



BACKER
AND
TODAY IS A



НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

МЕДИАКУЛЬТУРА

ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)

7 (1)



Институт кино и телевидения (ГИТР)

МЕДИАКУЛЬТУРА 1 (1), 2025

Научный журнал

ISSN: (Online) DOI:

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

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

Периодичность выпуска — ежеквартально. Издается с 2025 г. Индексируется в РИНЦ.

Электронный научный рецензируемый журнал «Медиакультура» посвящен актуальным вопросам теоретических исследований экранных искусств и различных форм визуальной культуры, изучению практических аспектов функционирования кино-, телеиндустрии и в целом медиасферы, а также анализу педагогических стратегий и методик обучения медиаспециальностям.

Публикует результаты исследований в соответствии с паспортом научных специальностей:

- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства» (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3. Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение)
- 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика
- 5.4.6. Социология культуры

Миссия:

- анализировать актуальные тенденции в развитии медиасферы, включая телевизионные и интернет-форматы, киноиндустрию и видеоигры;
- исследовать новейшие аудиовизуальные формы медиакультуры в контексте эволюции культуры и цивилизации в целом, используя междисциплинарный подход, привлекая концепции культурологии, искусствознания, философии, эстетики и других наук;
- способствовать обмену педагогическим опытом в области методики преподавания медиаспециальностям.

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2025

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор – **Олеся Витальевна Строева**, доктор культурологии, кандидат философских наук, проректор по научной работе, профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), член ТСХР

Научный редактор – **Игорь Альбертович Борисов**, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР)

Ответственный секретарь, редактор – **Елена Николаевна Лаврова**, аспирант кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР)

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Ступин Сергей Сергеевич, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, академик РАХ, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, секретарь ВТОО «Союз художников России», председатель творческой комиссии по искусствоведению и художественной критике

Дюкин Сергей Габдульсаматович, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры

Лавренова Ольга Александровна, доктор философских наук, почетный член РАХ, профессор МИСИС, МГИК, ВШЭ, руководитель междисциплинарного проекта «География искусства», ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН)

Кривуля Наталья Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, руководитель научного отдела Высшей школы (факультета) телевидения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, член Союза кинематографистов РФ, член Московского союза художников

Клюева Людмила Борисовна, доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова

Люсий Александр Павлович, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

Литовчин Юрий Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA)

Гуров Олег Николаевич, кандидат философских наук, MBA, доцент МГУ им. М. В. Ломоносова, ГАУГН, РАНХиГС, научный сотрудник МГИМО, генеральный директор АНО «Центр развития деловых компетенций»

Аронин Сергей Владимирович, кандидат культурологии, доцент кафедры звукорежиссуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

Мириманов Дмитрий Александрович, кандидат филологических наук, доцент Высшей школы (факультета) телевидения, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Пожаров Алексей Игоревич, кандидат культурологии, доцент кафедры звукорежиссуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

Хвоина Ольга Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

Ерофеев Сергей Владимирович, кандидат филологических наук, профессор кафедры телерадиожурналистики, проректор, Институт кино и телевидения (ГИТР)

Ермишева Маргарита Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ

Строева О. В., Аронин С. В.

Мифологизация сознания в философии и научной фантастике (на примере сериалов «Черное зеркало» и «Разделение»)6

Орлов А. М.

Проявления фрактальности в сериальной анимации США 1920-х годов22

Лаврова Е. Н.

Карнавал как способ трансляции смыслов в интернет-выпусках новостей46

ПРАКТИКА

Борисов И. А., Уральская И. В.

Лунный свет в киноискусстве: символизм и визуальная поэтика.....57

Васильев А. В.

Художественное в документальном: проблема деградации художественного образа в жанрах современного документального фильма.....74

ПЕДАГОГИКА

Воронцова-Маралина А. А.

Особенности формирования типа речевой культуры у обучающихся медиаспециальностям86

ТЕОРИЯ

Строева Олеся Витальевна,

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент ВАК, проректор по научной работе, профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32А, ORCID ID: 0000-0002-8554-8053, ResearcherID: ABI-7254-2020, РИНЦ SPIN: 8154-1276, olessia_75@mail.ru

Аронин Сергей Владимирович,

кандидат культурологии, доцент кафедры звукорежиссуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32А, ORCID ID: 0000-0001-6984-2124, AuthorID: 986432, aroninser@gmail.com

УДК 791.43

Мифологизация сознания в философии и научной фантастике (на примере сериалов «Черное зеркало» и «Разделение»)

Аннотация: предмет данного исследования связан с проблемой осмысления феномена сознания в философии, науке и медиакультуре. Несмотря на актуальные открытия нейрофизиологии, занимающейся исследованиями мозга, а также позитивистские концепции популярной сегодня «philosophy of mind» (Д. Чалмерс, Дж. Серл, Д. Деннет), избавляющейся от самого термина «сознание», все же представление о том, как функционирует сознание, остается лишь гипотетической моделью, что визуализируется разнообразными символическими способами в научно-фантастических сериалах нового поколения. *Цель статьи* – проанализировать параллельные процессы понимания природы сознания в современной философии, науке и киноязыке на примере сериалов «Черное зеркало» (7 сезон 2025 г.) и «Разделение» (2022 – 2025 гг.). В качестве *методологии исследования* привлекаются концепции феноменологии и нейрофилософии, а также гипотезы квантового и голографического сознания. *В результате исследования* авторы приходят к выводу о том, что медиакультура намеренно формирует образ кажущейся простоты функционирования сознания, аналогом которого становится

компьютер. Миф о возможности легко перекодировать, разделять человеческий мозг и заменять его части искусственной нейросетью противоречит исследованиям многих ученых, реально занимающихся проблемами сознания и утверждающих, что сознание не может быть сведено к подобным простым схемам. Однако такая крайне физикалистская и прагматическая картина мира выгодна для управления массовым сознанием в системе общества потребления, где человек воспринимается не более, чем биоробот.

