «Никогда» «Агаты Кристи» звучит, когда Данила поднимается по пожарной лестнице в офис Мэнниса. В этот момент он методично читает детский стишок «О Родине», услышанный им, что примечательно, на той самой торжественной линейке в элитной гимназии. Многие критики увидели откровенный патриотический пропагандизм в этом эпизоде[7]. Но, на мой взгляд, он ровно об обратном. Данный стишок и характер его звучания напрямую отсылают к стихотворной «мантре» другого кинематографического героя, еще одного поборника справедливости — к Плюмбуму из фильма Вадима Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра» (1986). Школьник Плюмбум, гоняясь за хулиганами и преступниками, то и дело тараторил скороговорку на запоминание форм глаголов, большая часть которых была агрессивно-действенного характера. Данила же многократно повторяет стишок, состоящий из сентиментальных клише о родной природе *(«Я узнал, что у меня / Есть огромная семья: / И тропинка и лесок, / В поле каждый колосок…»)*. И в том, и в другом случае налицо особый способ автокоммуникации. Слова и плюмбумовской скороговорки, и данилиного стихотворения теряют свой изначальный смысл. Они

[7] См., например, [10].

оказываются маской, абсолютной фикцией, своеобразной формой разговорной «жвачки», которая, с одной стороны, должна прикрыть пустоту и искусственность бытия героев, а с другой стороны, выбирается в качестве заговора-оберега[8]. Поэтому, когда Данила декламирует: «Я узнал, что у меня есть огромная семья» — на самом деле никакой семьи у него уже нет, это апофеоз героя-одиночки[9]. Собственно, и «Никогда» «Агаты Кристи» в таком раскладе становится, по сути, заупокойной песней о потерянном чувстве родного пристанища.

В эпилоге фильма, когда Данила и Даша покидают Америку, на борту самолета вновь звучит «Гудбай, Америка». Возникает семантическая арка, завершающая рассказанную историю, а также и закадровый вокальный цикл о любви. На сей раз прощание действительно настоящее, что обыгрывается не только сюжетно, но и музыкально. Недаром запев детского хора подхватывает «родной» тембр Вячеслава Бутусова и состав инструментов оригинальной версии песни. Прежний, полный обожания и восхищения взгляд сменяется умудренной, меланхоличной ностальгией. Гештальт объявляется закрытым.

Но главный вопрос — кто был влюблен в Америку, метания чьих чувств нашли отражение в песнях? — так и остается открытым. Приписать эту страсть к Америке на счет главного героя не представляется возможным. Данила не испытывает к Западу сколько-нибудь трепетных чувств, например, никакого экстаза от первой встречи со страной, который запечатлен в песне Земфиры,

---

[8] Случайно или нет, но даже в визуальном плане между эпизодами этих двух фильмов возникают определенные параллели. Так, Плюмбум, читая свою скороговорку, в одном из эпизодов взгромождается на турник с лестницей и бежит по закрепленному колесу. А Данила, как мы помним, во время чтения стихотворения поднимается по пожарной лестнице. И в том, и в другом случае, параллельно с «закалкой духа» происходит физическая тренировка тела.

[9] На противоречие Данилы своему национальному самосознанию («русские своих на войне не бросают») обращает внимание и Нэнси Конди, замечая, что он оставляет своего брата Виктора на откуп американской судебной системе и улетает в Америку без него. [4, p. 233].

у него не было. Это не история Данилы[10]. Да, его путешествие и происходящие с ним события становятся драматургическим стимулом для звучания той или иной композиции, но, еще раз подчеркну, эти песни не отражают напрямую чувств главного героя.

На мой взгляд, это признание в любви к Америке есть крайне личностное и потому нередко закамуфлированное в иронию, высказывание самого Балабанова. Нэнси Конди очень тонко подметила, что Данила является аватаром Балабанова, сражающегося с диктатом Голливуда его собственными же методами [4, p. 235]. Правда, я никак не соглашусь с мнением этого автора, что Балабанов — националист. За верхним сюжетным слоем, в котором легко усмотреть претензии на националистическое доминирование, скрывается масса других смыслов, что и делает кино Балабанова гораздо более многослойным, нежели кажется на первый взгляд. Данила действительно аватар режиссера, но приключения героя становятся поводом не столько для того, чтобы рассказать о сомнительном русском превосходстве, сколько признаться в долгой и, увы, безответной любви к Америке.

За песнями, звучащими в фильме, прячется сам Балабанов, а точнее — его поколение. Поколение, которое еще успело испытать как романтические иллюзии в отношении Западного мира, так и пройти через путь разочарования. Таким образом, с помощью рок и поп-музыки, неотделимой от 2000-х[11], Балабанов смог высказать чувства предыдущего, позднесоветского поколения. То есть, если в первом «Брате» позднесоветский рок помогал осмыс-

[10] На чуждость Данилы американской культуре обращает внимание и Сэт Грэхем, замечая, что Данила «не интересуется культурой [Америки], не скрывает своей идентичности и не прилагает никаких усилий для изучения местного языка. Он отправляется в США как русский Рэмбо. Его миссия на экране, как и у Рэмбо, якобы обусловлена личными мотивами, но эти мотивы прозрачно символизируют большую потребность отомстить за национальное унижение» [11, p. 103].

[11] Как выразилась по этому поводу Мария Кувшинова: «“Сплин” и Земфира — музыканты без советского контекста и опыта, которые у аудитории однозначно ассоциируются с новым временем; ноль ностальгии» [12, с. 73].

лить болевые точки нового поколения постсоветской России, то во втором «Брате» с помощью современной музыки были закрыты гештальты поколения предыдущего. Тем самым оба поколения «Братьев» и с музыкальной, и с символической точки зрения оказались квиты.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Larsen S. National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // Slavic Review. 2003. V. 62, № 3, pp. 491–511.

2. Anemone A. About Killers, Freaks, and Real Men. The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films // Insiders and Outsiders in Russian Cinema. Ed. by Stephen M. Norris, Zara M. Torlone. Indiana University Press, 2008. P. 127–141.

3. Lipovetsky M., Leiderman D. Angel, Avenger or Trickster? The 'Second-World Man' as the Other and the Self // Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P.199–219.

4. Condee N. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. Oxford University Press, 2009. 360 p.

5. Hashamova Y. Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film. Intellect Books, 2007. 144 p.

6. Seckler D., Norris S.M. The Blokbaster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood // A Companion to Russian Cinema. Ed. by B. Beumers. Wiley Blackwell, 2016. P. 202–223.

7. Сиривля Н. Братва. «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2000. № 8. URL: http://kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article2 (Дата обращения: 05.08.2018).

8. Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period // The Slavic and East European Journal. 2004, V. 48, № 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today, pp. 356–377.

9. Крюкова А. Непутевый «Брат 2». Сиквел Алексея Балабанова не оправдал никаких ожиданий [Электронный ресурс] // Независимая газета. 2000. № 88 (2150). URL: http://www.ng.ru/culture/2000–05–17/7_brother.html?id_user=Y. (Дата обращения: 08.06.2018).

10. Липовецкий М. «Всех люблю на свете я!» [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2000. № 11. URL: http://kinoart.ru/archive/2000/11/n11-

article14 (Дата обращения: 17.06.2018).

11. Graham S. The New American Other in Post-Soviet Russian Cinema // Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 95–110.

12. Балабанов / сост. М. Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. 355 с.

REFERENCES:

1. Larsen S. National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. Slavic Review. 2003. V. 62, № 3, pp. 491–511.

2. Anemone A. About Killers, Freaks, and Real Men. The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films. Insiders and Outsiders in Russian Cinema. Ed. by Stephen M. Norris, Zara M. Torlone. Indiana University Press, 2008. P. 127–141.

3. Lipovetsky M., Leiderman D. Angel, Avenger or Trickster? The 'Second-World Man' as the Other and the Self. Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 199–219.

4. Condee N. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. Oxford University Press, 2009. 360 p.

5. Hashamova Y. Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film. Intellect Books, 2007. 144 p.

6. Seckler D., Norris S.M. The Blockbuster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood. A Companion to Russian Cinema. Ed. by B. Beumers. Wiley Blackwell, 2016. P. 202–223.

7. Sirivlya N. Bratva. «Brat-2», rezhisser Aleksei Balabanov. Iskusstvo kino [The Brothers' Circle. "Brother 2," film producer Alexei Balabanov. The Art of the Cinema]. 2000. № 8. URL: http://kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article2 (05.08.2018).

8. Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period. The Slavic and East European Journal. 2004, V. 48, № 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today, pp. 356–377.

9. Kryukova A. Neputevyi «Brat 2». Sikvel Alekseya Balabanova ne opravdal nikakikh ozhidaniy [The Reckless "Brother 2." Alexei Balabanov's sequel did not fulfill any expectations]. Nezavisimaya gazeta. 2000. No. 88 (2150). URL: http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7_brother.html?id_user=Y. (08.06.2018).

10. Lipovetskiy M. «Vsekh lyublyu na svete ya!» [“I love everybody in the world”]. Iskusstvo kino [The Art of the Cinema]. 2000. No. 11. URL: http://kinoart.ru/archive/2000/11/n11-article14 (17.06.2018).

11. Graham S. The New American Other in Post-Soviet Russian Cinema. Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 95–110.

12. Balabanov. Compiled by M. Kuvshinova. St. Petersburg: Knizhnye masterskie; Seans [Book Workshops; a Session], 2013. 355 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:
ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА
Старший научный сотрудник
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания МК РФ,
Москва, Козицкий пер., д. 5.
кандидат культурологии
ORCID: 0000-0003-0752-9786
e-mail: jdacha@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:
DARIA A. ZHURKOVA
Senior Research Associate
of the Sector of Artistic Problems of the Mass Media,
State Institute for Art Studies MK RF,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5.
PhD in Culturology
ORCID: 0000-0003-0752-9786
e-mail: jdacha@mail.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY HERO ON THE SCREEN

УДК 791.43
ББК 85.377

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-116-150
recieved 27.04.2018, accepted 21.06.2018

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ
Высшая школа (факультет) телевидения
МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4580-1357
e-mail: vgik-anima@yandex.ru

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИОННОЙ ИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ДЕТСТВА ЧАСТЬ 2

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», «Мульттелефильм», 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 2

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 polity 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.

ПОТЕРЯ СИСТЕМЫ ПРОИЗВОДСТВА И ПРОКАТА ДЕТСКОГО КИНО И АНИМАЦИИ В 1990-е гг.

В ситуации системного кризиса проблемам развития детского кино, как и детской анимации, почти никто не уделял внимания. Утратив государственную поддержку и лишившись проката, отечественная анимационная продукция стала медленно исчезать с экранов, пока не растворилась в потоке зарубежных лент, удовлетворяющих запросы аудитории. Как сообщается в исследовании 2013 года, проведенного по заказу Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, «на фоне постепенного

снижения роли отечественного детского телевидения во второй половине 1980-х гг. происходило наполнение эфира зарубежной продукцией, рассчитанной на юную аудиторию. Прежде всего, данный контент был представлен анимационными сериалами» [1, с. 10]. Но так как в эти годы отечественная анимация не производила сериалы в требуемом объеме, то в подавляющей своей части это была продукция зарубежного производства, за исключением незначительной доли советских сериалов, таких как «Ну, погоди!», «Приключение поросенка Фунтика», «Кот Леопольд», «Обезьянки» и т.д.

Развитие российской анимации в период 1990-х гг. проходило на фоне серьезных преобразований в области всей аудиовизуальной сферы и в первую очередь в сфере проката. К сожалению, после знаменитого XX съезда кинематографистов, на котором было принято судьбоносное для отрасли решение о разделении проката и производства, начался «черный» период для анимации. Кинотеатры, попав в конкурентную рыночную среду, один за другим начали отказываться от неприносящих дохода детских сеансов.

В 1990 гг. произошло обрушение всей системы общероссийского проката, резко сократилось количества экранов. В результате малые города России и сельские поселения оказались фактически некинофицированными, а сохранившиеся кинотеатры в крупных городах были приватизированы и использованы либо не по назначению, либо стали частью киносетей, принадлежавших преимущественно зарубежным компаниям. По данным исследований с 1991 г. посещаемость кинотеатров к 1997-му упала с 14,2 раз в год на одного зрителя до 0,25 (рассчитанная по формуле «количество кинопосещений / население страны»), т.е. почти в 57 раз. Из-за убыточности детские кинотеатры закрывались один за другим.

В условиях кинотеатрального кризиса происходило бурное развитие альтернативных форм показов. В эти годы основным конкурентом кинотеатрам становятся сначала видеосалоны, а при доступности систем домашнего просмотра, — центры по про-

кату видеопродукции. На фоне ограниченного репертуара в кино они предлагали широкий спектр мультфильмов, преимущественного западных, в основном американских производителей. В этой ситуации практика детских сеансов в кинотеатрах в силу их малой рентабельности и низкого дохода сходит на нет. Анимация, причем не только отечественная, но и зарубежная, на киноэкранах фактически не присутствует. Исключение составляют немногочисленные премьеры гигантов анимационной индустрии, таких как «Disney», «Pixar» или «Dreamworks». Кинотеатральный просмотр фильмов среди других форм детского досуга теряет свои позиции, уступая место теле- и видеосмотрению. В течение 1990 гг. вырастает поколение, утратившее культуру кинотеатрального просмотра, которое оказалось почти незнакомо с отечественной анимацией, не только современной, но даже советской. В проводимом нами в 2003 г. исследовании среди школьников, проживающих в европейской части России, в категории любимые анимационные фильмы отечественная анимация (в зависимости от возрастной категории школьников) занимала от 6% до 13%. При этом у старшеклассников этот процент падал до 1,2%, многие из них не могли упомянуть ни одного современного российского мультфильма.

Снимаемые российские мультфильмы фактически не имели кинотеатрального показа, а студии не всегда могли обеспечить релизы новинок на DVD. В 1990-е гг. это привело к формированию в общественном сознании представления об отсутствии современной российской анимации.

Развитие альтернативных каналов распространения продукции стало важным фактором, повлиявшим на то, что российская анимация оказалась выдавленной из кинопроката. Как отмечает Г. Семенцева, стремление к западному стилю жизни требовало удовлетворения спроса на зарубежную культуру [2, с. 19]. Экранная продукция стала одним из доступных каналов, позволяющих приобщаться к ней. Возросший интерес к зарубежным кино- и телефильмам на фоне отмены в конце 1980-х гг. запретов идео-

логического характера привел к бурному расцвету видеосалонов и пунктов проката кассет. Это стало одной из причин вытеснения отечественной анимации с кинорынка. Средства от проката «Золотого фонда отечественной анимации» не возвращались к производителям, становясь источником нелегального дохода. При этом «золотая коллекция» «Союзмультфильма» в объеме 1200 фильмов, снятых в период с 1936 по 1991 г., оказалась переданной американской компании «Films by Jove Inc» О. Видова для проката за пределами СНГ.

Прокат отечественной анимации на большом экране оказался фактически невозможным из-за того, что отрасль не могла предоставить для проката фильмы соответствующего формата. Реорганизуемый кинопрокат и возникающие киносети были ориентированы на полнометражную анимацию. Отечественная анимация в ситуациях кризиса индустрии и отсутствия финансирования была не готова к работе над подобными проектами. Кроме того, для отечественной анимации выпуск полнометражных лент был явлением единичным, область была ориентирована на производство короткометражных фильмов.

Систематический выпуск российских полнометражных лент был налажен только после 2000-х гг. Первым полнометражным фильмом, снятым в новой российской анимации, была лента «Короли и капуста» (52 мин., реж. М. Муат, 1996), затем вышел фильм «Волшебная свирель» (47 мин, реж. В. Угарова, 1998). Эти ленты не шли в широком прокате и легли на полку после фестивальных показов. Первым российским полнометражным фильмом, вышедшим в прокат, были «Новые Бременские музыканты» (56 мин., реж. А. Горленко, 2000). Но первой лентой, окупившейся в прокате, стал «Карлик Нос» (78 мин., реж. И. Максимов, 2003). Он был снят на студии «Мельница», которая стала лидером по производству полнометражной анимации и флагманом российской анимационной индустрии первых десятилетий XXI века. Согласно официальным данным студия ежегодно снимает 8–9 часов анимации.

Заменой кинотеатральному показу в 1990-е гг. стали трансляции на ТВ. Согласно социологическим исследованиям, подавляющая часть зрителей (от 65% в крупных городах и до 92% в малых городах и сельской местности) знакомилась с анимацией благодаря телепоказам. Но и с ТВ-показами ситуация была не лучше. Телеканалы транслировали отечественную анимацию в самое неподходящее время, размещая ее в сетке вещания либо в ранние утренние, либо в ночные часы. Кроме того, постепенно процентная доля отечественных фильмов на российских каналах стала снижаться и к концу 1990-х гг. они практически исчезли с экрана. Положение дел оставалось критическим даже в первое десятилетние XXI века. По данным различных источников доля отечественной анимации на российских телеканалах составляла от 10% до 13% [3; 1, С. 47], причем половина показываемых лент была снята в советское время.

Ситуация в области к концу первого десятилетия, несмотря на все усилия, предпринимаемые анимационным сообществом, была критической. Она могла только усугубиться, если бы была реализована правительственная программа, направленная на сокращение как минимум в два раза финансирования отечественного кинематографа согласно постановлению Правительства № 1216 от 31 декабря 2009 г. «Об утверждении правил предоставления в 2010 г. из федерального бюджета субсидий на поддержку кинематографии», подписанного Председателем правительства В.В. Путиным. Публикация данного постановления побудила анимационное сообщество обратиться 25 января 2010 г. к Президенту РФ Д.А. Медведеву с открытым письмом, в котором давалось такое описание состояния области: «…последние два-три года создатели анимационного кино находятся в крайне затруднительных обстоятельствах — финансирование нестабильно, а то и вообще из-за реорганизации структур отсутствует. Едва нарождающаяся производственная База создания Анимационного Кино рушится, не имея возможности закрепить результат. Специ-

алисты уходят из профессии!» [4]. Сокращение финансирования, по мнению аниматоров, обернется и сокращением производства, а «это означает, что в 2010 г. наступит крах целой отрасли кинематографа — российской анимации. Весь ужас в том, что более 15 лет назад отечественная анимация уже пережила агонию. Многие уникальные специалисты ушли из профессии, разрушились связи, перестали действовать студии… анимационному сообществу удалось по крупицам воссоздать то, что сегодня можно уже назвать “производством анимационных фильмов” в стране. Если с таким трудом раскрученный маховик производства будет вновь остановлен, шансы на возрождение анимации в ближайшие годы практически равны нулю. Мы вновь будем отброшены на десятилетия назад от мирового анимационного процесса» [5].

Причина снижения доли отечественной анимации в ТВ-прокате, с одной стороны, крылась в том, что советские и российские мультфильмы были не форматными. Это были короткометражки, по преимуществу длиной в 1 часть, или 10 минут экранного времени. При этом каждый фильм имел свою длительность, которая ничем не регламентировалась, кроме творческого замысла авторов. В результате фильмы были разной длины, но система советского проката была таковой, что позволяла составлять программы из разноразмерных лент. В результате перехода отечественного телевидения на новый, западный, принцип составления сетки вещания эти фильмы плохо в нее вписывались. Кроме того, телеканалы отказывались прокатывать отдельные короткометражки, отдавая предпочтения традиционной для телевидения серийной или сериальной продукции.

С другой стороны, отечественные аниматоры, воспитанные традициями авторского кино, с трудом перестраивались на рельсы коммерческого и индустриального производства, ориентированного преимущественно на выпуск массовой сериальной/серийной продукции. В силу исторических и социокультурных особенностей в советской анимации практически не снимали

анимационных серий, которые могли бы соответствовать критериям коммерческой продукции и отвечать новым требованиям телевидения. Те немногочисленные проекты, созданные в советский период — «Ну, погоди!» (16 серий), «КОАПП» (18 серий), «Волшебник Изумрудного города» (10 серий), «Приключения кота Леопольда» (11 серий), «38 попугаев» (10 серий), «Обезьянки» (7 серий), «Великолепный Гоша» (10 серий), —были непродолжительными и не восполняли запросы бурно развивающегося и коммерциализирующегося отечественного телевидения. При этом фильмы серий, ориентированные преимущественно на кинопоказ, как и короткометражки, имели нестандартный хронометраж и потому плохо вписывались в сетку телевещания.

Нарождающаяся российская анимация в ситуации свободного рынка оказалась неспособной перестроиться на выпуск коммерческой продукции в индустриальных масштабах как из-за технического отставания в условиях перехода на цифровое производство и финансового кризиса, переживаемого отраслью, так и в силу внутренней инерции и ориентации на авторское кино. Кроме того, создание сериальной анимации требовало инвестиций, но создание анимационной продукции — дорогостоящее производство, и инвесторы не стремились вкладывать в него средства в условиях отсутствия ТВ-проката, дистрибуции и механизмов защиты авторских прав в ситуации наличия видеопиратства. Но даже при желании аниматоров наладить выпуск подобной продукции, что пытался сделать А. Татарский на студии «Пилот», российские телеканалы не содействовали этому процессу и не стремились продвигать отечественную анимацию. Телеканалы не только не были способны заказывать подобную продукцию, выступая в качестве продюсеров, но и не собирались платить за трансляции. За снятые фильмы предлагали непомерно малые суммы, не позволявшие студиям не только получить прибыль и направить ее на создание новых работ, но даже компенсировать вложенные в производство средства. По словам А. Татарского, в конце 1990-х гг. отечествен-

ные телеканалы за одну минуту времени готовы были платить около 25 долларов, тогда как минута готового продукта при производстве стоила минимум 3 тысячи долларов. В результате производство анимации для студий становилось убыточным и невозможным без государственного финансирования. Но выделяемые государством средства на кинематографию были незначительными, а само финансирование — нестабильным. В результате объем снимаемой продукции с каждым годом только сокращался.

В 1990-е гг. нехватку контента телеканалы компенсировали за счет проката зарубежных серий, которые стоили гораздо дешевле, чем создание отечественных проектов, и порою доставались им как бонус или совсем за незначительные вознаграждения в пакете с приобретением прав на трансляцию зарубежных блокбастеров и сериалов. Изменения этой ситуации наметились лишь к середине первого десятилетия, когда стали появляться отечественные анимационные сериалы — «Лунтик и его друзья» и «Смешарики», но их доля в общем объеме анимационного телевещания составляла всего около 5%.

РОССИЙСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ 1990-х гг. КАК ОСНОВНОЙ КАНАЛ ТРАНСЛЯЦИИ АНИМАЦИИ

В ситуации, когда происходило сокращение детского контента на российском телевидении, когда фактически произошла потеря кинотеатрального проката, потребность медиарынка в анимации по-прежнему была на высоком уровне. В первую очередь она формировалась детским зрителем. Просмотр анимации был важной частью детского досуга, при этом детское телесмотрение в 1990-е гг. возросло и заняло от 50% в регионах и до 70% в столице [7; 8; 9]. На протяжении этих лет для большей части жителей России иные каналы трансляции анимации не могли составить альтернативу телевидению. В условиях повального обнищания граждан, регулярных невыплат зарплат, разрушения системы ки-

нопоказов, дороговизны кинотеатральных билетов, отсутствия скоростного Интернета телевидение было самым дешевым и доступным каналом потребления экранной продукции.

Подавляющая доля транслируемой на отечественных телеканалах анимации была ориентирована на детского зрителя. Подобная ситуация возникла после того, как на государственном уровне был принят закон об обязательном наличии детского контента на телеканалах. В результате время, отдаваемое под детское вещание, на фоне закрытия детских редакций и сворачивания производства детских передач, стало заполняться по преимуществу анимацией. Эта практика еще сильнее укрепила в массовом сознании установку на то, что анимация — это сугубо детская область, а телевидение является основным каналом ее трансляции.

Несмотря на принятый закон, доля детского телеконтента на федеральных каналах не дотягивала даже до установленной законодательством нормы в 7%-10% от общего эфирного времени. Процент анимации был и того меньше, притом что мультфильмов, формировавших детский контент каналов, передач и фильмов для детей, было немного. Анимация для взрослых составляла столь незначительный процент, что его можно было отнести к арифметической погрешности. Если она и попадала на экраны, то чаще ее показывали на канале «Культура», «Муз ТВ», «ТВ 3», либо ранним утром, либо в ночное время. Анимацией заполняли самые несмотрибельные временны́е промежутки в сетке вещания.

Пустующая ниша детского телесмотрения была заполнена передачами зарубежного производства или адаптированными для отечественного зрителя их аналогами, а также зарубежными каналами, такими как «Nick Junior» или «Disney», демонстрировавшими преимущественно анимационную продукцию. На канале «Disney» анимация составляет 80%, а на канале «Nick Junior» 97%. При этом преимущественно это сериальная продукция. Вещательная политика этих каналов способствовала укреплению в массовом сознании мнения о том, что анимация — это продук-

ция, предназначенная для детей, а детское телевещание должно быть представлено анимационными сериалами.

Альтернативой подобной точки зрения стало появление телеканала «2х2», начавшего вещание в 1989 г. на территории Москвы и московской области, а с 1993-го на территории всей России. Сетка вещания канала содержала анимационные блоки, которые были ориентированы на молодежную аудиторию. Постепенно советские ленты вытеснили японские, американские и британские анимационные шоу и сериалы для взрослых. Но этот канал не сильно повлиял на общую ситуацию с трансляцией анимации. Большинство зрителей анимацию по-прежнему воспринимали исключительно как продукцию, предназначенную для детей.

Подобное убеждение породило скандальную ситуацию с телеканалом «2х2», начавшим с 2007 г. транслировать преимущественно зарубежную анимационную сериальную продукцию, не рассчитанную на детского зрителя. Канал познакомил зрителей с такими сериалами как «Черепашки Ниндзя», «Сейлор Мун», «Гонщик Спиди», «Денди — новая реальность», «Кенди Кенди», «Приключения большого Джефа», «Футурама», «Царь Горы», «Американский папаша», «Гриффины», «Симпсоны», «Южный Парк». В массовом сознании любая анимационная продукция воспринималась как продукция, предназначенная исключительно для детей. Соответственно, анализ контента телеканала «2х2» стал вызывать возмущение со стороны родительских комитетов и широкой общественности в связи с нарушением прав детей и необходимостью защиты их от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию. В обществе шли широкие дебаты относительно нравственно-эстетического содержания демонстрируемой анимации, которые получили продолжение даже на государственном уровне. В начале сентября 2008 г. Генеральная прокуратура РФ внесла представление Россвязькомнадзору в связи с нарушениями прав детей телеканалом «2х2», в котором говорилось что транслируемые анимационные проекты «не соответствуют требованиям законодательства о

защите нравственного и психического развития детей, об охране их здоровья… пропагандируют насилие и жестокость, порнографию, антиобщественное поведение, изобилуют сценами нанесения увечий, причинения физических и нравственных страданий, направлены на вызов у детей страха, паники, ужаса… Такая информационная продукция низкого нравственно-этического содержания оказывает крайне негативное воздействие на детей, искажает их ценностные ориентации, создает опасность возникновения панических состояний и невротических расстройств» [10].

Претензии к транслируемой каналом анимационной продукции предъявлялись и ранее, даже Росохранкультуры выдало предписания о снятии с эфира мультсериалов «Маленькие лесные друзья» и «Приключения Большого Джеффа», так как они пропагандировали «культ насилия и жестокости». Кроме того, сторонники религиозных организаций пытались через прокуратуру Москвы запретить трансляцию сериала «Южный парк», против руководства канала возбудить уголовное дело, а сам канал закрыть за аморальность. Глава комитета по делам молодежи Государственной думы РФ Павел Тараканов полагал, что «показ мультфильмов, которые транслировал телеканал «2х2», травмирует и негативно влияет на [детскую] психику» [11]. Подобная ситуация возникла лишь в силу того, что у представителей общественности, защитников прав детей и государственных служб было сформировано устойчивое представление о том, что анимационные сериалы, транслируемые на канале, относятся к категории детской продукции. Однако руководители канала «2х2» неоднократно заявляли, что данная продукция не предназначается для детской аудитории и ориентирована на взрослого зрителя.

Ситуация с каналом «2х2», возможно, была связана с тем, что он в 2007 г. позиционировался как единственный российский канал, большая часть вещательного времени которого формировалась анимационной продукцией. Общественность и родители, привыкшие воспринимать анимацию исключительно как про-

дукцию, предназначенную для детского зрителя, соответствующим образом реагировали на контент, представленный на канале «2х2». Подобная ситуация стала возможной в силу того, что у канала «2х2» не было альтернативы.

На фоне развития российского телевидения, появления новых каналов и передач, доля программ, ориентированных на детского зрителя, в конце 1990-х гг. не только не увеличивалась, но и сокращалась. Эфирных каналов с детским контентом не существовало, хотя в 1997 г. в системе спутникового телевидения «НТВ-Плюс» был создан детский канал «НТВ-Плюс Детский мир». На начальном этапе работы телеканала его вещание осуществлялось с 7:30 утра до 21:00 вечера, контент канала составляли исключительно отечественные, преимущественно советские фильмы, передачи и мультфильмы. В 2000 г. в дециметровом диапазоне в Москве начал вещание канал «Детский проект». Пакет программ канала, специально предназначенных исключительно для детской и подростковой аудитории, составлял весомую долю общего вещания, но в сетке канала были программы и для взрослой аудитории.

Ситуация с детским телевещанием в конце 1990-х гг. вызывала беспокойство не только у обычных зрителей, о ней стала говорить общественность, деятели культуры и искусства, производители контента. В конечном итоге на проблему обратили внимание и представители власти. В июне 1999 г. было принято Постановление Государственной думы «О государственной политике в области телевизионного вещания и радиовещания в интересах детей и молодежи» (N4065-II ГД), в котором говорилось, что «в то время как во многих государствах наблюдается тенденция к увеличению объема телевизионного вещания и радиовещания для детей и молодежи, в том числе на специализированных детских телевизионных каналах, в Российской Федерации коммерческие интересы вещателей практически вытеснили из эфира детские и молодежные программы и передачи. Особенно остро это проявляется при осуществлении вещания региональными теле- и ради-

окомпаниями. Вещатели постоянно нарушают условия лицензий на вещание, в соответствии с которыми необходимо выделять определенный объем эфирного времени для показа детских и молодежных программ и передач». В постановлении говорилось о необходимости выработки государственной политики в области детского телевещания, а также выделения средств «на государственную поддержку программ и проектов, направленных на информационное обслуживание детей и молодежи средствами телевизионного вещания». Несмотря на принятое постановление, ситуация в последующие годы не менялась.

В 2002 г. Президент РФ В.В. Путин, выступая на заседании Совета по культуре и искусству, посвященному проблемам детства, выразил неудовлетворение качеством детского телевещания и обратил внимание на необходимость его развития. В своем выступлении Президент отметил, что большинство российских общенациональных каналов нарушает условия лицензирования в части доли детского вещания. При этом вызывало нарекание и качество транслируемой продукции. Большая доля детских программ была по-прежнему представлена мультфильмами в основном зарубежного (американского) производства. Однако, несмотря на то, что вопросы детского телевещания стали предметом обсуждения на самом высоком уровне, это замечание не повлияло на положение дел в отрасли. Согласно данным исследования «Производство и показ анимационных фильмов», проведенного Ассоциацией анимационного кино совместно с компанией Movie Research, на 26 основных эфирных каналах вплоть до 2016 г. отмечалось доминирование продукции зарубежного производства при минимальной доле современных российских фильмов [12].

Ни замечания президента, ни штрафы, выписываемые Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям ведущим российским каналам, не влияли на ситуацию с трансляцией детского контента на отечественном телевидении. Она стала еще более сложной с принятием в марте 2006 г. Федерального зако-

на «О рекламе». Согласно статье 14 этого закона вводился запрет на прерывание детских передач длительностью менее 15 минут рекламной паузой, при этом рекламу можно показывать только до начала передачи или по ее окончанию. По мнению экспертов профессионального сообщества, замминистра связи А. Вольпина и президента Национальной ассоциации телерадиовещателей Э. Сагалаева, телеканалам в этих условиях стало экономически невыгодно показывать детские передачи. Как полагает Сагалаев, именно «из-за того, что телеканалы не могут зарабатывать на рекламе, они за последние годы заметно сократили число детских передач в эфире» [13]. Согласно исследованиям, проведенным OMD MD/PHD Group (сейчас Media Direction Group), с 2009 по 2011 г. число детских передач на федеральных каналах сократилось в 1,5 раза.

По мнению Министра культуры РФ В. Мединского, именно из-за ограничения рекламы в детском контенте «федеральные телеканалы неохотно принимают участие в производстве мультфильмов, хотя на взрослое кино деньги тратят» [13]. Выделение средств на «взрослое кино» абсолютно не значит, что это кино является анимационным. Таким образом, как на государственном уровне, так и на уровне прокатчиков и производителей. анимация воспринимается как продукция, предназначенная для детей. Анимации, предназначенной для взрослого зрителя, на отечественных общенациональных каналах практически нет. При этом телеканалы не заинтересованы в выпуске подобной продукции, хотя по отношению к ней закон о запрещении размещения рекламы не действует и ничто не может помешать руководству канала показ подобной анимации с рекламными блоками.

Конечно, многие могут сказать, что подобная анимация не привлекательна для руководства телеканалов и рекламодателей, так как у нее ограниченная аудитория. Но это, скорее, заблуждение. Достаточно посмотреть на рейтинги аналогичной зарубежной продукции, например, таких сериалов как «Южный парк» или «Симпсоны», но и отечественные проекты, существующие в Интернете,

такие как проект О. Куваева «Масяня» или «Mr. Freeman», собирают огромную аудиторию поклонников и, соответственно, являются коммерчески привлекательными. Это подтверждают и проекты созданной в ноябре 2016 г. анимационной студии «2х2» недетской анимации, являющейся третьей российской студией по объему выпускаемой продукции. К сожалению, подобная анимация не вписывается в вещательную политику федеральных каналов и идет вразрез с официальной точкой зрения, где анимация понимается как продукция, формирующая детское телесмотрение.

ИЗМЕНЕНИЕ СИТУАЦИИ С ДЕТСКИМ ТЕЛЕВЕЩАНИЕМ И ЕГО РОЛЬ В ВОЗРОЖДЕНИИ РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИОННОЙ ИНДУСТРИИ

К началу второго десятилетия XXI века ситуация в отечественной анимационной индустрии была по-прежнему тяжелой, но наметились первые положительные подвижки в ее улучшении. Одним из них было создание детско-юношеского канала «Бибигон», начавшего вещание в августе 2007 г. на платформе «НТВ-Плюс». Впоследствии в виде вещательных блоков телеканал существовал на каналах «Россия», «Культура», «Спорт». О появлении подобного канала в декабре 2006 г. на заседании Совета законодателей, где обсуждались проблемы демографии, объявил Президент РФ В.В. Путин. Идея создания детского канала обсуждалась как в среде профессионального сообщества, так и на высоком государственном уровне.

Контент канала составляли по преимуществу отечественные проекты. К моменту начала вещания телеканала «Бибигон», в сентябре 2007 г., российский бизнесмен Алишер Усманов выкупил у О. Видова и американской компании «Films by Jove» коллекцию «Союзмультфильма», которую он передал для показа на канале. Помимо трансляции советской классики и зарубежных анимационных сериалов, канал стал площадкой для новых российских анимационных серий: «Лунтик», «Смешарики», «Маша и Медведь».