Ключевые слова: философия сознания, сериалы, научная фантастика, разделение, черное зеркало, медиакультура, нейрофизиология

Olesya V. Stroeve,

Doctor of Science in Culture Studies, PhD in Philosophy, Associate Professor (VAK), Vice-Rector for Research, Professor and Head of the Department of Theory and History of Culture, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, ORCID ID 0000-0002-8554-8053, ResearcherID: ABI-7254-2020, RSCI SPIN: 8154-1276, olessia_75@mail.ru

Sergey V. Aronin,

PhD in Culture Studies, Associate Professor of the Department of Sound Engineering, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, ORCID: 0000-0001-6984-2124, AuthorID: 986432, aroninser@gmail.com

UDC 791.43

Mythologizing of Consciousness in Philosophy and Science Fiction (on the Example of the TV Series «Black Mirror» and «Severance»)

Abstract. *The subject of this study* is focused on the phenomenon of consciousness in philosophy, science and media culture. Despite the current discoveries of neurophysiology exploring the brain, on the one hand, as well as the positivistic concepts of the popular "philosophy of mind" (D. Chalmers, J. Searle, D. Dennett) eliminating even this term, on the other hand, nevertheless the idea of consciousness' functioning remains only a hypothetical model, which is visualized in a variety of symbolic ways in new-generation science fiction series. *The objective of the paper* is to analyze the parallel processes of understanding the nature of

consciousness both in modern philosophy and film language on the example of the series "Black Mirror" (season 7, 2025) and "Severance" (2022-25). *The research methodology* uses the concepts of phenomenology and neuro-philosophy, as well as the hypotheses of quantum and holographic consciousness. As a *result of the study*, the authors come to the conclusion that media culture deliberately creates an image of the apparent simplicity of human consciousness, comparing it to the computer. The myth of easily recoding, dividing the human brain and replacing its parts with an artificial neural network contradicts the research of many scientists who are really engaged in the problems of consciousness and who claim that consciousness cannot be reduced to such simple schemes. However, such an extremely physicalistic and pragmatic worldview is beneficial for managing mass culture in the consumer society system, where a person is perceived as nothing more than a biorobot.

Keywords: philosophy of mind, TV series, science fiction, severance, black mirror, media culture, neurophysiology

Введение

Одним из парадоксов философского и в целом научного знания по сей день остается тайна человеческого сознания. Несмотря на успехи в области нейрофизиологии и исследований мозга, с одной стороны, и многовековой традиции философского рационализма, с другой, тем не менее абсолютного понимания того, каким образом работает человеческое сознание, до сих пор не существует, что приводит к его *мифологизации* на разных уровнях, в том числе и в научном дискурсе. Европейская метафизика от Платона и Аристотеля, Р. Декарта и И. Канта до феноменологии Э. Гуссерля рассматривала проблему сознания как самоочевидную на основе интроспекции, то есть самопознания. Однако современная позитивистская философия, так называемая «philosophy of mind», принципиально заменяет понятие сознания (consciousness) на термин разум, ум (mind), противопоставляя себя таким образом континентальной традиции феноменологии и в целом европейскому субъективному идеализму как *мифологическому представлению* о сознании.

Современная англо-американская философия, главными представителями которой являются Д. Чалмерс, Дж. Серл, Д. Деннет и другие, пересматривает концепцию о сознании как о внутреннем (трансцендентальном в терминологии И. Канта) мире индивида в пользу физикалистского представления о человеке, как о биороботе или «зомби» [1, 2], для которого сознание кажется самоочевидным, однако это всего лишь иллюзия, порождаемая сложной работой нейросетей. Такие ученые, как Фрэнсис Крик и Джеймс Уотсон, Кристоф Кох и Патрисия Черчленд во второй половине XX

века переориентировали аналитическую философию с области языка (чем занимались Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Ю. Лотман и постструктуралисты) на сферу когнитивной нейронауки, подготовив почву для дальнейшего развития концепций «нейрофилософии». Опираясь на исследования мозга, нейрофилософию и психологию бихевиоризма, «philosophy of mind» постулирует тезис о том, что сознание – это лишь своего рода иллюзия, производимая алгоритмами мозга, что приводит к логичному выводу о том, что нет никакой принципиальной разницы между человеком и искусственным интеллектом.

Научная фантастика в литературе и кинематографе XX века со своей стороны также пыталась раскрыть тайну функционирования сознания, предвосхищая многие научные открытия современной цивилизации и демонстрируя в символической форме возможные комбинации слияния человека и технологий, экспериментов по разделению тела и сознания, клонированию сознания и тела и т. д. Научно-фантастические кинообразы нового поколения все также связаны с проблемами функционирования искусственного мира кибер-душ и кибер-тел, составляющих «новую антропологию», все более приближающуюся к действительности. Многие современные популярные сериалы продолжают активно раскрывать темы внедрения технологий в жизнь человека и обретения власти над его сознанием, зачастую уже не поспевая за настоящим развитием когнитивных роботов, нейросетей и искусственного интеллекта.

Таким образом, **цель данной статьи** – проанализировать тенденции осмысления проблемы сознания в философском и художественном контексте на примере сериалов «Черное зеркало» (7 сезон 2025 г.) и «Разделение» (1 и 2 сезоны 2022-2025 гг.). В качестве **методологии исследования** привлекается концепция «philosophy of mind», которая рассматривается в том числе и как специфическая форма культуры, отражающая актуальные тенденции позитивизма и постгуманизма. Настоящее исследование является продолжением предпринятого ранее анализа проблематики диалектики тела и сознания¹ в новейших научно-фантастических сериалах [5, 6] на основе нового киноматериала, что определяет его **новизну**. **Актуальность** исследования феномена сознания определяется тем, что данные нейрофизиологии и эксперименты квантовой физики постоянно обновляются и требуют осмысления. В большей степени нас здесь будут интересовать параллельные процессы осмысления природы сознания в современной философии и киноязыке в контексте постгуманизма, что является частью конструирования *современного неомифа*².

¹ Ссылка на статью О. В. Строевой в журнале «Наука телевидения» URL: <https://tv-science.online/journals/14-1-fenomenologiya-tela-v-kontekste-postgumanizma/>

² Авторская концепция неомифологизации изложена в докторской диссертации О.В. Строевой URL: https://disser.spbu.ru/files/2022/disser_stroeva.pdf

Проблема сознания в философии и научной фантастике

В отличие от европейской традиции рационализма и «картезианского театра» [2, с. 165], заложенных Р. Декартом, философы of mind развивают тезис о принципиальной зависимости сознания от функциональных схем мозга, а самый радикальный из них – Д. Деннет отрицает не только бессознательные ментальные состояния, но и сознательные [1]. У Д. Деннета есть своя классификация людей, разделенных на четыре типа: дарвиновские, скиннеровские, попперианские и грегорианские создания, в зависимости от способности реагировать на изменения в среде и, соответственно, интеллектуальных возможностей³.