На базе каналов «Бибигон» и «Теленяня» решением Президента РФ Д. Медведева в 2010 г. появился детско-юношеский канал «Карусель». Это было важным событием для изменения детской вещательной политики в стране, так как канал вел круглосуточное вещание и являлся общефедеральным, т.е. был доступен на всей территории страны. Канал позиционировался как главный российский детский телеканал в мире. Сетку вещания канала составили познавательные и развлекательные программы, игровые и анимационные сериалы. На канале транслируются и советские анимационные фильмы. Несмотря на то, что канал заявлен как юношеский, его контент ориентирован на дошкольников и детей начальной школы. Соответственно, показываемая анимационная продукция в основном нацелена на данную возрастную категорию зрителей.

С появлением детских каналов российское телевидение включилось в производство анимационной продукции. В 2011 году по заказу канала «Россия-1» для передачи «Спокойной ночи малыши» начался выпуск анимационного сериала «Барбоскины».

Министр культуры В. Мединский, делая доклад в 2014 г. на одном из заседаний Правительства, жаловался на то, что на российском телевидении существует 10 иностранных мультканалов и еще 5 подали заявки на запуск, тогда как российский канал всего только один — «Карусель». При этом контент канала формируется как отечественной, так и зарубежной продукцией. Недопустимость подобной ситуации позволила В. Мединскому выступить с предложением о создании на базе канала «Карусель» детского телеканала, который должен был бы показывать только отечественную анимацию. В результате во многом благодаря государственному содействию и проводимой политике в области детского телевещания в июле 2014 г. появился кабельный канал «Мульт», входящий в «Цифровое телевидение» ВГТРК. Наряду с российской анимационной продукцией, исключительно сериальной, на канале транслируется архивная анимация «Союзмультфильма» и «Гостелерадиофонда».

Появление детского анимационного канала стало важным стимулом в развитии отечественной анимационной индустрии, так как, помимо трансляции мультфильмов, канал стал одним из немногих российских каналов, включившийся в производство анимационной продукции для заполнения сетки вещания. Совместно с анимационной студией «Паровоз», возникшей также в 2014 г., канал «Мульт» непосредственно участвует в производстве анимационного контента. Кроме того, канал «Мульт» решил расширить свое вещание и попробовать использовать иной канал трансляции, создаваемой при его участии анимационной продукции. В истории российской анимации произошел беспрецедентный шаг: медиа-холдинг ВГТРК и телеканал «Мульт» запустили акцию «Мульт в кино», в рамках которой в российских кинотеатрах начали показываться новые эпизоды самых популярных отечественных мультсериалов, устраивать премьеры отечественной детской анимации. Фильмы собирались в специальный альманах продолжительностью в 45 минут, который демонстрируется преимущественно по выходным с регулярностью дважды в месяц и в дни школьных каникул и праздников. Этот проект оказался весьма успешным, так как все премьеры фильмов устраивались сначала на большом экране, а потом они включались в сетку вещания канала. Киножурнал, хотя и является успешной акцией, но все же нельзя не отметить его коммерческую составляющую. По сути, он выполняет рекламные функции по отношению к самому каналу, который является платным.

С другой стороны, структура журнала позволяет привлекать зрителей к нераскрученным, непользующимся популярностью проектам за счет того, что в программе присутствуют сюжеты сериалов-хитов. В результате популярные серии, привлекая зрителей в залы, помогают окупить затраты на производство менее популярных проектов.

Этот проект имеет большое значение не только для развития отечественной анимационной индустрии, так как способствует возвращению короткометражной анимации в кинозалы, но и вы-

полняет важную культурную функцию. Маленькие зрители стали приходить в кинотеатры, возобновились детские кинопоказы, начала возрождаться коллективная культура смотрения анимации на большом экране. А как известно, современное производство анимации во многом определяется каналом трансляции. Большой экран требует повышения качества снимаемой продукции, поэтому выход отечественной анимации на киноэкраны напрямую повлиял как на технический, так и на художественный уровень снимаемых лент.

Проект «Мульт в кино», открывающий новые возможности, получил одобрение со стороны государства в момент его старта. По мнению бывшего директора департамента кинематографии Министерства культуры РФ В. Тельнова, давшего высокую оценку проекту, он будет способствовать противодействию засилья российских экранов голливудской анимацией.

Однако, в силу того, что возрастная категория канала «Мульт» — это зрители от 1,5 до 6 лет, канал становится площадкой только для детской анимации. По сути, канал «Мульт» является некой альтернативой каналу «2х2». Но на канале «2х2» представлена в основном зарубежная сериальная анимация, отечественная анимация, предназначенная не для маленьких зрителей, снова оказывается вне системы централизованного показа. Это формирует искаженное представление о характере современной отечественной анимации, презентуя ее как область сугубо детской экранной продукции.

Благодаря киножурналу «Мульт в кино» на большие экраны также попадает только детская анимация, тогда как фильмы для иных возрастных категорий или ленты, трансляция которых не планируется на канале «Мульт», по-прежнему практически недоступны отечественному зрителю, за исключением спецпоказов и кинофестивалей.

Нельзя не отметить, что предпринимаемые государством меры по стимулированию развития отечественного детского телевещания дали свои положительные результаты. Наряду с кана-

лами «Карусель» и «Мульт», появились другие детские каналы, такие как «Детский мир», «Радость моя», «Детский», «Рыжий», «СоюзМультфильм», «Ералаш», а также канал для семейного просмотра «Disney» и «Tiji». Рассматривая сетку вещания этих каналов, можно отметить доминирование анимационной продукции по отношению к остальным программам, при этом каналы делают ставку на мультсериалы в качестве основного контента [14, с. 225, с. 229, с. 231]. В 2014 г. на канале «Карусель» в будние дни объем анимационной продукции составлял 71% от общего времени вещания, из них 66% занимали мультсерии/сериалы и 5% — короткометражная и полнометражная анимация [14, с. 227]. В выходные дни доля анимационной продукции на канале «Карусель» была несколько ниже и составляла 52%, при этом значительно сокращался процент мультсериалов до 25%, тогда как доля полнометражной и короткометражной анимации возрастала до 27%.

Аналогичная ситуация была на канале «Детский». В будние дни доля анимационной продукции от общего вещания составляла 82%, при этом 73% занимали анимационные сериалы и 9% — остальная анимация. В выходные дни общий процент анимации только возрастал, при сохранении доли сериальной продукции он увеличивался до 15%. С учетом доли короткометражной и полнометражной анимации, общий объем анимационного телевещания на канале составлял 88%. На канале «Disney» ситуация была несколько иной. В будние дни доля анимационной продукции составляла всего 41%, при этом она была представлена исключительно анимационными сериалами. В выходные дни общий процент анимации увеличивался и доходил до 65%, при этом происходило увеличение процентного соотношения анимационных сериалов до 57%, а также появлялись в сетке вещания полнометражные и короткометражные фильмы. На их долю уходило в среднем около 8% от общего экранного времени.

В начале 2018 года количество времени, отводимого анимации на каналах «Карусель», «Детский», только возросло. На канале

«Карусель» в будние дни объем мультпродукции составлял 77% от общего времени вещания, из них 74% занимают мультсерии/сериалы и 3% — короткометражная и полнометражная анимация.

Приведенные данные демонстрируют, что анимация на современном российском телеэкране представлена главным образом продукцией, предназначенной для детского зрителя. Причем в большинстве своем она ориентирована на детей до 12 лет, преимущественно дошкольников, проводящих у экрана больше времени, чем дети средней школы, которые сами уже могут формировать программу своего смотрения, используя для этого не столько телеканалы, которые, к сожалению, пока не могут представить им альтернативы для выбора, а Интернет. В результате происходит не только потеря подростковой и юношеской аудитории телесмотрения, но и переключение зрителя с отечественной продукции на продукцию иностранного производства, так как для данной возрастной категории отечественная индустрия пока мало что может предложить. Если выпуск полнометражных лент отечественные аниматоры пытаются освоить, то анимационных сериалов для подростково-юношеского зрителя пока не создано. Хотя попытки освоить это пространство предпринимаются. Студия «Паровоз» начала выпуск серии «Герои Энвелла», предназначенную для предподростковой аудитории (8-13 лет).

Современное детское телевидение принимает активное участие в том, чтобы анимация была неотъемлемой частью современного российского детства, при этом ей отводится не только досуговое, но и образовательное время. Это связано с тем, что наряду с развлекательными фильмами в области серийной анимации стали появляться образовательные, развивающие или познавательные анимационные проекты, такие как «Смешарики: пин-код», «Фиксики», «Уроки тетушки совы», «Доктор Машинкова» и др.

Переломным годом для анимационной индустрии стал 2005-й, когда наметилось увеличение выпускаемой на экраны продук-

ции. Двумя годами ранее на экраны вышел первый российский полнометражный фильм «Карлик Нос», снятый на студии «Мельница» при поддержке компании С. Сельянова «СТВ». Этот фильм был пробной ласточкой, его успех был закреплен фильмом «Алеша Попович и Тугарин Змей», ставшим первым в цикле полнометражных картин про богатырей.

Ориентация на полнометражные проекты ознаменовала возрождение российской анимационной индустрии. Фильмы данного формата вернули отечественную анимацию в широкий кинотеатральный прокат. Основной упор при выпуске данных лент делался на детского зрителя, хотя фильмы студии «Мельница» имеют более широкую возрастную аудиторию и могут рассматриваться как семейное кино. Переход на новый формат способствовал расширению прокатных возможностей, фильмы можно было демонстрировать не только в утренние и дневные часы, но и в вечернее время. Это повысило кассовые сборы. В результате продуманной политики и качественной анимации франшиза «Богатыри» стала самым успешным кинопроектом российской анимации. К сожалению, этот успех — внутринациональный и о выходе на международный рынок полнометражной анимации пока говорить не приходится. Но то, что не удалось студии «Мельница», пытается осуществить компания «Wizart Animation» с проектами «Снежной королевы».

Отечественные аниматоры так и не научились создавать коммерчески успешный продукт, способной отвечать запросам подростковой и юношеской аудитории. Выпуск продукции для этой категории зрителей считается наиболее сложным. В последние годы предпринимались попытки создания подобных лент («Князь Владимир», «Ку! Кин-дза-дза», «Гофманиана»), но их крайне мало, и они теряются в общем потоке фильмов.

Выход из этого кризисного состояния и начало движения в сторону положительной динамики был связан с принятием ряда программ, направленных на поддержку отрасли. Начало этому положила встреча мэтров отечественной аниматоров с премьер-

министром В.В. Путиным, прошедшая 28 июня 2011 г. Она стала возможна после двух открытых писем, направленных в адрес Президента РФ Д.А. Медведева и премьер-министра В.В. Путина. Договоренности, принятые на встрече, дали импульс развитию отрасли. В ее преддверии 14 июня 2011 г. на заседании президиума Правительства РФ В.В. Путин заявил о намерении разобраться в проблемах российского анимационного кино и рассмотреть вопросы по его поддержке. В ходе встречи решено было увеличить финансирование анимации. К запланированным 257 млн. рублей выделить дополнительно 500 млн. рублей, а в следующем, 2012 г. финансирование должно было увеличиться до 1,5 млрд рублей. Причем В.В. Путин во время встречи подчеркнул, что эти средства должны пойти на финансирования детского анимационного кино [4].

В результате диалога Правительства с представителями анимации была разработана комплексная программа развития отечественной анимации и содействия лоббированию государственного финансирования отрасли. Государственная поддержка анимации осуществляется в нескольких направлениях: разработка законов и федеральных актов, регулирующих правоотношения в аудиовизуальной сфере; финансовая поддержка анимационного производства, кинопроката и кинопоказа, а также кинофестивалей; государственная поддержка совместного производства. Все анимационные студии в России получили возможность государственного финансирования за счет прямых субсидий и беспроцентных займов из «Фонда кино». Подавляющее большинство анимационных короткометражных фильмов снимается при поддержке Министерства культуры РФ. Такую же поддержку, но в ином объеме, получают и студии, производящие полнометражную и сериальную анимацию. В период с 2013 по 2016 г. господдержка была оказана производству 260 анимационных проектов. Согласно экспертным оценкам за последние пять лет развитие анимационной индустрии демонстрирует стабильный рост, который ежегодно составляет порядка 12% [15].

Прорывом для современной российской анимации стал регулярный выпуск сериальной продукции в коммерческих масштабах, традиционно ориентированной на детского зрителя. Самыми популярными отечественными сериалами, сумевшими завоевать любовь как на Родине, так и за рубежом, покорить телевизионные и Интернет-каналы, стали «Маша и медведь», «Смешарики», «Ми-Ми-мишки» и «Фиксики». Именно эти проекты, наряду с такими проектами как «Деревяшки», «Летающие звери», «Бумажки», «Тима и Тома», «Сказочный патруль», «Лео и Тиг», формируют образ российской анимации второго десятилетия XXI века на международном медиарынке и у отечественного зрителя.

За последние годы развитие анимационной отрасли показывает стабильную динамику. С 2011 г. отмечается увеличение объема снятой продукции с 3 тысяч минут до 4 тысяч 200 минут в год, выросло количество студий с 30 до 50. Произошел качественный скачок в экспорте отечественной анимации. Если в 2011 г. она практически не экспортировалась, то в 2016-м ее экспорт превысил 2,4 миллиарда рублей. Кроме того, в последние годы (2014–2018) на MIPJunior, рынке-спутнике главного и крупнейшего международного рынка телевизионного и цифрового развлекательного контента MIPCOM, регулярно представляется российская анимационная продукция. По словам А. Модестовой, генерального директора компании «Экспоконтент» (официального представителя в России, Украине и СНГ компании REED MIDEM — организатора Каннских международных рынков аудиовизуального контента MIPCOM, MIPJunior, MIPTV, MIPFormats, MIPDoc и др.), сам факт включения российской анимационной продукции в программу показов рынка MIPJunior имеет для нашей индустрии революционное значение [16].

Включая в программу показов российский контент, директор рынка MIPJunior Л. Смит, отметила, что для них было важно не только высокая степень оригинальности представляемой продукции, но и то, что она произведена в стране, открывающей новые возможности в сфере детского анимационного контента.

По мнению российских экспертов индустрии развлечений, именно анимация является сегодня самым продаваемым отечественным медиапродуктом. Согласно мнению председателя правления киностудии «Союзмультфильм» Ю. Слащевой, отечественная анимация активно завоевывает не только международные рынки, но и на внутреннем рынке за последние семь лет спрос на отечественную продукцию вырос более чем в три раза и этот рост продолжается [17]. Эти данные позволяют большинству аналитиков констатировать, что кризис, в котором анимационная индустрия пребывала в 1990-е и в начале 2000-х гг., преодолен, намечена тенденция уверенного роста. Однако для сохранения достигнутых успехов и увеличения производства необходимо дополнительное финансирование отрасли и внесение изменений в законодательную базу. Отрасль по-прежнему испытывает много проблем. Среди них — нехватка телевизионных площадок, низкая заинтересованность каналов в отечественном анимационном контенте, что выражается в низкой закупочной стоимости, которая не может покрыть затраты на производство, а также абсолютная зависимость отрасли от импортного программного обеспечения, нехватка специалистов второго звена, проблема сценарного портфеля, жанровая ограниченность. Проблемы остаются и в области финансирования. И не все из игроков рынка столь оптимистичны в развитии отрасли, как Ю. Слащева. По мнению А. Герасимова, главы Открытого российского фестиваля анимационного кино в Суздале и директора компании «Мастер-фильм», «нельзя сказать, что последние несколько лет кардинально изменили ситуацию, но мы замечаем, что она существенно меняется в лучшую сторону... Мы наблюдаем развитие индустрии, которое особенно заметно в двух сегментах — полный метр и анимационные сериалы». [18] С С. Герасимовым согласна и А. Лунькова, исполнительный продюсер студии «Союзмультфильм». Подчеркивая, что государственное финансирование в последние годы выделяется стабильно, она отмечает, что его по-прежнему недостаточно, осо-

бенно это касается таких областей отрасли, как дебютной и короткометражной авторской анимации [18].

Нельзя не отметить, что достигнутые успехи в отрасли связаны с постоянным вниманием к ней со стороны государства. Встречи аниматоров с представителями власти на самых разных уровнях приобретают регулярный характер. В мае 2017 г. глава государства В.В. Путин в очередной раз встретился с представителями ведущих анимационных студий. Результатом этой встречи стала поддержка инициативы по ослаблению налоговой нагрузки и выделение отрасли дополнительного финансирования из резервного фонда президента. Однако даже эта сумма не сможет решить имеющиеся проблемы финансирования отрасли. По словам генерального продюсера группы компаний «Рики» И. Попова, в 2017 г. общий объем поддержки анимации составил порядка 800 миллионов рублей, что является одной четвертью затрат на производство в США мультфильма «Шрек»» [19]. Но майская встреча дала импульс принятию дальнейших мер, направленных на поддержку анимационной индустрии и анимации как одного из социальных и культурных институтов.

Стабильное развитие анимации как отрасли индустрии развлечения, ориентированной не только на внутренний рынок, но и на экспорт, делает ее привлекательной для экономики. Те результаты, которая она демонстрирует в последние годы, стали возможны в первую очередь за счет сегмента детской продукции. Признавая успешность отечественной анимации, вице-премьер РФ Ольга Голодец во время Петербургского международного экономического форума заявила о том, что государство будет принимать дальнейшие усилия, направленные на ее поддержание [20]. Таким образом, взятый вектор на развитие современной российской анимации как области детского кино только лишь укрепится. Но все же остается надежда, что это развитие не примет однобокий характер и можно будет говорить о достижениях и в других областях отечественной анимации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие отечественной анимационной индустрии имеет циклический характер. В нем наблюдаются периоды стагнации и активного развития.

В периоды стагнации доминирующими становится анимация авторская, фестивальная. Часто эта анимация имеет элитарный характер, знакомство с ней происходит не в широком прокате, а, как правило, в рамках фестивалей, специальных смотров, художественных мероприятий. В большинстве своем она ориентирована на взрослого зрителя. В периоды стагнации в развитии анимационной индустрии в самой анимации происходят серьезные преобразования в области обновления выразительных средств, появления и апробирования новых технологий, активного поиска новых и расширения имеющихся жанрово-тематических направлений. Периоды стагнации в развитии анимационной индустрии приходятся на время социокультурных преобразований в обществе и экономических реформ. В этот период происходит неуклонное сокращение анимационного производства, оборачивающееся технологическим отставанием от общемировой анимационной индустрии. Но при этом наблюдается стилевая вариативность, появление инновационных форм.

Для периодов активного развития анимационной индустрии приоритетным становится обращение к анимации, ориентированной на массового потребителя — детского зрителя. Выпускаемая в эти периоды анимация ориентируется на традиционные, индустриальные способы создания экранных произведений.

Периоды активного развития анимационной индустрии совпадают с периодами стабильного экономического развития и устойчивой социальной системы, благоприятной макроэкономической ситуации, позволяющей осуществлять долгосрочные проекты. В это время для анимационной индустрии становится характерным эксплуатация определенных тематических направлений, выделяются приоритетные жанры, вырабатываются и закрепляются худо-

жественные приемы. Все это приводит к формированию стилевого единства, возникновению художественных стандартов. К сожалению, их формирование может определяться не художественно-эстетическими законами, а коммерческой целесообразностью. В эти периоды наблюдается выстраивание индустриальной системы производства с тяготением к укрупнению студийных производств и массовым переходом на их новые методы, происходит выработка новых систем и принципов проката, освоение новых каналов трансляции. Рост анимационного производства происходит каждый раз за счет перехода на современные, более экономически продуктивные технологии. Так в середине 1930-х гг. это осуществилось за счет создания крупного специализированного центра с ориентацией на конвейерный метод производства и целлулоидную технологию. В середине 1960-х гг. импульсом к развитию анимационной индустрии стало появление новых каналов трансляции, а именно: телевидения. В результате происходит децентрализация анимационного производства, появляются новые студии, такие как «Творческое объединение Экран», «Пермь телецентр», призванные увеличить выпуск экранной продукции.

В новой российской анимации развитие анимационной индустрии происходит за счет возникновения и роста числа независимых студий, обеспечивающих конкурентную среду на рынке, и в развитии коммерческих форм производства и проката, а также в переходе на цифровые способы создания фильмов, следствием чего явилось сокращение издержек на производство. Эта тенденция стала отчетливо заметна в отечественной анимационной индустрии второго десятилетия XXI века, когда произошло слияние телеканалов и производственных центров. В результате трансформации методов и форм анимационного производства обеспечивается рост количества экранной продукции (количество снимаемых часов), интеграция отечественной индустриальной анимации в общемировую анимационную индустрию, завоевываются зарубежные анимационные рынки.

В периоды активного развития происходит увеличение выпускаемой продукции, переориентация на иные возрастные категории. В эти периоды анимационная индустрия ориентируется на детского зрителя как основного потребителя создаваемого контента. Причем, по сравнению с периодами активного роста в анимации советской школы, для современной российской анимации характерным становится «омоложение» зрителя. В анимации наблюдается тенденция ориентации преимущественно на фильмы дошкольного и младшего школьного возраста.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Телевидение для детей. Исследование особенностей производства, формирования и распространения программ. Мировой опыт: отраслевой доклад [Электронный ресурс] // Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям: сайт. URL: http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2013/tv_for_children.html (Дата обращения: 16.04.2018).

2. Семенцева Г.Н. Киноиндустрия и кинорынок в России: состояние и проблемы развития. М.: Высшее образование и наука, 2000. 194 с.

3. Мультфильмы везут из-за границы [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2012. 14 июля. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1981283 (Дата обращения: 08.04.2018).

4. Открытое письмо аниматоров страны Президенту РФ Дмитрию Анатольевичу Медведеву [Электронный ресурс] // Livejournal.com. URL: https://ru-animalife.livejournal.com/282396.html (Дата обращения: 11.04.2018).

5. Открытое письмо Президенту РФ Дмитрию Анатольевичу Медведеву и Председателю Правительства РФ Владимиру Владимировичу Путину [Электронный ресурс] // Аниматор.ру. URL: http://www.animator.ru/index.phtml?p=show_news&nid=1167 (Дата обращения: 12.04.2018).

6. Исследование «Орион»: российские дети смотрят телевизор вместе со взрослыми, часто и продолжительно [Электронный ресурс] // CoNews: издание о высоких технологиях. URL: http://www.cnews.ru/news/line/2017-04-05_issledovanie_orion_rossijskie_deti_smotryat (Дата обращения: 14.04.2018).

7. Председатель Правительства Российской Федерации В.В. Путин встретился с деятелями отечественной мультипликации. Стенограмма начала встречи [Электронный ресурс] // Архив сайта Председателя Пра-

вительства РФ В.В. Путина, 2008–2012. URL: http://archive.premier.gov.ru/events/news/15726/ (Дата обращения: 18.04.2018).

8. Ткач В.П. Недетский взгляд на детское вещание. Часть 1 // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2010. № 5. С. 38–40.

9. Ткач В.П. Недетский взгляд на детское вещание. Часть 2 // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2010. № 6. С. 36–38.

10. Генеральная прокуратура Российской Федерации внесла представление Россвязькомнадзору в связи с нарушениями прав детей, допущенными телерадиокомпанией «2х2». 08.09.2008 [Электронный ресурс] // Генеральная прокуратура РФ: сайт. URL: http://genproc.gov.ru/smi/news/archive/news-62420/ (Дата обращения: 23.04.2018).

11. У молодежи может появиться свой телеканал [Электронный ресурс] // REGNUM: информационное агентство. URL: https://regnum.ru/news/1058853.html (Дата обращения: 26.04.2018).

12. Лужин А.О. Производство и показ анимационных фильмов [Электронный ресурс] // Movie Research Company: сайт. URL: http://movieresearch.ru/publications /анимационное-кино-в-россии/ (Дата обращения: 08.04.2018).

13. Брызгалова Е.О., Мериминская Е.О. Мультфильмы могут разрешить прерывать показом рекламы [Электронный ресурс] // Advertology.ru. URL: http://www.advertology.ru/article138935.htm (Дата обращения: 08.05.2018).

14. Мыгаль С.М. Программная политика детских каналов в России: особенности распределения телевизионного контента в сетке вещания, жанрово-тематический состав, целевая аудитория // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2014. № 13 (184), вып. 22. С. 223–233.

15. Путин: работа российских мультипликаторов вызывает восхищение [Электронный ресурс] // ТАСС: информационное агентство. URL: http://tass.ru/kultura/4298264 (Дата обращения: 12.05.2018).

16. Сычева А.А. Русская анимация на международном торгу [Электронный ресурс] // REGNUM: информационное агентство. URL: https://regnum.ru/news/2319403.html (Дата обращения: 16.05.2018).

17. Рынок анимации в России за шесть лет вырос в три раза [Электронный ресурс] // ТАСС: информационное агентство. URL: http://tass.ru/kultura/4736361 (Дата обращения: 16.05.2018).

18. Токмашева М.Т. Российская анимация: От кризиса до индустрии [Электронный ресурс] // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/article/2754187/ (Дата обращения: 14.05.2018).

19. Путин пообещал аниматорам дополнительную поддержку государства [Электронный ресурс] // РИА Новости: информационное агентство. URL: https://ria.ru/culture/20170531/1495518378.html (Дата обращения: 24.05.2018).

20. Голодец: государство будет всесторонне поддерживать российскую анимацию [Электронный ресурс] // РИА Новости: информационное агентство. URL: https://ria.ru/spief/20180525/1521360283.html (Дата обращения: 28.05.2018).

REFERENCES:

1. Televidenie dlya detej. Issledovanie osobennostey proizvodstva, formirovaniya i rasprostraneniya programm. Mirovoy opyt: otraslevoy doklad. Federal'noe agentstvo po pechati i massovym kommunikatsiyam: sait. [Television for Children. Research of the Peculiarities of Production, formation and Dissemination of Programs. World Experience: Branch Report. Federal Agency for the Press and Mass Communications: a Website] URL: http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2013/tv_for_children.html (16.04.2018).

2. Sementseva G.N. Kinoindustriya i kinorynok v Rossii: sostoyanie i problemy razvitiya. [The Cinema Industry and the Cinema Market in Russia: the Conditions and Problems of Development]. Moscow: Vysshee obrazovanie i nauka [Higher Education and Culture], 2000. 194 p.

3. Mul'tfil'my vezut iz-za granicy. [Animated Cartoons are Brought over from Abroad]. "Kommersant". 2012. 14 iyulya. ["Businessman." 2012, July 14]. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1981283 (08.04.2018).

4. Otkrytoe pis'mo animatorov strany Prezidentu RF Dmitriyu Anatol'evichu Medvedevu. [An Open Letter of the Animators of the Country to the President of the Russian Federation, Dmitri A. Medvedev] Livejournal.com. URL: https://ru-animalife.livejournal.com/282396.htm l (11.04.2018).

5. Otkrytoe pis'mo Prezidentu RF Dmitriyu Anatol'evichu Medvedevu i Predsedatelyu Pravitel'stva RF Vladimiru Vladimirovichu Putinu. [An Open Letter of the Animators of the Country to the President of the Russian Federation, Dmitri A. Medvedev and to the Chairman of the Government of the Russian Federation Vladimir V. Putin] Animator.ru. URL: http://www.animator.ru/index.phtml?p=show_news&nid=1167 (12.04.2018).

6. Issledovanie «Orion»: rossijskie deti smotryat televizor vmeste so vzroslymi, chasto i prodolzhitel'no. [Research of "Orion": Russian Children Watch Television Together with Adults, Frequently and at Length] CoNews: izdanie o

vysokih tekhnologiyakh. [Edition about High Technologies] URL: http://www.cnews.ru/news/line/2017-04-05_issledovanie_orion_rossijskie_deti_smotryat (14.04.2018).

7. Predsedatel' Pravitel'stva Rossijskoj Federacii V.V. Putin vstretilsya s deyatelyami otechestvennoy mul'tiplikatsii. Stenogramma nachala vstrechi. Arhiv saita Predsedatelya Pravitel'stva RF V.V. Putina, 2008–2012. [Chairman of the Government of the Russian Federation Vladimir V. Putin met with Activists of the Country's Animation. Stenograph of the Beginning of the Meeting. Archive of the Website of Chairman of the Government of the Russian Federation Vladimir V. Putin, 2008–2012] Animation. URL: http://archive.premier.gov.ru/events/news/15726/ (18.04.2018).

8. Tkach V.P. Nedetskiy vzglyad na detskoe veshchanie. Chast' 1. [A Non-Childlike Glance at Broadcasting for Children. Part 1] Broadcasting. Televidenie i radioveshchanie [Television and Radio Broadcasting]. 2010. No 5, pp. 38–40.

9. Tkach V.P. Nedetskiy vzglyad na detskoe veshchanie. Chast' 2. [A Non-Childlike Glance at Broadcasting for Children. Part 1] Broadcasting. Televidenie i radioveshchanie [Television and Radio Broadcasting]. 2010. No.6, pp. 36–38.

10. General'naya prokuratura Rossiyskoy Federatsii vnesla predstavlenie Rossvyaz'komnadzoru v svyazi s narusheniyami prav detej, dopushchennymi teleradiokompaniey «2x2». [The General Prosecutor's Office of the Russian Federation Brought in the Perception to the Rosskomnadzor in Connection with Violations of Rights of Children Enacted by the Television Company "2x2"] 08.09.2008. General'naya prokuratura RF: sait. [The General Prosecutor's Office of the Russian Federation: Website] URL: http://genproc.gov.ru/smi/news/archive/news-62420/ (23.04.2018).

11. U molodezhi mozhet poyavit'sya svoj telekanal. [The Youth could acquire their own Television Channel] REGNUM: informatsionnoe agentstvo [REGNUM: informational agency]. URL: https://regnum.ru/news/1058853.html (26.04.2018).

12. Luzhin A.O. Proizvodstvo i pokaz animatsionnykh fil'mov. [Production and Demonstration of Animation Films] Movie Research Company: sait [website]. URL: http://movieresearch.ru/publications /animacionnoe-kino-v-rossii/ (08.04.2018).

13. Bryzgalova E.O., Meriminskaya E.O. Mul'tfil'my mogut razreshit' preryvat' pokazom reklamy [Interruption of Animated Cartoons with Demonstrations of Commercials might be Allowed]. Advertology.ru. URL: http://www.advertology.ru/article138935.htm (08.05.2018).

14. Mygal' S.M. Programmnaya politika detskikh kanalov v Rossii: osobennosti raspredeleniya televizionnogo kontenta v setke veshchaniya, zhanrovo-tematicheskiy sostav, tselevaya auditoriya. [The Polity of Programming on Children's Channels in Russia: the Particular Features of Allotment of Television Content on the Network of Broadcasting, the Genre and Thematic Make-Up and the Target Auditorium] Nauchnye vedomosti BelGU. Ser. Gumanitarnye nauki [Scientific News of the Belgorod State University. The Series "Humanitarian Sciences"]. 2014. No 13 (184), vol 22, pp. 223–233.

15. Putin: rabota rossijskikh mul'tiplikatorov vyzyvaet voskhishchenie [Putin: the Work of Russian Animators Arouses Fascination]. TASS: informacionnoe agentstvo [TASS Informational Agency]. URL: http://tass.ru/kultura/4298264 (12.05.2018).

16. Sycheva A.A. Russkaya animatsiya na mezhdunarodnom torgu. [Russian Animation on the International Chaffer] REGNUM: informacionnoe agentstvo [REGNUM: Informational Agency]. URL: https://regnum.ru/news/2319403.html (16.05.2018).

17. Rynok animatsii v Rossii za shest' let vyros v tri raza [The Market of Animation in Russia Became Three Times Larger during the last Six Years]. TASS: informacionnoe agentstvo [TASS Informational Agency]. URL: http://tass.ru/kultura/4736361 (16.05.2018).

18. Tokmasheva M.T. Rossiyskaya animatsiya: Ot krizisa do industrii [Russian Animation: From Crisis to Industry]. KinoPoisk. URL: https://www.kinopoisk.ru/article/2754187/ (14.05.2018).

19. Putin poobeshchal animatoram dopolnitel'nuyu podderzhku gosudarstva [Putin Promised Animators Additional Aid from the State]. RIA Novosti: informatsionnoe agentstvo [RIA News: Informational Agency]. URL: https://ria.ru/culture/20170531/1495518378.html (24.05.2018).

20. Golodets: gosudarstvo budet vsestoronne podderzhivat' rossiyskuyu animatsiyu. [Golodets: The State will Support Russian Animation on all Fronts] RIA Novosti: informatsionnoe agentstvo [RIA News: Informational Agency]. URL: https://ria.ru/spief/20180525/1521360283.html (28.05.2018)

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
e-mail: 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
e-mail: vgik-anima@yandex.ru

УДК 070
ББК 76.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-151-166
recieved 03.05.2018, accepted 20.09.2018

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Россия
ORCID: 0000-0001-6310-1579
e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

«ЛИЦО С ЭКРАНА». В ЧЕМ СЕКРЕТ ПОПУЛЯРНОСТИ ТОК-ШОУ «вДудь»?

Аннотация. В статье анализируется одно из самых успешных ток-шоу российского сегмента YouTube последних двух лет — «вДудь», 31-летнего спортивного журналиста и бывшего главного редактора издания Sports.ru, а ныне заместителя его генерального директора, Юрия Дудя. У этого ток-шоу многомиллионная аудитория, которая продолжает стремительно расти. К середине сентября 2018 г. его канал имел следующие показатели: более 3,7 миллионов подписчиков и более 360 миллионов просмотров. В программах Дудя принимают участие известные российские политики, актеры, музыканты, бизнесмены, продюсеры, режиссеры, «звезды» Youtube, Instagram и др. Достаточно назвать имена только некоторых из них: Ксения Собчак, Владимир Жириновский, Алексей Навальный, Михаил Ходорковский, Александр Роднянский, Евгений Чичваркин, Олег Тиньков, Алексей Венедиктов, Владимир Познер, Сергей Шнуров, Александр Невзоров, Леонид Парфенов, Семен Слепаков и др. Также Дудь является автором нескольких документальных фильмов, посвященных, главным образом, эпохе 1990-х гг. и ее героям — от участников чеченских войн до создателей культовых кинокартин. Как отмечают медиаэксперты, период «лихих девяностых» имеет особое ностальгическое значение во всем его проекте. Рассматриваются возможные причины необычайной популярности этого видеоблога, указываются его

особенности, приводятся мнения о нем известных журналистов (Олега Кашина, Юрия Сапрыкина, Сергея Доренко). Примечательно, что ролики Юрия Дудя собирают в разы больше просмотров, чем у других отечественных видеоблогеров, имеющих порой гораздо больше подписчиков. Обосновывается, что успех шоу «вДудь» отнюдь неслучаен и что он основан на уникальном сочетании ряда факторов.
Ключевые слова: Юрий Дудь, новые медиа, интервью, YouTube, блогеры, Олег Кашин, Юрий Сапрыкин, видео, ток-шоу, социальные сети, интернет-журналистика.

NIKOLAY NIKOLAYEVICH PODOSOKORSKY
Novgorod State University named after Yaroslav the Wise
Velikiy Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0001-6310-1579
e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

“A FACE FROM THE SCREEN”. WHEREIN LIES THE SECRET OF THE POPULARITY OF THE TALK SHOW “vDud”?