Первые два типа – самые примитивные, в то время как попперианские создания могут проигрывать различные варианты действий в своем внутреннем мире, который представляет собой информационную среду в мозге, тестирующую модели реальности. Высшим типом являются грегорианцы, поскольку они насыщают свой внутренний мир культурным содержанием, что открывает расширенные возможности для реагирования на те или иные ситуации. Д. Деннет в целом описывает этот внутренний мир как воздействующий извне «океан мемов»⁴, в котором параллельно происходит огромное количество вычислений, как в наимоощнейшем компьютере, что философ называет «виртуальной машиной». Из-за сложности алгоритмов человек воспринимает все эти процессы как поток сознания или субъективную реальность, что является иллюзией, по мысли Д. Деннета.

Такое разделение по биологическим и психическим признакам очень напоминает иерархию искусственно созданных жителей антиутопического Нового Лондона в романе О. Хаксли «О дивный новый мир» 1932 года, названных греческими буквами «альфа», «бета», «гамма» и «ипсилон». Разные типы цивилизованных созданий в антиутопии противопоставлены диким людям, живущим в резервации. Один из главных героев романа Дикарь Джон читает Шекспира, что делает его способным любить в отличие от биороботов «дивного нового мира», в частности, «беты» Ленины, к которой он испытывает чувства. Парадоксально, как современная позитивистская философия меняет представление не столько о взаимоотношениях человека и техники, сколько о самом человеке: если все знаменитые научные фантасты XX века такие, как О. Хаксли, Р. Брэдли, Ф. К. Дик, братья Стругацкие и другие, стояли на гуманистической позиции, проводя принципиальное различие между искусственным и естественным, то современные философы эту границу разрушают. Не только Д. Деннет и представители «philosophy of mind» предлагают модель, уравнивающую человека и машину, но и постструктуралисты,

³ См. работу Д. Деннета. Виды психики: на пути к пониманию сознания. М.: «Канон+», 2024. 336 с.

⁴ Д. Деннет на самом деле является автором термина «мем», который сейчас используется применительно к интернет-афоризмам.

например, Ж. Делез, который описывает формирование личности с помощью термина «производство» и представляет человека как «машину желаний» в механистической системе капитализма.



Илл. 1. Афиша к сериалу «О дивный новый мир», 2020 г.

5

Спустя 26 лет после публикации романа О. Хаксли в своем эссе 1958 г. «Возвращение в дивный новый мир», проанализировав ситуацию в мире, подтверждает и уточняет свои прогнозы о проблемах перенаселения, потребления и тоталитаризма: «Каждый индивид биологически уникален и отличается от остальных. А потому свобода – великое благо, толерантность – важнейшая добродетель, а введение полного единообразия – большое несчастье. Руководствуясь практическими и теоретическими соображениями, диктаторы, организаторы и некоторые ученые всеми силами стремятся свести ошеломляющее разнообразие человеческой природы к определенному рода управляемому единообразию» [8, с. 33]. Однако в экранизациях романа (например, киноверсии 1980, 1998 гг.) акцент всегда ставился на романтической истории, сводя главную проблему техногенного общества к «отсутствию чувств и приватности». Сериал 2020 года вновь поставил в центр внимания любовные отношения Ленины и Дикаря Джона, которые приводят не к самоубийству последнего, как в романе, а к восстанию эпсилонеров и разрушению дивного нового мира. Интереснее всего образ Мустафы Монд – темнокожей женщины, создавшей искусственный интеллект по имени Индра, которая и осуществляет тоталитарный контроль над всеми гражданами «дивного нового мира». Таким образом, антиутопия О. Хаксли обрела новое актуальное звучание, так как продемонстрировала мир цифрового комфорта и полного подчинения власти ИИ, альтернатива которому-либо экзистенциальный хаос, либо создание собственных виртуальных реальностей. В сериале нет хэппи-энда, как в экранизации 1998 г., что в

⁵ Источник изображения: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/5692/> (Дата обращения 26.06.2025).

принципе соответствует замыслу О. Хаксли, поскольку в самом романе не указан выход из сложившейся ситуации, что символически демонстрирует определенный тупик в развитии техногенной цивилизации.

Мифологизация сознания в новом сезоне сериала «Черное зеркало»

Седьмой сезон популярного сериала «Черное зеркало», вышедший в апреле 2025 г., включает 6 эпизодов, которые традиционно посвящены внедрению технологий в жизнь человека и обретению власти над его сознанием. Погружение в виртуальную реальность и изменение действительной реальности под влиянием технологий – это уже не достояние будущего, а само настоящее, поэтому мир в сериале по большей части создается не в эстетике киберпанка, свойственной научной фантастике, а скорее кажется картинкой из прошлого века. Интересное сочетание винтажной атмосферы и развитых технологий искусственного интеллекта создает специфический когнитивный диссонанс у зрителя, но для чего он нужен?



Илл. 2. Кадры из эпизодов 7 сезона сериала «Черное зеркало», 2025 г.

6

Так, например, в первом эпизоде «Простые люди» обычная американская семья живет в небольшом провинциальном городке, иногда позволяя себе поехать очень вкусные гамбургеры в ресторане в стиле «кантри» в соседнем округе (с названием Джунипер – отсылка к одной из историй предыдущих сезонов, где это место было символом мечты). Муж работает на стройке сварщиком, занимаясь ручным трудом в очень нетехнологичных условиях, что противопоставлено неким загадочным высоким нейротехнологиям, которые предлагаются ему для излечения жены от рака мозга. Исцеление происходит путем клонирования части пораженной нейросети и затем ее замены цифровой копией. Резервная копия части мозга героини сохраняется на компьютере, а затем через «облако когнитивные

⁶ Источник изображения: <https://los40.com/2025/04/14/black-mirror-ha-vuelto-a-netflix-con-su-temporada-7-ordenamos-sus-nuevos-capitulos-del-mas-flojo-al-mejor/> (Дата обращения 26.06.2025).

функции передаются»⁷ в ее реальный мозг, что визуально иллюстрирует и подтверждает мысль философов of mind о том, что в принципе нет никакой разницы между человеческой нейросетью и искусственной, то есть они взаимозаменяемы.