Annotation. The article analyzes one of the most successful talk shows of the Russian segment of YouTube of the last two years — “vDud,” hosted by the 31-year-old sport journalist and previous editor-in-chief of the website Sports.ru, and presently the assistant of its general director Yuri Dud. This talk show has an audience of many millions of people which continues to grow. Towards mid-September 2018 its channel had the following data: over 3,7 subscribers and over 360 million viewings. Numerous well-known Russian politicians, actors, musicians, businessmen, producers, “stars” of YouTube and Instagram, etc. participate in Dud’s programs. It suffices to mention the names of only some of them: Ksenia Sobchak, Vladimir Zhirinovsky, Alexei Navalny, Mikhail Khodorkovsky, Alexander Rodnyansky, Evgeny Chichvarkin, Oleg Tinkov, Alexei Venediktov, Vladimir Posner, Sergei Shnurov, Alexander Nevzorov, Leonid Parfyonov, Semyon Slepakov and others. Dud is also the creator of several documentary films devoted primarily to the era of the 1990s and its heroes — from the participants of the Chechen wars to the

creators of the quintessential motion picture. As media experts note, the period of the “swashbuckling nineties” carries a special nostalgic meaning in his entire project. Various reasons of the extraordinary popularity of this video blog are examined, its peculiarities are indicated, opinions about it of well-known journalists (Oleg Kashin, Yuri Saprykin, Sergei Dorenko) are cited. It is noteworthy that Yuri Dud’s video gather exponentially more viewings than other Russian video bloggers who frequently have much more subscribers. It is substantiated that the success of the show “vDud” is hardly an accidental occurrence and that it is based on a unique combination of factors.
Keywords: Yuri Dud, new media, interviews, YouTube, bloggers, Oleg Kashin, Yuri Saprykin, video, talk show, social networks, internet-journalism.

В своем последнем прогнозе развития социальных медиа в 2018–2019 гг. медиаэксперт Игорь Чубенко и другие аналитики агентства Hello Blogger отметили, что топовые Instagram- и YouTube-блогеры уже «приобрели статус селебрити, многие каналы и аккаунты обросли командами, создающими контент на постоянной основе. Руководители других каналов дистрибуции контента, прежде всего ТВ и онлайн-СМИ, признали масштабы явления и его влияние почти на все сферы жизни, от производства и продажи товаров до политики и социальных норм» [1]. По их данным, в 2018 г. затраты на рекламу в блогосфере должны составить порядка 10 млрд рублей. Всего же на рынок более-менее ощутимо влияют около 12 тысяч русскоязычных блогеров.

Согласно исследованию компании Cisco, к 2019 г. уже 80% мирового интернет-трафика составит видео [2]. Конкуренция среди видеоблогеров чрезвычайно высока, и выделиться на общем фоне непросто. В исследовании профессора Университета прикладных наук Оффенбурга Матиаса Бартля, опубликованном в конце февраля 2018 г. в Bloomberg, сообщается, что каждый третий современный британский ребенок в возрасте от 6 до 17 лет хочет работать YouTube-блогером. Это число в три раза превышает количество детей, которые хотят стать врачами. Как отмечают

эксперты, цель молодых людей — стать суперзвездами за счет быстрой популярности в Интернете. Схожие тенденции наблюдаются и в США. Однако по данным исследования, более 96% американских пользователей, желающих стать YouTube-блогерами, не получат доход, сопоставимый с прожиточным минимумом [3]. Ассистент профессора по коммуникациям в Университете Северной Каролины Элис Марвик комментирует это следующим образом: «Если вы ведете свое ТВ-шоу, вы будете хорошо зарабатывать. Но у вас могут быть 500 тысяч подписчиков на YouTube, и вы по-прежнему будете работать в Starbucks» [3].

В России ситуация запоздало и с поправкой на языковой масштаб копирует происходящее на Западе. Процент тех, кто может получать от своего блога стабильный доход, позволяющий больше нигде не работать, также составляет лишь несколько процентов, но настоящих «звезд» среди них, конечно, единицы. Даже сейчас работа ведущим авторской программы на федеральном телевидении, как правило, гарантирует гораздо более высокие доходы и узнаваемость, чем ведение личного блога в Интернете. Однако в последние годы, ввиду роста популярности соцсетей, отдельные специалисты и команды производителей видеоконтента для телевидения стали перепрофилироваться для запуска шоу на YouTube и аналогичных сервисах.

В качестве примеров таких шоу можно назвать проекты «вДудь» Юрия Дудя и «Парфенон» Леонида Парфенова. В обоих случаях, разумеется, следует говорить о весьма условном переходе известных журналистов и телеведущих с т.н. традиционного телевидения в формат видеоблогинга, ибо ни тот, ни другой с телевидением окончательно и бесповоротно не порывали. Проект главного редактора (до сентября 2018 г.) издания Sports.ru и выпускника факультета журналистики МГУ Юрия Дудя «вДудь» [4] в этом смысле оказался гораздо более успешным, чем «Парфенон» и остальные, поэтому заслуживает отдельного внимания и разбора.

Первый выпуск ток-шоу «вДудь» появился на видеохостинге YouTube 7 февраля 2017 г., и, по состоянию на 23 сентября 2018

года, на канале Дудя вышли уже 4 сезона его проекта с 66 выпусками. В основном это интервью с разными людьми, но также в рамках шоу было выпущено 6 документальных фильмов. В среднем каждый ролик собирает около 5 миллионов просмотров, есть видео с 12 и даже с 15 миллионами просмотров. К середине сентября 2018 г. канал Юрия Дудя имел следующие показатели: более 3,7 миллионов подписчиков и более 360 млн просмотров.

В свой 31 год Юрий Дудь сполна пожал плоды своей интернет-популярности. Он стал победителем премии журнала «GQ» «Человек года 2017» в номинации «Лицо с экрана» [5], победителем премии в области профессиональной журналистики «Редколлегия» в 2017 г. за документальный фильм «Сергей Бодров — главный русский супергерой» [6], лучшим журналистом 2017 г. по итогам голосования на сайте «Кашин.Гуру» [7] и проч. Также он вошел в топ-20 «молодых и перспективных героев завтрашнего дня», составленном РБК в мае 2017 г. [8], и занял 50-е место среди российских знаменитостей в рейтинге журнала Forbes, опубликованном в июле 2018 г. — эксперты издания оценили его доходы почти в миллион американских долларов [9]. Российское исследовательское агентство блогеров (РИАБ) отвело Дудю первое место в своем рейтинге авторов YouTube-каналов по стоимости одного рекламного размещения в первом квартале 2018 г. [10].

Журналист Олег Кашин так попытался объяснить феномен популярности Дудя: «Дудь — герой того времени, в котором Артем Шейнин бьет Майкла Бома, а Путин приходит в программу «Время» отметить ее 50-летие. Это действительно важный нюанс: потребность в новых ярких лицах и появление этих лиц — черта не новой, а именно застоявшейся, застойной эпохи. Дудь-2017 — человек не из будущего, а именно из нашего застоя, потому что у застоя, помимо прочих его обязательных черт, есть и вот эта — когда потребность в новых лицах и новых интонациях возникает именно как потребность в контрасте с приевшимся фоном и надоевшими лицами. Дудь сорвал банк, но это тот банк, который вот-вот попадет под санацию, и победителю еще придется поста-

раться сделать так, чтобы выигранные деньги не превратились в никому не нужные разноцветные фантики» [11].

По словам Кашина, «от Дудя веет перестройкой», и его предшественниками можно считать популярных в конце 1980-х гг. ведущих культовой программы «Взгляд», а также ведущего передачи «Телевизионное знакомство», эстонского тележурналиста Урмаса Отта, с непривычной для того времени легкостью задававшего своим гостям вопросы вроде того, «сколько стоит ваша дача?» В целом относительно дальнейших карьерных перспектив Дудя Кашин одновременно оптимистичен и сдержан: «Сейчас уже понятно, что стандартная телевизионная звезда двадцатых годов XXI века будет похожа на Дудя, но будет ли это сам Дудь — до сих пор вопрос» [11]. В том, что вся обрушившаяся на него слава может улетучиться в любой момент, Юрий Дудь честно признался на подведении итогов 2017 г. телеканалом «Дождь» — вместе с ним в программе Натальи Синдеевой приняли участие и известные тележурналисты более старших поколений: Владимир Познер и Леонид Парфенов [12].

Особенность образа Дудя-влогера состоит в том, что он умело сочетает цинизм с сентиментальностью, шоу-бизнес с политикой, конформизм с легкой фрондой по отношению к набившему оскомину официозу. Он вполне может пригласить в свое шоу оппозиционера Алексея Навального, записать беседу с политэмигрантом Михаилом Ходорковским или опальным мэром Евгением Ройзманом, но все они для него — не более чем экзотические медийные фигуры, точно такие же, как рэперы, комики или киноактеры. Ему, по большому счету, все равно с кем разговаривать — с Тиньковым или Жириновским, Цекало или Доренко, Шевчуком или Guf.

Дудь не является политическим актором, а его шоу, прежде всего, бизнес-проект, главная цель которого — монетизация через рекламу разнообразных брендов от авиакомпаний и банков до бытовой техники и одежды. В этом смысле «либеральная» риторика Дудя, время от времени иронизирующего над перекосами государ-

ственной пропаганды, отнюдь не признак оппозиционности режиму, но столь же системное явление, как и «диссидентство» Владимира Познера. В интервью порталу РБК Дудь однажды признался: «Я хочу жить в как можно более капиталистической России, в которой предпринимательство важнее государственных страпонов, на которые мечтают присесть до фига молодых и старых людей» [13]. В связи с этим, неудивительно, что его охотно приглашают в эфир Первого канала, в юмористическую программу Ивана Урганта как узнаваемое лицо Рунета, обладающее, прежде всего, талантом развлекать и разогревать пресыщенную публику [14].

На еще один характерный элемент шоу «вДудь» обратил внимание журналист Юрий Сапрыкин. По его наблюдению, Дудь в своих документальных фильмах ориентируется на поколение, которое было детьми в 1990-е гг. и сейчас так или иначе ностальгирует по той эпохе: «Все эти фильмы, как нетрудно заметить, про 90-е годы. Они все создают какой-то образ даже не времени, а образ страны, национальной идентичности, которая состоит из фильмов Балабанова, Сергея Бодрова-младшего как культурного героя, из того, что делал Шевчук в 90-е годы, из чеченских войн, из русского MTV, из передачи Сергея Супонева «Звездный час». Это во многом поколенческая вещь. Сейчас на арену выходит поколение, для которого 90-е — это детство, это время, к которому уже можно обратиться с ностальгическими воспоминаниями. И канонизировать его как объект ностальгии», — замечает бывший главный редактор журнала «Афиша» [15]. «В каком-то смысле все эти передачи про фильмы “Брат” и про то, как начиналось русское MTV, — добавляет Сапрыкин, — это такие «Старые песни о главном» для нового поколения. Если раньше приятные уколы узнавания возникали от того, что ты видел Наташу Королеву, переодетую в костюм из «Кубанских казаков», то сейчас они возникают от того, что ты видишь молодого Бодрова-младшего или молодого Василия Стрельникова, которые 20 лет назад тебя развлекали по телеку» [15].

За «излишнее» внимание к 1990-м Дудя в эксцентричной манере раскритиковал и один из гостей его программы, журналист и главный редактор радио «Говорит Москва» Сергей Доренко [16], увидевший в этом своего рода бегство от современности в архаику.

Пользователи сервиса TheQuestion, отвечая на вопрос «В чем феномен шоу Юрия Дудя?», указывают на профессиональное искусство монтажа видеороликов, которое, впрочем, является базовым навыком каждого популярного блогера, и сильную эмоциональную заряженность сродни «пацанским задушевным разговорам на кухне» [17]. Дудь при этом не пытается выглядеть интеллектуалом и эрудитом, в нем нет и намека на интеллигентность, обсценная лексика для него не средство усиления речи, а обыденность, его часто ловили на фактических ошибках и неточностях, незнании элементарных вещей, но все это лишь способствует его популярности как «своего парня», простого, душевного и понятного. Многие их тех, кто внимательно отслеживает медиатренды, пытаются увидеть в Дуде «голос поколения» и через него лучше понять то, чем «на самом деле» живет современная российская молодежь. Однако Дудь не столько исследует поколение Z, сколько конструирует собственный продукт на продажу, облекая его в яркую и удобную упаковку с кричащими надписями и вызывающими наклейками.

Интернет-проект Дудя нарочито антипросветительский и по поднимаемым им темам (в основном они весьма приземленны и низменны), и по отбору гостей для участия в программе: среди нескольких десятков собеседников блогера нет ни одного ученого, сотрудника музея, вуза или библиотеки, благотворителя, правозащитника и т.п., поскольку все перечисленные, как правило, слишком сложны и неудобны для шоу такого формата. Каждый выпуск проекта «вДудь» должен прежде всего создавать хайп и работать на количество просмотров, которое, в свою очередь, необходимо для рекламодателей.

Удивительно, но ни одно из многочисленных интервью Дудя не набрало менее 2 миллионов просмотров, при этом каждый выпуск в считанные часы попадал в тренды YouTube. Можно только гадать, чем объясняется такое феноменальное отсутствие «провалов», ведь даже у блогеров с гораздо бóльшей аудиторией порой бывают неудачи, когда тот или иной ролик набирает всего несколько сот тысяч просмотров. В качестве примера можно привести видеоблоги не менее медийных Алексея Навального [18] или Ильи Варламова [19] — у обоих показатели количества просмотров гораздо ниже, чем у Дудя. Ниже они и у Кати Клэп, имеющей на YouTube в два раза больше подписчиков, чем Дудь [20].

Рискну предположить, что для начальной раскрутки роликов шоу «вДудь», скорее всего, используются и чисто технические инструменты. Издание «Медуза» в июне 2017 г. писало о том, как устроена экономика российского YouTube и как специализированные агентства помогают блогерам с раскруткой [21]. Очевидно, что такого рода услуги оказывают и другие посреднические фирмы, присутствующие на рынке новых медиа. К тому же вокруг основного видеоканала Дудя его команда создала ряд дополнительных представительств в популярных соцсетях. Только в одном ВКонтакте на паблик «вДудь» подписано уже более 460 тысяч человек [22]. Впрочем, подобная сеть представительств есть у многих блогеров, и она не объясняет столь выдающегося успеха на YouTube.

Ввиду всего изложенного выше, можно попытаться выделить основные составляющие популярности бизнес-модели «вДудь».

Во-первых, — это высокий профессионализм блогера и его команды. Юрий Дудь — не дилетант, а человек, который едва ли не с детства занимается журналистикой, получил диплом журналиста в одном из лучших российских вузов, поработал на разных должностях в ряде федеральных изданий и т.д. Его команда также состоит из мастеров своего дела, умеющих качественно организовать видеосъемку, монтаж отснятого материала, продумать

дизайн помещения и внешний вид ведущего, обеспечить SMM-продвижение и поддержку СМИ и т.д.

Во-вторых, в свое шоу Дудь приглашает только широко известных людей, которых знают миллионы: актеров, певцов, звезд Instagram, федеральных политиков и проч. Их фанаты и сторонники также невольно работают на продвижение его продукта.

В-третьих, у Дудя есть мощный медиаресурс в виде издания Sports.ru, главным редактором которого он являлся с 2011 по 2018 г., а с сентября 2018 г. стал заместителем его генерального директора. Согласно авторитетному счетчику посещений мировых сайтов Alexa.com, портал Sports.ru, по состоянию на 17 сентября 2018 г., занимал 83 место по посещаемости среди всех сайтов Рунета — это выше, чем у сайтов Первого канала, НТВ или «Медузы».

В-четвертых, Дудь ориентируется на самую массовую и активную аудиторию Рунета — молодежь до 25–30 лет и говорит на темы, которые интересны большинству обычных молодых людей, где бы они ни жили и чем бы ни занимались, — о том, как можно заработать много денег, добиться общественного признания, выстроить отношения с другими людьми и проч., причем обсуждает это на языке толпы, с русским матом и речевыми штампами.

В-пятых, каждый выпуск шоу «вДудь» имеет мощное пиар-сопровождение, и его публикация не является проходным событием. Дудь не позволяет себе снять и разместить какое-то видео просто так, ради шутки, познавательного интереса или в дополнение к предыдущим, как это делают многие другие журналисты и блогеры, поскольку это разрушило бы стройную концепцию его эксклюзивной суперпопулярности. Также он не публикует видеоролики подряд один за другим, как, скажем, популярный в Украине интервьюер Дмитрий Гордон, но всегда делает между ними перерывы, как минимум, в несколько дней, а то и недель.

В-шестых, Юрий Дудь виртуозно овладел инструментарием т.н. «журналистики эмоций», чрезвычайно популярной среди аудитории соцсетей. Ее задача не столько объяснить явление или

раскрыть человека, сколько изощренно играть на эмоциональных раздражителях, приковывающих внимание зрителей за счет обсуждения «горячих» тем, описания табуированных ситуаций и употребления «запретных» слов.

В-седьмых, на этапе запуска такого шоу, несомненно, требовались внушительные денежные ресурсы на съемку и продвижение видеороликов, а также серьезные личные связи для приглашения известных людей в новый проект с неясной судьбой.

Мною описаны далеко не все составляющие успеха Дудя как блогера, но и их достаточно, чтобы понять, что этот успех далеко не случаен. Разумеется, осуществление подобной бизнес-идеи требует большой личной целеустремленности и вовлеченности в процесс. Дудю, действительно, нравится то, что он делает, и это, быть может, один из главных секретов его популярности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Чубенко И. Что ждет блогосферу в 2018–2019 годах: Как устроен рынок Инстаграма, Ютьюба, текстовых блогов и как работа на этих платформах изменится в будущем? [Электронный ресурс] // Hello Blogger: сайт агентства. URL: http://helloblogger.ru/journal/chto-zhdet-blogosferu-v-2018-2019-godah/ (Дата обращения: 18.09.2018).