Такая поразительная пропасть между жизнью обывателей и развитыми нейротехнологиями подчеркивается тем, что зарплата мужа просто несоизмерима со стоимостью месячной подписки на поддержание облачной копии мозга жены, что приводит к трагическому финалу. Черный юмор и ирония, свойственные духу сериала, здесь направлены на хищных и бесчеловечных акул кибербизнеса: при низком тарифе, носитель этой технологии начинает проговаривать рекламу, кроме того, во время сна его мозг используется другими пользователями. Высмеиваются также и низменные потребности публики интернет-сообщества, которые вынужден удовлетворять муж, чтобы заработать дополнительные деньги на треш-стримах, выполняя непотребные желания аудитории. То есть при явном прогрессе в трансгуманистических технологиях, человек с точки зрения его духовного развития никак не меняется, а отсутствие гуманизма – вина условных цифровых корпораций, зарабатывающих деньги на несчастных пользователях.

В целом вопрос о сознании как о душе снимается в данном контексте по принципу бритвы Оккама⁸, поскольку подобная риторика просто не вписывается в этот нейрофизиологический дискурс. Подобным же образом рассуждали представители теории тождества ментального и физического (Identity theory) в середине XX века, считая природу сознания физической, отчего ее тайна становится не столь загадочной для человеческого знания. Квалиа-физикализм – современная разновидность теории тождества, предполагает наличие неких «квалиа», то есть состояний мозга человека, ментальных образов или переживаний, которые делают возможным наличие внутреннего мира или субъективных состояний. Элиминативисты и вовсе полагают, что все это иллюзия, подобно тому, как жесткий диск в компьютере создает видимость виртуальной реальности. По этому принципу в первом эпизоде мозг человека представлен приемником и передатчиком любой информации, своего рода гаджет, в котором можно «подкрутить» разные параметры, например, усилить эмоции и ощущения.

Однако с рассеиванием одного мифа происходит новая мифологизация под влиянием позитивизма: в сериале механизмы функционирования сознания настолько упрощены, что не представляется сложным управлять мозгом, при этом для обывателя, безусловно, – это волшебство, подобно сказочным магическим действиям и объектам в сказках, нужно лишь поверить в их силу. Таким магическим объектом и символом внедрения в сознание или его переноса в виртуальность в нескольких эпизодах

⁷ Цитата из сериала.

⁸ Принцип Уильяма Оккама (1285 – 1347) гласит: «не множить сущности без необходимости».

становится небольшой круглый прибор, помещаемый на висок, и каким-то волшебным образом, проникающий через мозг в сознание, например, в воспоминания или способствует перемещению в кинореальность (эпизоды «Скорбь» и «Отель Мечта»).



Илл. 3. Кадр из эпизода «Отель Мечта»

9

Воспоминания играют важную роль в формировании личности, как говорит известный отечественный нейролингвист Т. В. Черниговская: «Все воспоминания сохраняются, но их извлечение может быть проблематичным. Мозг структурирует информацию не линейно – все знания смешиваются и хранятся вместе, что отражает индивидуальный опыт человека»¹⁰. В эпизоде «Скорбь» главному герою предоставляется возможность виртуально путешествовать по старым фотографиям, дополняя их забытыми деталями и восстанавливая прошлое, которое он сознательно пытался забыть. Здесь технология волшебным образом помогает буквально посетить свою юность и пережить ее вновь как реальность. Непонятно, как функционирует эта технология, но она здесь работает для гуманистических целей, сохраняя и актуализируя самое ценное для человека – его индивидуальный опыт.

В эпизоде «Отель Мечта» волшебным образом происходит перемещение героини в кинореальность старого голливудского фильма, где она застревает из-за сбоя системы, влюбляется в другую героиню, с которой она продолжает общение и после окончания эксперимента. Идентификация себя с виртуальным двойником уже не является элементом научной фантастики, так как стала частью нашей реальной жизни и пребыванием в интернет-пространстве. Полное погружение в виртуальный мир

⁹ Источник изображения: <https://www.msn.com/en-us/entertainment/tv/black-mirror-season-7-episode-3-hotel-reverie-ending-explained/ar-AA1CK1En> (Дата обращения 26.06.2025)

¹⁰ Черниговская Т.В. Интервью на канале «Мир» URL: <https://dzen.ru/video/watch/6730082abdcac01d608127e9> (Дата обращения 12.01.2025)

является темой многих фильмов в жанре киберпанка, однако здесь происходит интересный поворот – отношения с цифровым аватаром актрисы из прошлого, причем никого не удивляет, что роль белого мужчины исполняет темнокожая женщина. Никто не замечает подмены, что, очевидно, является как частью сатиры, так и в целом постгуманистической эстетики, поскольку в мире киборгов и разного рода симуляций вообще не имеет никакого значения биологический пол. Граница между реальным и виртуальным стирается также в эпизоде «Игрушка», где компьютерные человечки захватывают мир. Тема клонирования сознания (виртуальные копии, живущие своей жизнью) представлена в продолжении эпизода «USS Каллистер» из 4 сезона.

Самым фантастическим из всех эпизодов можно назвать серию «Черный зверь», где героине с помощью пульта управления и мощных компьютеров удается изменять внешнюю реальность или выбирать из множества вариантов реальностей по ее желанию. Однако любопытен в этом эпизоде не только сам сюжет, но и медиастратегия, вписывающаяся в постмодернистскую эстетику смешения реальности экранной и действительной, так называемая «ломка четвертой стены». Кинокомпания выпустила два варианта этого эпизода, где по-разному написаны названия бара из воспоминаний героини. По сюжету при смене реальностей эти названия звучат по-разному – Bagns или Bvrgns, таким образом, у зрителя возникает тот же самый эффект, что и у героини – расслоение или раздвоение, вызванное сомнениями в собственном восприятии, ощущение нестабильности реальности. В научной фантастике давно эксплуатируется принцип неопределенности Гейзенберга из квантовой физики, что визуализируется разными способами, поэтому идея смены реальности в кинофантастике, можно сказать, не нова. Однако если посмотреть на нее с точки зрения philosophy of mind, то возникают интересные коннотации.