2. Исследование: к 2019 году видео составит 80% мирового интернет-трафика [Электронный ресурс] // Forum Daily: Голос русскоязычной Америки. URL: http://www.forumdaily.com/issledovanie-k-2019-godu-video-sostavit-80-mirovogo-internet-trafika/ (Дата обращения: 19.09.2018).

3. Stokel-Walker C. ‘Success’ on YouTube Still Means a Life of Poverty: You can have a million views a month and still not be able to make rent [Электронный ресурс] // Bloomberg.com: сайт. URL: https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-02-27/-success-on-youtube-still-means-a-life-of-poverty (Дата обращения: 19.09.2018).

4. Видеоканал Юрия Дудя на YouTube [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/channel/UCMCgOm8GZkHp8zJ6l7_hIuA/featured (Дата обращения: 18.09.2018).

5. Человек года 2017 [Электронный ресурс] // GQ: мужской журнал. URL: https://www.gq.ru/awards/moty/2017/screen-man-2017 (Дата обращения: 18.09.2018).

6. Дудь Ю., Аксенов А. Сергей Бодров — главный русский супергерой [Электронный ресурс] // Redkollegia.org: сайт. URL: http://redkollegia.org/archives/text/sergej-bodrov-glavnyj-russkij-supergeroj (Дата обращения: 18.09.2018).

7. Юрий Дудь стал журналистом года по итогам голосования «Кашин. Гуру» [Электронный ресурс] // Афиша Daily: сайт. URL: https://daily.afisha.ru/news/13718-yuriy-dud-stal-zhurnalistom-goda-po-itogam-golosovaniya-kashinguru/ (Дата обращения: 18.09.2018).

8. 20 молодых и перспективных: герои завтрашнего дня [Электронный ресурс] // РБК: сайт. URL: https://www.rbc.ru/magazine/2017/06/59244df59a79473f95994195 (Дата обращения: 18.09.2018).

9. Журналисты Forbes впервые включили Ю. Дудя в свой рейтинг [Электронный ресурс] // UVAO: бизнес новости Москвы. URL: http://uvao.ru/finances/8374-zhurnalisty-forbes-vpervye-vklyuchili-yu-dudya-v-svoy-reyting.html (Дата обращения: 18.09.2018).

10. Новиков И. Десять видеоблогеров России, которые зарабатывают на рекламе больше всех [Электронный ресурс] // Hello Blogger: сайт агентства. URL: http://helloblogger.ru/journal/10-videoblogerov-rossii-kotorye-zarabatyvayut-na-reklame-bolshe-vseh/ (Дата обращения: 18.09.2018).

11. Кашин О. Дудь-2017— человек не из будущего, а из нашего застоя [Электронный ресурс] // Дождь: сайт телеканала. URL: https://tvrain.ru/teleshow/kashin_guru/oleg_kashin_o_zhurnaliste_goda-454355/. (Дата обращения: 18.09.2018).

12. «Это накроется медным тазом»: Парфенов, Дудь и Познер об итогах года — новом сроке Путина, «школоте», Собчак, мате в Youtube и секретах «вДудя». Новогодний выпуск программы «Синдеева» [Электронный ресурс] // Дождь: сайт телеканала. URL: https://tvrain.ru/lite/teleshow/sindeeva/sindeeva-454211/ (Дата обращения: 18.09.2018).

13. Березина Н. Как Юрий Дудь создал один из самых сильных персональных брендов в медиа [Электронный ресурс] // РБК: сайт. URL: https://www.rbc.ru/magazine/2017/06/592555cc9a7947d4c8585415 (Дата обращения: 18.09.2018).

14. Спортивный журналист и блогер Юрий Дудь. Вечерний Ургант: фрагмент выпуска от 29.09.2017 [Электронный ресурс] // Первый канал: сайт. URL: https://www.1tv.ru/shows/vecherniy-urgant/gosti/yuriy-dud-vecherniy-urgant-fragment-vypuska-ot-29-09-2017 (Дата обращения: 18.09.2018).

15. История с пенсионной реформой выбила какую-то психологическую табуретку из-под ног: Журналист Юрий Сапрыкин — о росте насилия, кухонных протестах и кульбитах пропаганды [Электронный ресурс] // Znak.ru: интернет-газета. URL: https://www.znak.com/2018-09-07/zhurnalist_yuriy_saprykin_o_roste_nasiliya_kuhonnyh_protestah_i_kulbitah_propagandy (Дата обращения: 18.09.2018).

16. Сообщение в Твиттере Сергея Доренко [Электронный ресурс] // Twitter.com. URL: https://twitter.com/rasstriga/status/1026905672909316097 (Дата обращения: 18.09.2018).

17. Тимофеев Д. В чем феномен шоу Юрия Дудя? [Электронный ресурс] // The Question: сайт. URL: https://thequestion.ru/questions/298904/v-chem-fenomen-shou-yuriya-dudya (Дата обращения: 18.09.2018).

18. Видеоканал Алексея Навального на YouTube [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/user/NavalnyRu/videos (Дата обращения: 18.09.2018).

19. Видеоканал Ильи Варламова на YouTube [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/user/ilyavarlamov/videos (Дата обращения: 18.09.2018).

20. Видеоканал Кати Клэп на YouTube [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/user/TheKateClapp/videos (Дата обращения: 18.09.2018).

21. Туровский Д. Эльф, торговец блогерами. Как устроена экономика российского ютьюба: репортаж [Электронный ресурс] // Медуза: интернет-издание. URL: https://meduza.io/feature/2017/06/07/elf-torgovets-blogerami (Дата обращения: 18.09.2018).

22. Паблик «вДудь» в социальной сети ВКонтакте [Электронный ресурс] // ВКонтакте: социальная сеть. URL: https://vk.com/vdud (Дата обращения: 18.09.2018).

REFERENCES:

1. Chubenko I. Chto zhdyot blogosferu v 2018–2019 godah: Kak ustroen rynok Instagrama, YUt'yuba, tekstovyh blogov i kak rabota na ehtih platformah izmenitsya v budushchem? Hello Blogger: sait agentstva. [What awaits the blogosphere in 2018-2019: How is the market of Instagram, Youtube and text blogs constructed, and what will change in the future in these platforms?] URL: http://helloblogger.ru/journal/chto-zhdet-blogosferu-v-2018-2019-godah/ (18.09.2018).

2. Issledovanie: k 2019 godu video sostavit 80% mirovogo internet-trafika. Forum Daily: Golos russkoyazychnoj Ameriki. [Research: Toward 2019 Video shall Comprise 80% of the World Internet Traffic. Forum Daily: The Voice of Russian-Speaking America] URL: http://www.forumdaily.com/issledovanie-k-2019-godu-video-sostavit-80-mirovogo-internet-trafika/ (19.09.2018).

3. Stokel-Walker C. 'Success' on YouTube Still Means a Life of Poverty: You can have a million views a month and still not be able to make rent. Bloomberg.com: website. URL: https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-02-27/-success-on-youtube-still-means-a-life-of-poverty (19.09.2018).

4. Videokanal Yuriya Dudya na YouTube. Youtube.com: videohosting. [The Video Channel of Yuri Dud on YouTube] URL: https://www.youtube.com/channel/UCMCgOm8GZkHp8zJ6l7_hIuA/featured (18.09.2018).

5. Chelovek goda 2017. GQ: muzhskoj zhurnal. [Man of the Year in 2017. GQ: A Men's Magazine] URL: https://www.gq.ru/awards/moty/2017/screen-man-2017 (18.09.2018).

6. Dud' Y., Aksyonov A. Sergej Bodrov—glavnyj russkij supergeroj. Red-kollegia.org: sait. {Sergei Bodrov—the Main Russian Superhero. Redkollegia.org: website] URL: http://redkollegia.org/archives/text/sergej-bodrov-glavnyj-russkij-supergeroj (18.09.2018).

7. Yurij Dud' stal zhurnalistom goda po itogam golosovaniya «Kashin.Guru». Afisha Daily: sait. [Yuri Dud became the Journalist of the Year by the Outcomes of Voting "Kashin.Guru". Afisha.Daily: website] URL: https://daily.afisha.ru/news/13718-yuriy-dud-stal-zhurnalistom-goda-po-itogam-golosovaniya-kashinguru/ (18.09.2018).

8. 20 molodyh i perspektivnyh: geroi zavtrashnego dnya. RBK: sait. [20 Young and Perspective Ones: The Heroes of Tomorrow's Day. RBK: website] URL: https://www.rbc.ru/magazine/2017/06/59244df59a79473f9599419 (18.09.2018).

9. Zhurnalisty Forbes vpervye vklyuchili Y. Dudya v svoj rejting. UVAO: biznes novosti Moskvy. [Journalists of Forbes received Yuri Dud for the First time in their Rating: UVAO: Business News of Moscow] URL: http://uvao.ru/finances/8374-zhurnalisty-forbes-vpervye-vklyuchili-yu-dudya-v-svoy-reyting.html (18.09.2018).

10. Novikov I. Desyat' videoblogerov Rossii, kotorye zarabatyvayut na reklame bol'she vsekh. Hello Blogger: sait agentstva. [Ten Video Bloggers of Russia who Earn on Advertising More than Everybody Else] URL: http://helloblogger.ru/journal/10-videoblogerov-rossii-kotorye-zarabatyvayut-na-reklame-bolshe-vseh/ (18.09.2018).

11. Kashin O. Dud'-2017—chelovek ne iz budushchego, a iz nashego zastoya. Dozhd': sait telekanala. [Dud-2017—A Person not from our Future but from our Stagnation. Rain: Website of Television Channel] URL: https://tvrain.ru/teleshow/kashin_guru/oleg_kashin_o_zhurnaliste_goda-454355/ (18.09.2018).

12. «Ehto nakroetsya mednym tazom»: Parfenov, Dud' i Pozner ob itogah goda — novom sroke Putina, «shkolote», Sobchak, mate v Youtube i sekretah «vDudya». Novogodnij vypusk programmy «Sindeeva». Dozhd': sait telekanala. ["This will be Covered by a Bronze Basin": Parfenov, Dud and Posner about the Outcomes of the Year—the New Term of Putin, URL: https://tvrain.ru/lite/teleshow/sindeeva/sindeeva-454211/ (18.09.2018).

13. Berezina N. Kak Yurij Dud' sozdal odin iz samyh sil'nyh personal'nyh brendov v media. RBK: sait. [How Yuri Dud created one of the strongest personal brands in the media. RBK: website] URL: https://www.rbc.ru/magazine/2017/06/592555cc9a7947d4c8585415 (18.09.2018).

14. Sportivnyi zhurnalist i bloger Yurij Dud'. Vecherniy Urgant: fragment vypuska ot 29.09.2017. Pervyi kanal: sait. [The sports journalist and blogger Yuri Dud. Evening Urgant: a fragment of the edition from September 29, 2017. First Channel: Website] URL: https://www.1tv.ru/shows/vecherniy-urgant/gosti/yuriy-dud-vecherniy-urgant-fragment-vypuska-ot-29-09-2017 (18.09.2018).

15. Istoriya s pensionnoy reformoy vybila kakuyu-to psihologicheskuyu taburetku iz-pod nog: Zhurnalist Yuriy Saprykin—o roste nasiliya, kuhonnyh protestah i kul'bitah propagandy. Znak.ru: internet-gazeta. [The story with the pension reform knocked out a certain psychological stool from under the legs: journalist Yuri Saprykin about the rise in violence, kitchen protests and volte-faces of propaganda) URL: https://www.znak.com/2018-09-07/zhurnalist_yuriy_saprykin_o_roste_nasiliya_kuhonnyh_protestah_i_kulbitah_propagandy (18.09.2018).

16. Soobshchenie v Tvittere Sergeya Dorenko. Twitter.com. [Message in Twitter from Sergei Dorenko. Twitter.com] URL: https://twitter.com/rasstriga/status/1026905672909316097 (18.09.2018).

17. Timofeev D. V chem fenomen shou Yuriya Dudya? The Question: sait. [Wherein lies the phenomenon of the show of Yuri Dud? The Question: website] URL: https://thequestion.ru/questions/298904/v-chem-fenomen-shou-yuriya-dudya (18.09.2018).

18. Videokanal Alekseya Naval'nogo na YouTube. Youtube.com: videohosting. [The Video Channel of Alexei Navalny on YouTube. Youtubecom: videohosting] URL: https://www.youtube.com/user/NavalnyRu/videos (18.09.2018).

19. Videokanal Il'i Varlamova na YouTube. Youtube.com: videohosting. [The Video Channel of Ilya Varlamov on YouTube. Youtube.com: videohosting] URL: https://www.youtube.com/user/ilyavarlamov/videos (18.09.2018).

20. Videokanal Kati Klep na YouTube. Youtube.com: videohosting. [The Video Channel of Katya Klep on YouTube. Youtube.com: videohosting] URL: https://www.youtube.com/user/TheKateClapp/videos (18.09.2018).

21. Turovskiy D. El'f, torgovets blogerami. Kak ustroena ekonomika rossiyskogo yut'yuba: reportazh. Meduza: internet-izdanie. [An Elf, a seller of blogs. How the economy of the Russian YouTube is organized: a report. Meduza: internet edition] URL: https://meduza.io/feature/2017/06/07/elf-torgovets-blogerami (18.09.2018).

22. Pablik «vDud'» v sotsial'noj seti VKontakte. VKontakte: sotsial'naya set'. [Public "vDud" in the social media VKontakte. VKontakte: social media] URL: https://vk.com/vdud (18.09.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:
НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ,
советник при ректорате
Новгородского государственного университета
имени Ярослава Мудрого,
г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41
кандидат филологических наук,
ORCID: 0000-0001-6310-1579
e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR:
NIKOLAI N. PODOSKORSKY,
Councilor in the Rectorate of the
Novgorod State University named after Yaroslav the Wise,
Velikiy Novgorod, ulitsa Bol'shaya Sankt-Peterburgskaya, 41
PhD in Philology,
ORCID: 0000-0001-6310-1579
e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

УДК 791.3
ББК 85.37

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-168-189
recieved 13.06.2018, accepted 20.09.2018

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЕ
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

ПОЛИЭКРАННАЯ ЭСТЕТИКА В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. Суть полиэкранного приема — разделять. Однако парадоксальным образом он объединяет объекты и пространства, сопоставляет их, рождает новые способы взаимодействия. Полиэкранность отображает структуру пространственного расположения персонажей и карту социального пространства героев, помогает более детально прорисовать их характеры и плавно ввести других персонажей. В настоящей статье автор впервые рассматривает эстетическую составляющую полиэкранного феномена в авторской анимации позднего советского периода на примере мультфильмов «История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм» Ф. Хитрука, «Лиса и Заяц» Ю. Нортшейна, «Контакт» В. Тарасова. Полиэкранность в данных работах вуалирует отображенную современность, усиливает декоративные и развлекательные свойства визуальной материи. За счет «игры» кадров и окон достигается не только расширение смысловых коннотаций, но и повышается оригинальность «картинки». Полиэкранность дает режиссеру уникальную возможность как показать разницу восприятия мира персонажами, так и усилить семантические подтексты. Автор подробно рассматривает внедренные в визуальное повествование полиэкранные эпизоды и эффекты полиэкрана, отмечая их в качестве отражения картины мира тех лет, и акцентирует интерес на человеке, его внутреннем мире с выражением авторской философско-эстетической позиции в структуре фильма.

Таким образом, все визуальные и сценарные компоненты мультфильма в целом и полиэкран, в частности, работают на создание глубокого этико-эстетического произведения, многовариантного в своем прочтении.

Ключевые слова: полиэкран, анимация, советская мультипликация, визуальная культура, экранные искусства, Ф. Хитрук, Ю. Норштейн, split sreen, animation, soviet animation, formal techniques, visual arts, visual culture.

VIOLETTA DMITRIEVNA EVALLYO
State Institute of Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

THE MULTI-SCREEN AESTHETICS IN THE ANIMATED CARTOONS OF SOVIET ARTISTS

Annotation. The essence of the multi-screen technique is to divide, however, paradoxically, it unites objects and spaces, juxtaposes them, and generates new means of interaction. The multi-screen technique reflects the structure of the spatial position of the protagonists and the map of the heroes' social space, helps trace out their characters in greater detail and to bring in other protagonists smoothly. In the present article the author examines for the first time the aesthetical constituent of the multi-screen phenomenon in authorial animation of the late Soviet period on the example of the animated cartoons "Istoriya odnogo prestupleniya" ["The Story of One Crime"] and "Film, film, film" by Feodor Khitruk, "Lisa i zayats" ["The Fox and the Rabbit"] by Yuri Norstein, and "Kontakt" ["Contact"] by Vladimir Tarasov. The multi-screen technique in these works veils the reflected modernity and enhances the decorative and entertaining traits of the visual matter. By means of the "play" of the cadres and windows not only expansion of the semantic connotations is achieved, but the originality of the "picture" is heightened. The multi-screen technique presents the film producer with the unique opportunity of both demonstrating the difference of the protagonist's perception of the

world and enhancing the semantical implications. The author examines in detail the multi-screen episodes and effects of the multi-screen techniques implemented into the visual narration, noting them as serving as a reflection of the picture of the world of that time period, and accentuates the interest in the human being, his inner world with the expression of the authorial philosophical-aesthetical position in the structure of the film. Thereby, all the visual and scenic components of the animated cartoon in general and the multi-screen technique in particular work on the creation of a profound ethical-aesthetical work, multiple in its interpretation.
Keywords: multi-screen, animation, Soviet animated cartoon, visual culture, screen arts, Feodor Khitruk, Yuri Norstein.

В экранной режиссуре существует множество художественных и технических приемов для объединения отдельных объектов в единый визуальный текст. Пожалуй, самым привычным является линейное повествование, но существует и другой способ формирования режиссерского замысла — полиэкран. Для начала уточним понятие: суть приема заключается в сегментации пространства кадра, который делится на два и более «внутренних» кадров. Получается «поликадр». В каждом из частей поликадра может протекать своя жизнь в своем пространстве, принципиально отличном от пространства смежного сегмента. Ритмы сосуществующих внутренних кадров тоже могут не совпадать. А может наблюдаться не только симультанное существование различных объектов в разных средах, но и синхронное существование сегментов, повторяющих друг друга, умножающих одну и ту же «картинку» в рамках целого кадра.

Подавляющее большинство исследований полиэкрана рассматривают его как формальный прием в экранных искусствах и СМИ. Среди отмеченных функций можно выделить несколько типичных: полиэкран как эффективное мультимедийное средство массовой коммуникации, как способ повышения информационной емкости кадра и динамики телетекста, как расширение пространственно-временного континуума кинопроизведения. Так,

Н. Агафонова [1] отмечает повсеместность и гиперактуальность полиэкрана в современных визуальных произведениях, но ее обращение к теме полиэкранности носит скорее эпизодический и констатирующий характер. В ряде зарубежных исследований полиэкранность рассматривается как метафора разрыва, надлома, скрытого противостояния между нарративами отдельного государства [2, 3]. Полиэкран как вид мозаичного экрана рассматривает С. Бранко, отмечая функциональность приема с точки зрения демонстрации одновременности и причинно-следственной соотнесенности изображаемых событий [4]. Однако суть мозаичности состоит в составлении целостного изображения из различных частей, не имеющих по отдельности художественной самоценности, а каждый сегмент полиэкранной композиции, как правило, можно рассматривать как самостоятельную единицу.

Таким образом, определение полиэкрана как способа формирования мозаичного изображения является весьма спорным. Значимые научные результаты отражены в исследовании Д. Бизокчи, который выделяет три уровня функциональности полиэкранного приема: нарративный, регулирующий формальные отношения времени и пространства, графический [5]. Однако, и в этой работе полиэкран так и остается формальным кинематографическим приемом.

Наиболее близкое автору данной статьи отношение к полиэкранному приему высказывает М. Казючиц (по отношению к советскому кинематографу 1960-х — 1980-х годов): «Данный тип систем был в целом удобен своими синтетическими возможностями. Высокая степень информационной насыщенности сочеталась здесь с эффективным эстетическим воздействием самой полиэкранной композиции» [6].

Ценными для нас также являются умозаключения, высказанные О. Гороховой и Г. Кривулей. Первая, отмечая тенденции авторской анимации, делает вывод, что к середине 1950-х годов зарождается стилевое движение анимации: «Этот процесс во мно-

гом связан с повышением интереса к человеку, его внутреннему миру с выражением авторской философско-эстетической позиции в структуре фильма. <...> В начале 1960-х годов в советском мультипликационном кино начинается последовательный процесс обновления образной и пластической формы, художники интенсивно эксплуатируют, открывают новые приемы концентрации мысли в образе, обращаются к более современным техникам и материалам» [14]. Н. Кривуля, выявляя символизм, метаморфозность и парадоксальное ироническое восприятие реальности, делает вывод, что «метафоричность 1970-х годов выступает как средство уклонения от цензуры и ухода в свой индивидуальный мир, что привело к созданию сложной, аллюзорной стилистики» [12]. Одной из технических новинок семантического и стилистического построения визуального текста и становится полиэкранность.

Исходя из приведенных наблюдений, задачей настоящей статьи является впервые предпринятый анализ эстетической составляющей полиэкранного феномена в авторской анимации позднего советского периода. Для анализа взяты анимационные произведения отечественных режиссеров: «История одного преступления» (1962), «Фильм, фильм, фильм» Федора Хитрука (1968), «Лиса и Заяц» Юрия Норштейна (1973) и «Контакт» Владимира Тарасова (1978).

В 1962 году Ф. Хитрук предложил зрителям свой мультфильм «Историю одного преступления», в котором впервые использовалась более сложная форма, чем у других авторов мультипликации: совмещение рисованных объектов с фотовырезками и полиэкран. Отразив жизнь обитателей большого города, столь понятной зрителю эпохи мегаполисов, Хитрук стремился поиграть с формой: «Меня в этой картине привлекали и чисто формальные идеи, которые я вынашивал еще в бытность свою аниматором… Хотелось испробовать прием полиэкранного действия, при котором в кадре могло бы происходить одновременно несколько событий [7].

Фабула мультфильма строится вокруг истории о том, как добрейший бухгалтер (Василь-Василич Мамин), доведенный до безумия ни на минуту не смолкающими шумами городской жизни, совершает покушение на убийство. Сюжет мультфильма строится как расследование причин преступления. Критик Д. Годер отмечает новаторскую для тех лет условность изображения: «В кадре было только то, что необходимо, никаких лишних деталей (например, комната Мамина — это только стул и телевизор на синем фоне, нет ни стен, ни пола, ни других предметов). И оттого он был особенно выразителен. Причем условность легко смешивалась с гиперреальностью: по нарисованному телевизору показывали настоящее кино, комната соседа, оглушавшего Василь-Василича музыкой, состояла лишь из огромного музыкального центра, соединенного с телевизором, зато этот центр был не рисунком, а черно-белой фотографией, будто детская аппликация на цветном фоне» [8].

Появление полиэкрана в визуальном тексте «Истории одного преступления» позволило не замыкать героя в рамках одного изображения; мы видим жизнь и пространство, в котором обитает персонаж и, как обозначил главную линию сам режиссер, страдает от «бытового терроризма».

В эпизоде, где протагонист сидит в своей конторе, картинка за окном «оживает» — там идет активная стройка. Движущийся кран и стремительно нарастающие блоки очередного высотного дома за оконным проемом являют собой как бы автономное пространство. Четкие геометрические границы превращают его в разновидность экранной реальности. Пространственно близкая реальность стройки оказывается далекой от героя, сосредоточенного на бумагах, пишущей машинке и картотеке. Он замкнут в своем мире, обособленный от всего окружающего, словно вырезанный ножницами из общей городской суеты.

Режиссер многократно подчеркивает парадоксальное сочетание городской скученности людей, единовременность различ-

ных видов деятельности и, в то же время, автономность, даже внутреннюю изолированность каждого человека или небольшого человеческого сообщества от всего остального мира. Полиэкранность, периодически возникающая при обрисовке жизни большого дома, акцентирует драматизм сосуществования в едином многоквартирном пространстве разных людей, ведущих различный образ жизни, занятых разными делами, находящихся в разных настроениях. При этом полиэкранность помогает показать зрителю пространственное расположение персонажей, обитающих в своих сегментах-квартирах и как будто не подозревающих о наличии соседей. Так, в одном из эпизодов главный герой оказывается смещен в правый нижний угол, а сосед, гулена и игрок, пришедший домой ночью и скандалящий с женой, — в левый верхний угол. При этом, в одном кадре они не пересекаются, однако черное пространство вокруг «окна» с главным героем обозначает связующую территорию лестничных клеток и других квартир, сквозь которые все звуки свободно проходят и достигают сегмента обитания главного героя.

Так возникает образ жизни человека в пустоте, но при перманентном, агрессивном и совершенно внеличностном воздействии других жителей мегаполиса. Хитрук создает картину одиночества и скученности, пространственной изолированности и проницаемости, отсутствия репрессивных институтов и атмосферы ненаправленной, стихийной агрессивности городского пространства. Ярко обрисованная психология людей мегаполиса, бытовые реалии, ведущие к перманентному стрессу, в которых теряются понятия идеологии, государства, политики, поднимают фильм над историческим контекстом. Сам режиссер вспоминает: «...пришел Сергей Алимов... принес свой рисунок, выполненный в современном стиле, очень жестком и остром. Сделал совершенно другую картину города, который выглядел как некий конгломерат. Здания будто висели в воздухе и смотрелись не просто архитектурной композицией, но получили образную, антропоморфную ха-

рактеристику, они стали как бы маленькими мирами. Я понял: вот сейчас фильм обретает ту отстраненность от бытовых деталей, ту остроту, которую я искал» [7]. И эта социальная действительность, так тонко обнаженная Хитруком, до боли знакома нам и сегодня.

В эпизоде с танцами полиэкранность усиливает драматический накал ситуации. Верхняя часть экрана изобилует движением, а вот в нижней — темной — лишь качается люстра, но этот поликадр своим лаконизмом усиливает образ напряжения, царящего в нижнем «окне».

Хитрук не остановился на делении на две части, а попытался вместить и третье «окно». Гости расходятся, в верхнем окне добавляется еще одно пространство — лифт, который заполняет почти всю темную часть экрана, являя собой своеобразное связующее звено между лестничными клетками и сегментом квартир, точку непосредственного соприкосновения изолированных друг от друга городских жителей. Интересно, что и в другом мультфильме Хитрука «Фильм, фильм, фильм», лифт тоже становится точкой соприкосновения разобщенных пространств и работников киностудии.

Таким образом, с помощью полиэкрана Ф. Хитрук создал «полифонию смыслов», эстетическое множество, закладываемое в визуальную структуру «Истории одного преступления». Многослойность и многовариантность прочтения мультипликации Хитрука отмечает и В. Фомина, делая вывод, что «стилевое единство обеспечивается за счет подчиненности компонентов идее фильма» [9].

С «технической» точки зрения внедренный Хитруком полиэкранный прием имеет несколько специфических качеств. Следующие друг за другом поликадры движутся в достаточно умеренном темпе. Новые сегменты внедряются в повествование поочередно, не перегружая пространство окна; если же начинается активное движение в одном сегменте, в других оно становится статичным или минимальным. Такое решение не создает впечатления хаотичного мелькания персонажей и деталей. При этом полиэкран

выполняет и несколько других функций: рисует нам карту социального пространства героев, помогает более детально прорисовать характеры, позволяет ввести других персонажей плавно, например, просто «включив свет» в их квартирах.

При анализе этих полиэкранных сопоставлений возникает вопрос о реальной причине психического срыва героя в завязке мультфильма: действительно ли шум и невозможность нормального сна привели к кризису или его одиночество, зацикленность на работе и идеальном порядке? Одиночество в толпе становится одной из главных тем мультфильма, Его подчеркивает разобщенность замкнутых в сегментах своих квартир жителей мегаполиса.

В иронической форме Хитрук показывает, как безжалостно психологическое давление на отдельного человека со стороны человеческого массива, равнодушного к индивидуальным возможностям и потребностям. Социальная система скрыто враждебна по отношению к отдельно взятому «человеку-винтику». Это и вынуждает героя выступить в свою защиту, стать агрессивным. «Он был с толпой на улице и оглох от собственного крика… » [10]. Но что есть настоящее преступление? Только те поступки, которые оставляют вещественные улики, образующие «дело»? А как же моральный урон, которой несет личности обездушенное общество, государственная машина, мегаполис? Может, именно это преступление и вынес в название своего мультфильма режиссер?

Работа Хитрука была ориентирована не только на взрослое, но и на детское восприятие. В полиэкранном «заигрывании» окнами и кадрами раскрываются не только глубокие смысловые подтексты, направленные на взрослых зрителей, но и развлекательная оболочка «Истории одного преступления». Невеселая тема, интерпретированная в неожиданной полиэкранной эстетике, приобретает элементы аттракционности. Акцент переносится на экстравагантную форму, точно соответствующую заявленной проблеме — трудности сосуществования очень разных людей в мегаполисе. А в результате, эстетизация проблемы работает на

преодоление атмосферы эмоциональной подавленности. Мультфильм вселяет даже легкую надежду на преодолимость жизненных обстоятельств и некую высшую справедливость. В конце концов, не только герой разбил свою скорлупу и вышел за рамки дозволенного, но и само общество оказалось в его положении перед лицом шумового «террориста», грузчика, создавшего такой грохот, что начал трястись весь многоквартирный дом.

«История одного преступления» стала успешной не только у зрителей, но и в среде специалистов в области искусства. И. Боярский отмечал, что в мультипликационном искусстве наметилась тенденция движения к интеллектуальным фильмам, «рисункам и куклам оказалось под силу философское обобщение [11].

Таким образом, все визуальные и сценарные компоненты мультфильма в целом и полиэкран, в частности, работают на создание глубокого эстетического произведения, многовариантного в своем прочтении.

В работе 1968 года «Фильм, фильм, фильм» Хитрук показал пародию на кинопроизводство. Зарождение идеи. Спокойствие Музы и мучительные искания сценариста, поданные в неспешном ритме, на каждом последующем этапе кинопроизводства набирают «обороты», раскручивая ритмический рисунок. Наши герои проходят по тесным и оживленным коридорам киностудии, пространство экрана испещрено этими туннелями в хаотическом строе, пустых мест нет — в каждой точке активно идет процесс кинопроизводства. Вверх — к художнику. Испещренное геометрическими линиями и фигурами пространство киностудии, напоминает конструктивизм «Композиции VIII» Василия Кандинского. Эти кадры сублимируют не атмосферу творчества, а рисуют внутреннее устройство государственной машины, где каждый человеческий элемент — лишь винтик, легко заменяемый при поломке или в случае отказа работать по намеченной для него схеме.

В кадре огромная голова египетского сфинкса, которая сбивает с ног и без того испуганного сценариста. Его ужас и вызывает

смех, и заставляет задуматься о жестокости процесса кинопроизводства. Усиливается и нервозность режиссера, раздраженного затянувшимся подготовительным процессом. Движение на лифте вниз будто предупреждает о нисхождении из платоновского мира эйдосов в «действительность», где идея сценария обречена пострадать от цензуры и воплощения.

Композитор наигрывает съемочной команде на фортепьяно пришедший ему в голову мотив, а в это время толпы статистов из другого фильма проносятся мимо, снова пугая несчастного сценариста.

Канонического полиэкранного приема в мультфильме нет, но интересная комбинация пространств, их атмосфера, замкнутая границами своеобразных окон, создает эффект полиэкрана, усиливающий динамичность движения в кадре. Лифт находится в постоянном движении, проносясь мимо геометрических абстракций, линиями фрагментирующих плоскость кадра; однако границы между сегментами проницаемы. Так, Н. Кривуля отмечает, что «тенденция коллажности проявляется в соединении в единой системе разнородных элементов, видов и технологий анимации, в использовании нескольких изобразительных языков и семиотических кодов, включения других текстов в текст фильма. Это приводит к разрушению как внешних, так и внутренних границ в структуре произведения» [12].

В отличие от «Истории одного преступления», где Хитрук с помощью полиэкрана дает зрителю ощущение эмоциональной пустоты скученных сегментов неосвещенных окон квартир многоэтажки, в условиях киностудии, напротив, режиссер темными пятнами показывает, что свободных секций нет. У попавшего внутрь киномашины нет шанса быть замкнутым внутри личного пространства — оно здесь просто не предусмотрено. И если в первом из рассмотренных мультфильмов у героя начинается стресс от одиночества в толпе, то в хаосе киностудии напряжение героев усиливается из-за отсутствия личного пространства и эмоциональных пауз.

Синергия нарочито утрированных переживаний и характеров членов съемочной команды, ироничность замысла, постоянное движение и эффект полиэкрана не только придали мультфильму совершенно уникальную эмоциональную атмосферу и ритм, но и обрисовали общие тенденции того времени. В этом мультфильме воплощены мотивы творческой борьбы художника за право своего искусства быть неповторимым и соответствующим замыслу его создателей. Как в «Истории одного преступления» система ломает Личность, так в «Фильм, фильм, фильм» прокрустово ложе уготовано Замыслу.

Хитрук не без горькой иронии констатирует, что нередко фантастическое напряжение всей творческой группы, вынужденной взаимодействовать с чиновниками, приводят к самым обыкновенным банальностям и сюжетным клише. Но и эти клише даются неимоверным трудом, и в конечном итоге оказываются весьма востребованными аудиторией. Быть может, потому, что без них нет искусства кино. «Все эти мучения, борьба с идиотизмом, с самим собой, с материалом. Ты готов проклясть все, всех, кто рядом, самого себя — потом оказывается, что это и есть твое кинематографическое счастье» [13].

Внедрение полиэкранного приема в визуальный текст мультфильма обусловлено несколькими основными смысловыми направлениями. Лестницы, коридоры, стройка декораций, комната с оркестром — полиэкранные пространства рисуют нам общую картину творческого мира, где идея пытается упорядочить хаос и направить различные силы на создание уникального фильма. Хитрук репрезентует своему зрителю «кухню» кинематографического мира, где на одном этаже можно окунуться и в мир египетских пирамид, и в мир рыцарей и прекрасных дам, и натолкнуться на танк. Эффект полиэкрана служит иллюстрацией, на первый взгляд, хаотичного, а в действительности просто сложного организма кинопроизводства. Внешний хаос, подчиняясь Воле творца, трансформируется в художественное произведение.

В 1973 году Ю. Норштейн анимировал сказку «Лиса и Заяц». Используя полиэкран, он значительно расширил традиционную линейную поэтику визуального ряда. С первых кадров он убрал четвертую стену избушки и лисьих хором, приглашая зрителя быть свидетелем происходящего внутри помещений. Полиэкраном разделив наложенные слои изображения, автор показывает убранство «хрустального дворца» Лисы, перемещая внутренние «декорации» синхронно с ее передвижением. Этот прием позволил расширить смысловые и визуальные составляющие мультфильма: богатство убранства ледяного дворца Лисы, выявленное движением персонажа в пространстве, противопоставляется скромности обстановки в избушке Зайца.

В эпизоде на мосту Норштейн слева от фигуры Зайца показывает сначала маленькое окошко с потрескивающим огнем в печи. Полиэкранный сегмент увеличивается, как бы впуская нас во внутренний мир героя, тоскующего по утраченному домашнему пространству. Вскоре фигура Зайца покажется маленькой по отношению к разросшемуся окну в былое счастье. Появляется наглядное противопоставление «было-стало». Внедрение этого поликадра сильнее подчеркивает пустоту от утраты и одиночество бездомного героя, нежели это сделало бы традиционное, моноэкранное развертывание повествовательного ряда.