Ден Деннет в ходе своих публичных выступлений часто демонстрирует то, как сознание обманывает нас, например, показывая специальные изображения, в которых происходят изменения, но зритель их не замечает¹¹. В своей книге 1991 г. «Объяснение сознания», он утверждает, что люди неспособны уловить не только незначительные, но даже и существенные изменения. Это связано с тем, что человеческий глаз постоянно находится в движении, но что-то оказывается в «слепой зоне», потому что фовеальная часть глаза, которая является областью с высоким разрешением, имеет очень маленький размер, поэтому мы получаем гораздо меньше зрительной информации, чем думаем. Мозг посылает нам сигнал о том, что мы что-то видим, но это может быть обманом или иллюзией. Например, на картинах импрессионистов отдельные пятна сливаются в целостные образы только благодаря доработке сознания, нам кажется, что мы видим детали, но на самом деле достраиваем их в воображении. Как

¹¹ См. лекцию Д. Деннета «Иллюзия сознания» на канале TED // URL: https://www.ted.com/talks/dan_dennett_the_illusion_of_consciousness (Дата обращения 12.01.2025).

писал ученик Э. Гуссерля, польский феноменолог Роман Ингарден: «Зритель необходим для составления целостных видов как некоторый остающийся вне картины фактор, только благодаря которому происходит конституирование наглядно данного феномена изображенных вещей и людей... Когда определенное множество цветowych дат (которые зрителю навязываются соответствующими цветовыми пятнами полотна-изображения) чувственным образом воспринято зрителем, тогда мы имеем дело с фактом восприятия зрителем впечатлительных дат и собирание им их в единые виды, а переживание этих видов делает возможным ему видеть единую, несмотря на множество оттенков, окраску изображенного тела» [3, с. 320].

Мифологизация сознания в сериале «Разделение»

Одним из заметных явлений последних лет в жанре кинофантастики, составляющих конкуренцию «Черному зеркалу», стал сериал «Разделение» (2022 – 2025 гг., реж. Бен Стиллер). И если сериал «Черное зеркало» изначально тяготел к артхаусной стилистике, но впоследствии выкупленный платформой «Нетфликс», перешел в разряд мейнстрима, то «Разделение» намеренно придерживается эстетики авторского кинематографа и по общему художественному решению, и по темпоритму. Мы вновь сталкиваемся с тенденцией намеренного отказа от атмосферы киберпанка, хотя речь идет о развитии биотехнологий будущего, в пользу «винтажности» в буквальном смысле – заимствованию дизайна офисов и мебели из 60–70-х гг. прошлого века, даже компьютеры в отделе «Сбора макроданных» представлены в виде архаичных ЭВМ. Такое сочетание мира вещей из прошлого и технологий будущего создает эффект «вневременья», то есть неопределенности реальности, в том числе и по пространственным характеристикам. Неизвестно, в каком штате происходит действие сериала, некоторые ориентиры зрителю дают снег и холодная погода, что также может ассоциироваться со скандинавскими странами: сами герои иногда пытаются определить свое местоположение, но им это не удается сделать по причине того, что их память разделена на части.

Сериал является гениальной сатирой на офисную жизнь, которая включает дифференциацию работы отделов, кажущуюся несвязанность, абсурдность и бесцельность деятельности при общей мифологизации глобальных целей корпорации, тоталитаризм и внедрение культа руководства при его недостижимости и таинственности, систему нелепых поощрений и гиперболизированных наказаний. Оригинальное название сериала звучит как «Severance», что означает «выходное пособие», что можно понять и как «тяжесть или серьезность». Образ белого лабиринта, состоящего из офисных коридоров, является ключевым символом кинопроизведения, поскольку он отражает не только все перечисленные аспекты офисной жизни, но и структуру нейросетей, которые порождают феномен сознания. Эпиграфом сериала можно было бы сделать фразу Т. Черниговской: «Исследуя нейронные сети и гиперсети в

надежде понять смысл того, что происходит в мозгу, и понять проблему сознания, мы зависаем над бездной, так как изучаем только тело. Изучая только проявления нашей психики, мы зависаем над ней же»¹².



Илл. 4. Заставка из сериала «Разделение», 2022–2025 гг.

13

Завязкой сюжета становится процедура разделения сознания работников на домашнюю и рабочую версии, то есть выходя из офиса, человек забывает о том, что он делал на работе и живет своей личной жизнью, а затем утром, приходя на работу, не помнит, кто он такой в жизни за пределами предприятия. Главный конфликт состоит в том, что решение о разделении принимает человек вне работы осознанно, это может быть способом избавления от психологических проблем, но его офисная версия, лишенная воспоминаний, страдает от непонимания происходящего, что приводит к проблемам с самоидентификацией.

Однако с точки зрения «голографической гипотезы» или теории «голономного мозга», разработанной нейробиологом Карлом Прибрамом, такое разделение было бы вряд ли возможно, поскольку оно противоречит принципу «нелокальности хранения информации»: воспоминания не имеют постоянного места хранения, и если часть мозга повреждена, то вся полнота данных может сосредоточиться в какой-то одной части голограммы. Кроме того, память ассоциативна, то есть голографические модели могут хранить сложные связи между различными концепциями и восполнять потери информации [10]. В марте 2025 г. на платформе «Кинопоиск» было опубликовано видео, где

¹² Черниговская Т. В. Основная задача человека – породить смыслы // Психологическая газета, 28.06.2022. URL: <https://psy.su/feed/10076/> (Дата обращения 1.12.2024)

¹³ Источник изображения: <https://www.premiere.fr/node/833669> (Дата обращения 26.06.2025)

доктор биологических наук Игорь Бондарь комментирует сериал «Разделение»¹⁴. Нейрофизиолог оценил процедуру разделения как «выглядящую вполне профессионально» и правдоподобно, так как место, куда имплантируют микрочип, отвечает за интеграцию разной информации, он считает: «Такие устройства могут появиться в течение ближайших 10 лет».

Во втором сезоне сериала во время процедуры реинтеграции двух половинок разделенного сознания показано, как разные провода, подключенные к голове героя, улавливают разные частоты воспоминаний, имеющих природу волнового коллапса, что соотносится с теорией квантового сознания. Любопытно, что физик В. Стенджер и многие другие ученые считают квантовое сознание «мифом, не имеющим научного обоснования, который должен занять свое место наряду с богами, единорогами и драконами» [4, с. 13]. В целом можно констатировать, что современные исследования сознания в контексте квантовой физики представляют собой неподтвержденные гипотезы. Р. Пенроуз говорит об этом следующее: «Моя собственная точка зрения заключается в том, что вы не можете даже имитировать сознательную деятельность. То, что происходит в сознательном мышлении, невозможно должным образом имитировать с помощью компьютера... Если что-то ведет себя так, будто оно сознательно, можно ли сказать, что оно сознательно? ...Я не говорю, что сознание находится за пределами физики, хотя я и утверждаю, что оно находится за пределами известной нам физики... Я утверждаю, что в физике должно быть что-то, чего мы еще не понимаем, что-то очень важное и не связанное с вычислениями» [11].



Илл. 5. Заставка из сериала «Разделение», 2022–2025 гг.

15

¹⁴ Видео «Нейрофизиолог, психолог и кадровик смотрят сериал «Разделение». URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/video/4010814/> (Дата обращения 10.06.2025).

¹⁵ Источник изображения: <https://www.mirf.ru/serial/razdelenie-2-i-sezon> (Дата обращения 26.06.2025)

Разбросанность отделов в лабиринте офисных коридоров и их неожиданное обнаружение, безуспешные попытки составить карту этого секретного этажа, эмоциональные связи, возникающие между некоторыми сотрудниками, невозможность понять общую схему и цель деятельности компании – все это может быть проинтерпретировано как метафора работы нейронных импульсов, волн, зарядов, которые невозможно отследить. Причем философия И. Канта и философия Э. Гуссерля здесь тоже не теряет своего значения: можно было бы проинтерпретировать внутреннюю жизнь офиса как трансцендентальное поле или солипсизм сознания, которому имманентны феномены – «разделенные работники», но они являются всего лишь проекцией внешнего трансцендентного мира непознаваемых ноуменов. Гуманистический пафос сериала состоит в том, что он высмеивает отношение к человеку как к биороботу, поскольку «разделение» приводит к бунту против системы, потому что суть человечности отчасти состоит в том, что любая деятельность должна быть осмысленной. Какими иллюзорными не были бы эти смыслы, тем не менее человек сам должен их сформировать и в отношении образа своего Я, и в отношении бытия в целом.

Мифология тоталитарной корпорации не может заполнить пустоту, образованную отсутствием лично осмысленной истории, поскольку вера активизируется только через свободное принятие. Офисные работники с разделенным сознанием противопоставлены сотрудникам компании, которые выполняют свою работу осознанно по собственному выбору и волеизъявлению, так как они идеологически преданы «партии». Здесь во многом считаются отсылки к знаменитым антиутопиям XX века, в частности, к роману Дж. Оруэлла «1984», особенно это заметно по экскурсии в музей с изображениями директоров, по рельефу с профилем основателя компании, напоминающим Маркса или Ленина, по его дому и в целом сакрализации его личности. Остроумно показан отдел дизайна, производящий огромное количество идеологического кича – картин с изображениями различных событий из биографий основателей и истории корпорации, стилизованных то под ренессансную живопись, то под соцреализм.

В целом в сериале с помощью визуального языка образов активно исследуется сама природа мифологического сознания. Неслучайно «разделенных сотрудников» называют детьми, поскольку они приходят в новый мир офиса, постигая его впервые, при этом ключевым способом познания для них становится игра. Они ловят цифры, сами не зная по какому принципу, просто их чувствуя, подобно компьютерной игре, собирая их в виртуальные коробки-ловушки и выполняя план по сбору мифических метаданных. Можно сказать, что это метафора жизни: при полном минимализме белого лабиринта человек все-таки способен удовлетворяться своей ролью и деятельностью в предложенных ему обстоятельствах, поскольку он способен заполнить свое сознание новыми смыслами с «чистого листа».

Заключение

Таким образом, рассмотренные примеры сериальной кинофантастики, проанализированные в контексте позитивистской философии, демонстрируют картину мира, созданную современной наукой в отношении понимания природы сознания. Желая покончить с таинственностью, сложившейся вокруг загадочной души и метафизического сознания, медиакультура формирует образ кажущейся прозрачности или простоты функционирования мозга, аналогом которого становится мощный компьютер и искусственная нейросеть. Хотя, надо сказать, далеко не все современные философы и ученые разделяют подобный взгляд, заявляя о том, что нельзя сводить деятельность сознания к алгоритмам, и даже сложные физические процессы и непосредственное наблюдение за нейронами не может раскрыть его тайну. Однако такая крайне физикалистская, материалистическая, прагматическая картина мира, где человек – не более, чем биоробот, прекрасно вписывается в систему общества потребления, где ИИ будет создавать иллюзию комфорта и для удобства выполнять различные функции по замещению когнитивных способностей Homo sapiens, которому уже необязательно заботиться о духовном, интеллектуальном и культурном развитии. Возвращаясь к словам О. Хаксли, процитированным в начале статьи: «управляемое единообразие» легче контролировать. Вера в технологии, их мифологизация, как и вера во все магическое, сверхъестественное, свойственна человеческому сознанию, поэтому так легко она заменяет любую другую веру, но вопрос в том, ведет ли она к развитию или деградации, остается открытым.

Литература

1. Васильев Д. Б. Бостонский зомби: Д. Деннет и его теория сознания. М.: Ленанд, 2024. 304 с.
2. Деннет Д. Виды психики: на пути к пониманию сознания. М.: Канон, 2024. 336 с.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство Иностранной литературы, 1962. 552 с.
4. Стенджер В. Миф о квантовом сознании // Гуманист. 1992. Том 53. № 3. С. 13–15.
5. Строева О. В. Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк) // Наука телевидения. 2018. № 14.1. С. 41–56.
6. Строева О. В. Проблемы диалектики тела и сознания в новейших научно-фантастических сериалах // Вестник ВГИК. 2018. № 2 (36). С. 86–94.
7. Сузько О. Л. «Модель множественных набросков»: теория сознания Д. Деннета // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 6 (26). С. 164–167.
8. Хаксли О. Возвращение в дивный новый мир. М.: АСТ, 2021. 192 с.
9. Чалмерс Д. Сознательный ум: В поисках фундаментальной теории. М.: Либроком, 2019. 512 с.