Примечательно, что Норштейн в принципе не замыкает своих героев в границах кадра. Медведь, спасаясь бегством от разъяренной Лисы, просто перемещается в соседние кадры. С помощью полиэкранного строения визуального текста происходит и плавный переход из одной мизансцены в другую (как в случае с движением Петуха и Зайца к избушке), без прерывания нарастающей кульминации.

В пиковой части мультфильма Норштейн с помощью полиэкрана создает поистине гениальную мизансцену. Петух врывается в избушку, Заяц, волнуясь, заглядывает в окошко. Этот экран отъезжает, и его со всех сторон «обступают» окна с Волком, Быком и

Медведем, каждый в своем пространстве. Ясно читается мысль Норштейна: за пределами экрана «жизнь» продолжается, границы экрана — только линии, проведенные субъективной волей автора, лишь вырезка из общей картины.

Примечательно, что события в центральном окне напрямую влияют на поведение других персонажей: они в страхе убегают из зоны общего кадра. Применение полиэкрана в этом эпизоде помогло наглядно изобразить причинно-следственные связи и напомнить о второстепенных героях (в литературных версиях сказки после неудачных попыток справиться с Лисой о них больше ничего не говорится). В этой, кульминационной, части мультфильма многооконность усиливает накал страстей. И Волк, и Медведь, и Бык лишь наблюдают за битвой, у них нет даже и мысли вступить в схватку, помочь Петуху и Зайцу победить Лису.

Юрий Норштейн остается в рамках эстетики русского сказочного повествования. Однако сквозь традиционную форму сказки пробиваются очертания узнаваемого портрета позднего советского социума, в котором нередко прослеживается разобщенность людей, их замкнутость, боязнь разбудить лихо и навлечь его на собственную голову. О. Горохова обращает внимание на то, что авторская анимация Норштейна аккумулирует бытийное осмысление детства и детскости: «Ребенок для Ю. Норштейна, в традициях русской антропологической мысли, — существо беззащитное и маленькое (часто — счастливое каким-то своим, особым счастьем и страдающее одновременно)» [14]. Эти отголоски беззащитности героя и жестокости со стороны «сильного» прослеживаются и в кинематографе. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» Андрея Кончаловского (1967), «Чучело» Р. Быкова (1983), «Курьер» К. Шахназарова (1986), «Отче наш» Б. Ермолаева (1989) и многие другие так или иначе обращаются к этим темам.

Заключительный кадр: темная зимняя ночь, идет снег. Избушка без четвертой стены. У печки сидят Заяц и Петух, в тепле, обретя каждый свое счастье. Необычайно точная и чуткая режиссерская

работа о сложности жизни в социуме, о незащищенности слабых перед силой, перед хищниками, создает ощущение грусти, несмотря на счастливый конец. Ведь благополучный финал — лишь маленький эпизод жестокой жизни, нарисованной в мультфильме.

В 1970-е годы в анимации на передний план выходит психология человека, акцент смещается в сторону внутренних, личностных процессов [см.: 12]. Мультфильм Владимира Тарасова «Контакт» выделяется среди других произведений аниматоров тех лет не только непопулярным для тогдашней анимации жанром фантастики, но и необычным визуальным решением: оптической графикой, полиэкранной композицией кадра.

В основе сюжета мультфильма — встреча художника и инопланетянина, прилетевшего на Землю с ознакомительной миссией. Человек приходит на берег озера и умиротворенно ложится на берегу, сняв сапоги. Увидев пришельца, человек в панике убегает, напрочь забыв о сапогах, а вот пришельца они заинтересовали. В безобидности своих намерений пришелец на протяжении всего фильма пытается человека убедить, преследуя его с целью вернуть забытые им на берегу озера сапоги. В процессе погони инопланетный гость постоянно останавливается, залюбовавшись красотами природы. А чтобы «проникнуться» ими, он принимает форму нового для себя объекта, будь то сапоги, бабочка или птица. Доброта пришельца, его приветливость и открытость новому, непознанному, налет наивности заставляют человека в конце концов забыть свои страхи.

Чудесный солнечный летний день. Художник отправляется на природу, широко шагая и размахивая этюдником. Яркая бабочка привлекает внимание героя, и он склоняется над ней. Бабочка оказывается заключена в пространстве линзы и бьется о ее границы. Изображение в этом сегменте экранного пространства напоминает негатив пленки. Автор будто пытается нам показать обратную сторону человеческой натуры: мы видим, как булавка прокалывает бабочку, и она, умирая, расправляет крылья, засты-

вающие как правильная, но неживая геометрическая фигура. Однако в реальности у художника нет желания навредить природе, и бабочка улетает с ладони человека. «Темная», деструктивная, сторона противопоставляется светлой: птица, только что показанная бьющейся в клетке, замкнутой в пространстве оправы очков, в реальности спокойно сидит на пальце художника, а потом тоже улетает. Мрачные сценарии взаимодействия человека с природой остаются неосуществленными. Возможно, режиссеру было важно показать осознание «темных» сторон человеческой деятельности, дать понять, какие существуют иные, «светлые» варианты взаимодействия людей с внешним миром.

В противовес «обычному» ви́дению мира человека, пришелец воспринимает его как сложную геометрическую структуру, больше похожую на фрагментированное зрение. Гость из другой галактики будто смотрит на наш мир через линзы объектива своего треугольного глаза и сразу наводит «прицел» на художника. При этом сам художник оказывается по другую сторону реальности.

С помощью геометрического сегметирования пространства экрана Тарасов акцентирует особенности восприятия действительности гостем Земли. При этом в треугольнике «глаза» четкость изображения и яркость красок сохраняется, а задний план размыт, цвета замутнены. Примечательно, что таким фрагментированным зрением инопланетный персонаж Тарасова отмечает для себя главное, суть увиденного, сосредотачиваясь всякий раз только на одном объекте. Интересна и внимательная работа режиссера с отражениями: в капле воды безмятежна фигура художника, а вот в отражении его очков под испуганными глазами спокоен силуэт пришельца.

Способность к трансформации собственного тела, имитация наблюдаемых вещей ради их познания является сутью пришельца. И режиссер присваивает это «инопланетное» качество экранной действительности. Тем самым, пришелец как бы дарит свои свойства земному окружающему миру.

Однако появляющийся стоп-кадр с испуганным лицом художника в черно-белых тонах ассоциируется с мрачными графическими произведениями Маурица Эшера. Сегмент линзы очков, отражающий подсознание героя, разрастается, визуализируя его страхи оказаться в той же клетке, что уготована птицам. Примечательно, что пластичная материя пришельца в «стабильном» состоянии имеет форму, отдаленно напоминающую улитку. А в черно-белом видении художника гость с другой планеты принимает форму хтонического осьминогоподобного монстра, дергающего за нитки марионеток — жителей Земли.

Подобно вертовскому кино-глазу, пришелец «фотографирует» бегство художника, но недолго расстраивается из-за этого: его внимание переключается на бабочку, и он имитирует ее форму, сам пытаясь взлететь. Взлетев, он снова видит предполагаемого друга в лице художника и принимает форму человека, надев на себя человеческие «атрибуты»: сапоги, шарф, шляпу и этюдник художника. Не имея возможности выразить свои мирные намерения словами, пришелец пытается воспроизвести музыкальный лейтмотив мультфильма. Только тогда все становится на свои места, художник начинает поправлять нотную партитуру, и все опасения пропадают. Землянин и пришелец, взявшись за руки, уходят вдаль, как коллеги и добрые друзья. Контакт свершился.

Помимо необычной визуальной полиэкранной структуры, мультфильм утверждает и объединяющую силу музыки. И цветовая палитра «Контакта», и модный образ художника, и совмещение семантических контекстов навевают ассоциации с клипом Yellow Submarine группы «Битлз». Поскольку в те годы цензура еще диктовала художникам придерживаться строгих границ, сам Тарасов вспоминает, что «фантастика была отдушиной в нашем творчестве — можно было делать то, что не проходило в других жанрах и направлениях, работать смелее, придумывать какие-то неожиданные ситуации... <...> А тогда касаться всего, что было связано с “The Beatle”, было проблематично везде, кроме фантастики...» [15].

Под маской пришельца Тарасов скрыл представителя «враждебных капиталистических стран», страх перед которыми насаждался на государственном уровне. Режиссер вселяет надежду, что за границами СССР обитают такие же люди, возможно, более открытые и добрые, чем рядовой советский гражданин. И в преддверии Олимпийских игр в Москве в 1980-м году перспектива встретиться с «пришельцами» не такая уж и пугающая.

Полиэкранность, внедренная Тарасовым в визуальное строение мультфильма, и особенности цветовой композиции находятся в тесном взаимодействии. Переход на черно-белое изображение и обратно символизирует движение между пластами реальностей сознание-подсознание. У полиэкранных кадров тоже есть ряд особенностей: когда в повествование «включается» реальность внутреннего сегмента композиции, движение основной экранной действительности замирает, в некоторых случаях этот «задний план» размывается. Рамкой для полиэкранного сегмента служат четкие геометрические фигуры, будь то оправа очков или треугольный глаз пришельца.

В целом фантастический жанр мультфильма «Контакт» полностью оправдывает визуальные полисемические решения, внедренные в повествование. Полиэкранность дала режиссеру уникальную возможность как показать разницу восприятия мира персонажами, так и усилить семантические подтексты цветовыми переходами между сегментами «реальностей».

Проанализировав мультипликационные произведения, мы приходим к выводу, что полиэкран, имея своей сутью визуальное разделение объектов и пространств, парадоксальным образом является точкой их этически-смыслового объединения, сопоставления и взаимодействия.

Интересно, что в трех из рассмотренных нами произведений, казалось бы, столь разных, лейтмотивом проходит тема дома, бытования персонажей в домашнем пространстве. В «Истории одного преступления» Дом больше не выступает в роли «крепо-

сти», защитные функции ослаблены картонностью и звукопроницаемостью стен. В «домашнем» пространстве киностудии в мультфильме «Фильм, фильм, фильм» зарождаются раздоры, споры и психологическое напряжение. А в «Лисе и Зайце» так и вообще происходит полная утрата личного пространства, дома. Полиэкранность помогает передать конфликтность существования приватной, ясно очерченной территории героев во враждебном мире.

Полиэкран оказывается способен как подчеркивать значимость отображения современности, даже ультрасовременности, технического и социального прогресса, нарождающегося мегаполисного стиля жизни, «фабричного» производства искусства, так и органично сочетаться с фольклорными, традиционными формами. В «Истории одного преступления» полиэкран корреспондирует с формами окон, дверей, прямоугольниками комнат в многоквартирных домах. В «Фильм, фильм, фильм» эффекты полиэкранности воплощают образ кинопроизводства-муравейника, «поданного в разрезе». У Норштейна они сливаются воедино с образом избушки, различные части которой словно не покидают бедного героя, а сопутствуют ему в виде визуализированных этапов повествования. В мультфильме Тарасова «дом» означает внутренний мир героев. С помощью полиэкранной эстетики он противопоставляет не только реальности сознание-подсознание, но и визуализирует специфику восприятия «своих» и «чужих».

Кроме того, очевидно, что полиэкранность в данных работах усиливает декоративные и развлекательные свойства визуальной материи. За счет «игры» кадров и окон достигается не только расширение смысловых коннотаций, но и повышается оригинальность «картинки». Она нередко становится частью пазла, в котором может быть интересно разбираться не только взрослым, но и детям.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Агафонова Н.А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика: монография. Минск: БГУ культуры и искусства, 2009. 272 с.

2. Courtney S. Split Screen Nation: Moving Images of the American West and South. Oxford University Press, 2017. 328 p.

3. Chung S. Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema. University of Minnesota Press, 2014. 262 p.

4. Branco S.D. The Mosaic-Screen: Exploration and Definition [Электронный ресурс] // Refractory. 2008. № 14. URL: http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition-–-sergio-dias-branco/ (Дата обращения: 08.06.2018).

5. Bizzocchi J. The Fragmented Frame: the Poetics of the Split-Screen, Media-in-Transition // 6 Conference-Stone and Papyrus Storage and Transmission International. April 24-26, 2009, Cambridge MA. Cambridge: MA, 2009.

6. Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг.: монография. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 34 с.

7. Хитрук Ф.С. Профессия — аниматор: в 2 т. Т. 1. М.: Гаятри, 2007. 159 с.

8. Годер Д. Русская анимация: продолжение следует [Электронный ресурс] // Аниматор.ру: сайт об анимации в России и не только. URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=54 (Дата обращения: 24.01.17).

9. Фомина В.А. Драматургические модели современной анимации (на материале российского кукольного кино): автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.03. М., 2012. 28 с.

10. Оруэлл Д. 1984 и эссе разных лет. М.: Прогресс, 1989. 377 с.

11. Боярский И.Я. Литературные коЛЛажи [Электронный ресурс] // Русский переплет: литературный интернет-журнал. URL: http://www.pereplet.ru/text/boyarskiy.html (Дата обращения: 30.01.17).

12. Кривуля Н.Г. Основные тенденции авторской анимации России 60–90-х годов: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.03. М., 2001. 34 с.

13. Хитрук Ф.С. Потеряв, не чувствовал себя потерянным [Электронный ресурс] / беседовала Л. Малюкова // Новая газета. 2002. 29 апреля. URL: http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/31n/n31n-s36.shtml (Дата обращения: 24.01.17).

14. Горохова О.В. Культурный феномен детскости в аспекте творческой деятельности: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01. Ярославль, 2009. 22 с.

15. Тарасов В. «Анимация» от слова «душа» [Электронный ресурс] / беседовал А. Щербак-Жуков. Журнал «Если» // Аниматор.ру: сайт об анимации в России и не только. URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=150 (Дата обращения: 30.01.17).

REFERENCES:

1. Agafonova N.A. Ekrannoye iskusstvo. Khudozhestvennaya i kommunikativnaya spetsifika. Monografiya. [Screen art. Artistic and Communicative Specificity. A Monograph] Mn.: BGU kul'tury i iskusstv, 2009.

2. Courtney S. Split Screen Nation: Moving Images of the American West and South. Oxford University Press, 2017.

3. Chung S. Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema. University of Minnesota Press, 2014.

4. Branco S. D. The Mosaic-Screen: Exploration and Definition. Refractory 14 (2008). 3 July 2009. URL: http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition-—-sergio-dias-branco/ (08.06.2018)

5. Bizzocchi J. The Fragmented Frame: the Poetics of the Split-Screen. MIT6 Stone and Papyrus Storage and Transmission International Conference. Cambridge Marriott, Cambridge, MA. 26 Apr. 2009.

6. Kazyuchits M.F. Neigrovoye. Eksperimental'nyy i dokumental'nyy fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000 gg. Monografiya. [The Non-Fiction Film. The Experimental and Documentary Film in the USA, Canada and Russia between the 1950s and the 2000s. a Monograph] Akademiya mediaindustrii [Academy of the Media Industry], 2016. 34 p.

7. Khitruk F. S. Professiya — animator [The profession of Animator] / F.Khitruk. (In 2 Volumes, Vol. 1) — Moscow: Gayatri, 2007. 159 s.

8. Goder D. Russkaya animatsiya: prodolzheniye sleduyet. [Russian Animation: to be Continued] // animator.ru // URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=54 (24.01.17)

9. Fomina V.A. Dramaturgicheskiye modeli sovremennoy animatsii (na materiale rossiyskogo kukol'nogo kino) [The Dramaturgic Models of Modern Animation (based on the material of the Russian Puppet Cinema)]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.03 / V. A. Fomina — M., 2012. 22 p.

10. Oruell D. 1984 i esse raznykh let [Orwell, G. 1984 and Essays from Different Years] // Compiled by Murav'yev V.S. Moscow, "Progress" Publishing House, 1989. URL: http://lib.ru/ORWELL/r1984.txt_with-big--pictures.html (24.01.17)

11. Boyarskiy I.YA. Literaturnyye koLLazhi. [Literary CoLLages] Moscow, 1996. URL: http://www.pereplet.ru/text/boyarskiy.html. (30.01.17)

12. Krivulya N.G. Osnovnyye tendentsii avtorskoy animatsii Rossii 60-90-kh godov. [The Main Tendencies of Authorial Animation in Russia between the 1960s and the 1990s] Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.03 / N.G. Krivulya. Moscow, 2001.

URL: http://www.dissercat.com/content/osnovnye-tendentsii-avtorskoi-animatsii-rossii-60-90-kh-godov. (24.01.17)

13. Khitruk F. S. Poteryav, ne chuvstvoval sebya poteryannym. [Having Lost, I did not Feel Myself Lost] // Interview with L. Malyukov. Moscow, Novaya gazeta, 2002. URL: http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/31n/n31n-s36.shtml 24.01.17)

14. Gorokhova O.V. Kul'turnyy fenomen detskosti v aspekte tvorcheskoy deyatel'nosti. [The cultural phenomenon of childishness in the aspect of artistic activities] Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology: 24.00.01 / O.V. Gorokhova. Yaroslavl, 2009. URL: http://www.dissercat.com/content/kulturnyi-fenomen-detskosti-v-aspekte-tvorcheskoi-deyatelnosti (24.01.17)

15. Tarasov V. «Animatsiya» ot slova «dusha» ["Animation" comes from the Word "Soul"] // Int. Shcherbak-Zhukov A. Zhurnal «Yesli». URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=150 (30.01.17)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:
ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЕ
аспирант сектора художественных проблем массмедиа
Государственный институт искусствознания МК РФ,
Москва, Козицкий пер., д. 5. Контактные данные:
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:
VIOLETTA D. EVALLYO
Post-graduate Student at the Sector for the Artistic Issues of Mass Media
Department of Mass Media Artistic Problems
State Institute for Art Studies,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 14.3, 2018
Научный журнал

Главный редактор
Е.В. Дуков

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

Подписано в печать 28.09.18
Усл. печ. л. 11,87. 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