10. Pribram K., Shelli M. Conscious Awareness: Processing in the Synaptodendritic Web // *New Ideas in Psychology*. 1999. Volume 17. Issue 3. Pp. 205–214.
11. Roger P. Consciousness Involves Noncomputable Ingredients // *Edge Conversations*. 1996. Chapter 14. URL: https://www.edge.org/conversation/roger_penrose-chapter-14-consciousness-involves-noncomputable-ingredients (accessed 10.06.2025).

References

1. Vasil'ev D. B. Bostonskij zombi: D. Dennet i ego teoriya soznaniya [The Boston Zombie: D. Dennett and his Theory of Consciousness]. M.: Lenand, 2024. 304 p. (in Russian)
2. Dennet D. Vidy psihiki: na puti k ponimaniyu soznaniya [Types of the Psyche: on the Way to Understanding Consciousness]. M.: Kanon, 2024. 336 p. (in Russian)
3. Ingarden R. Issledovaniya po estetike [Research on Aesthetics]. M.: Izdatel'stvo Inostrannoj literatury, 1962. 552 p. (in Russian)
4. Stendzher V. Mif o kvantovom soznanii [The Myth of Quantum Consciousness] // *Gumanist*. Vol. 53. № 3. 1992. Pp. 13–15. (in Russian)
5. Stroeva O. V. Fenomenologiya tela v kontekste postgumanizma (na primere populyarnyh serialov zhanra kiberpank) [The Phenomenology of the Body in the Context of Posthumanism (Using the Example of Popular Cyberpunk Series)] // *Nauka televideniya*. 2018. № 14.1. Pp. 41–56. (in Russian)
6. Stroeva O. V. Problemy dialektiki tela i soznaniya v novejsih nauchno-fantasticheskikh serialah [Problems of the Dialectic of Body and Consciousness in the Latest Science Fiction Series] // *Vestnik VGIK*, 2018. № 2 (36). Pp. 86–94. (in Russian)
7. Suz'ko O. L. «Model' mnozhestvennyh nabroskov»: teoriya soznaniya D. Denneta ["The Multiple Outline Model": D. Dennett's Theory of Consciousness] // *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke*. 2013. №6 (26). Pp. 164–167. (in Russian)
8. Haksli O. Vozvrashchenie v divnyj novyj mir [Return to a Brave New World]. M.: AST, 2021. 192 p. (in Russian)
9. Chalmers D. Soznayushchij um: V poiskah fundamental'noj teorii [The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory]. M.: Librokom, 2019. 512 p. (in Russian)
10. Pribram K., Shelli M. Conscious Awareness: Processing in the Synaptodendritic Web // *New Ideas in Psychology*. Volume 17, Issue 3, 1999. Pp. 205–214.
11. Roger P. Consciousness Involves Noncomputable Ingredients // *Edge Conversations*. Chapter 14, 1996. URL: https://www.edge.org/conversation/roger_penrose-chapter-14-consciousness-involves-noncomputable-ingredients (accessed 10.06.2025).

Орлов Алексей Михайлович,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32А, orlov1955@yandex.ru

УДК 7.017.9

Проявления фрактальности в сериальной анимации США 1920-х годов

Аннотация: предмет исследования – «фрактальные» гэги в анимационных фильмах ведущих режиссеров сериальной анимации 1920-х гг. США. Фрактальность является одним из базовых законов структуризации мира внутри и вне нас. Исследование проявлений фрактальности в экранных продуктах дает ясное представление о том, как отображается данный принцип в нашем сознании и восприятии. 1920-е годы можно назвать «золотым веком» эстетики гэга в истории анимации. Именно гэг в этот период аккумулирует в себе принцип фрактальности. В статье фрактальность соотносится с буддийским учением о дхармах. Их сходство свидетельствует о единстве одного из ведущих направлений мировой философской мысли (буддийская философия) и последних достижений современной науки. Гэги традиционно считаются плодом фантазии сценаристов. Анализ «фрактальных» гэгов доказывает, что они являются бессознательной трансляцией базовой информации о мироустройстве из глубин прапамяти, а в фильмах Диснея, следуя традиции анимизма, реализуют позитивный настрой его эстетики. Полученные выводы исследования позволяют осмыслить эстетические особенности сериальной анимации США 1920-х годов и могут служить дальнейшему развитию в сфере современной анимации.

Ключевые слова: Уолт Дисней, Пэт Салливан, ранняя анимация, фракталы, фрактальность, дхармичность, дхармы, история анимации США, анимизм, кролик Освальд, комедия Алисы, Алиса в Мультландии

Alexey M. Orlov,

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, orlov1955@yandex.ru

UDC 7.017.9

Fractal Manifestations in US Serial Animation of the 1920s

Abstract. The subject of the study is «fractal» gags in animated films by leading directors of serial animation of the 1920s in the USA. Fractality is one of the basic laws of structuring the world inside and outside of us. The study of fractality manifestations in screen products gives a clear idea of how this principle is reflected in our consciousness and perception. The 1920s can be called the «golden age» of gag aesthetics in the history of animation. It is the gag during this period that accumulates the principle of fractality. In the article, fractality is related to the Buddhist teaching on dharmas. Their similarity testifies to the unity of one of the leading trends in world philosophical thought (Buddhist philosophy) and the latest achievements of modern science. Gags are traditionally considered a figment of the writers' imagination. An analysis of «fractal» gags proves that they are an unconscious transmission of basic information about the structure of the world from the depths of primordial memory, and in Disney films, following the tradition of animism, they implement the positive mood of its aesthetics. The findings of the study make it possible to comprehend the aesthetic features of serial animation in the USA of the 1920s and can serve as a further development in the field of modern animation.

Keywords: Walt Disney, Pat Sullivan, early animation, fractals, fractality, dharmic, dharmas, history of animation in the USA, animism, Oswald the Lucky Rabbit, Alice's comedy, Alice in Toonland

Введение

Цель данной статьи – поменять привычную точку зрения на комическую сущность гэга в анимации и, в частности, углубить понимание структуры гэггов в ранних сериалах Уолта Диснея 1920-х годов, предшествующих созданию Микки Мауса и выпуску достаточно широко известных «Silly Symphonies / Наивных симфоний». Ставится **задача** выявить связь структуры построения некоторых гэггов ранней сериальной анимации США со свойством фрактальности (термин 1975 года, введенный Бенуа Мандельбротом) и с концептом дхармичности в буддизме. В качестве **методологии исследования** мы встаем на «фрактальную точку зрения», изложенную самим Б. Мандельбротом в его собственных работах, прежде всего в [14]. Он низводит свой термин «фрактал» от латинского причастия fractus, поясняя, что здесь для него важна глагольная форма frangere, означающая «ломать», «разламывать», то есть *создавать фрагменты неправильной формы*. Специфика фрактала состоит в том, что при подобном разломе каждый его фрагмент по-прежнему несет в себе структуру целого. Для обозначения этого ключевого свойства фрактала Б. Мандельброт использует термин «самоподобие»¹⁶. В случае

¹⁶ «Если каждая из частей некоторой формы геометрически подобна целому, то и форма, и порождающий ее каскад [механизм] называются самоподобными» [13, с. 36].

графических изображений для отсылки к этому свойству фрактала мы используем термин «изоморфизм»¹⁷.

Для наших целей нам более близко понятие Б. Мандельброта «естественный или природный фрактал»¹⁸, поскольку мы полагаем, что изображение персонажей в анимации в целом подчинено природным законам экологической ниши Земли. По Б. Мандельброту, для фрактала «понятие размерности расщепляется на несколько вполне определенных составляющих» [14, с. 24]. Эта характеристика фрактала напрямую связана с особенностями интересующих нас гэгов, где рассыпание персонажа на составные элементы представляет собой упоминаемый Б. Мандельбротом процесс расщепления размерности персонажа. Фрактал как таковой немасштабен¹⁹ и равнодушен к размерам. Отечественный исследователь фракталов в культуре С. Деменок определяет фрактальность как вложенность, подобие, согласованность [7, с. 8]. Б. Мандельброт формулирует то же свойство как «бесконечное вложение фигуры в самое себя» [13, с. 28]. Дж. Гибсон называет этот инвариант экологической ниши Земли встроенностью или взаимовложенностью [5].

Новизна исследования. Насколько нам известно, фрактальный ракурс рассмотрения гэгов в ранней американской анимации никем не поднимался. В качестве материала для исследования рассматриваются фильмы ранних сериалов Уолта Диснея «Алиса в Стране мультипликации» (1923–1927) и «Везучий кролик Освальд» (1927–1928), «Кот Феликс» Пэта Салливана, а также отдельные фильмы вторичных по отношению к Диснею сериалов «Веселые мелодии / Merrie Melodies» и «Забавные напевы / Looney Tunes». Понятие «гэг» обычно сближают с понятием «трюк». Приведем традиционные представления о гэге/трюке, господствовавшие в XX веке.

Жорж Садуль, говоря о фильмах Жоржа Мельеса, приводит театральное определение трюка: «В театре трюком называется всякое видоизменение предмета, производимое перед глазами зрителя. Само собой разумеется, что видоизменение производится таким образом, что публика не может понять, при помощи чего это сделано» (Мойне, Изнанка театра, 1874, – I. Moynet, Envers du theatre) [17, с. 246]. В «Истории зарубежного кино. Немой период» (1965) С. Комарова находим: «Гэг – это комедийный прием, в основе которого лежит очевидная нелепость» [11, с. 143], «в основе которого лежит

¹⁷ С. Деменок в своих книгах о фракталах [6] и [7] вслед за Мандельбротом использует термины и «самоподобие», и «изоморфность».

¹⁸ Б. Мандельброт относит к фракталам прежде всего инвариантные природные формы: земной рельеф, береговые линии, форму снежинок и морозных узоров, кору дерева, водные «деревья» речных бассейнов, облака и дождевые области, комбинации озер, островов и деревьев, кластеры галактик, эффекты турбулентности, разломы в металлах, кровеносную систему, мозговые извилины млекопитающих, альвеолы человеческого легкого, и далее.

¹⁹ Безмасштабность Б. Мандельброт формулирует как «принцип отсутствия ощущения границы» [13, с. 89].

обязательный перевертыш», – утверждает автор недавней книги о гэгэ [2, с. 6] А. Беляевсков. «Творили гэгги великие выдумщики», – пишет Л. З. Трауберг [18, с. 17]. В «Словаре сценариста» читаем: «Гэг – шутка, рассказанная языком кинематографа, визуальный юмор, который подчас невозможно пересказать»²⁰. В ранней анимации «ставка делалась на простые физические гэгги (slapstick) – герои падали, сталкивались, превращались в комичные формы»²¹. Сильвен де Паскье пишет в работе о гэггах Бастера Китона: «Гэг – это совокупность двух функций: одной, так называемой нормальной, и второй, разрушающей» [12, с. 414]. Приведенные высказывания отражают традиционный подход к гэггу. Их можно множить.

Актуальность. Заявленный нами «фрактальный» аспект подхода к гэггам позволяет наметить переход в области их теоретического исследования от представлений о гэгге или трюке как продукте произвольного фантазирования, вызывающего смех, к принципу бессознательной трансляции из глубинных слоев прапамяти некоторых базовых структур, характерных для природных форм, которые могут удивлять несведущего зрителя, и даже смешить его. При этом удивление как главный момент воздействия гэгга может являться продуктивной альтернативой смехового восприятия гэгга – вследствие особой функции эмоции удивления: она «очищает нервные пути для новой активности, отличной от предыдущей» [9, с. 249]. В момент удивления мыслительные процессы приостанавливаются, прекращается активность нервной системы [10, с. 190, 193]. Можно сказать, что эмоция удивления – готовый катартор-очиститель аффективной сферы. Ее воздействие прямо совпадает с конечной функцией использования эстетических оппозиций в художественном произведении – очищение сознания катарсисом. Гэг может срабатывать и удивлять – но при этом не вызывать смех.

Отсутствие мгновенной, спонтанной разрядки в виде смеха – важная и ценная черта гэггов в контексте их включения в художественную катартическую структуру, ведь для повышения «психической запруды» и роста внутренней напряженности требуется **торможение** осознания аффекта и тем самым его накопление в предсознании²², а вовсе не «точечная» разрядка смехом при каждом проводимом гэгге – такая разрядка «крадет» энергию у «психической запруды» (по Теодору Липпсу²³) и разрушает ее

²⁰ Словарь сценариста. <https://blog.mann-ivanov-ferber.ru/2024/08/16/slovar-scenarista-geg-pasxalka-loglajn-i-drugie-fantasticheskie-terminy/> (Дата обращения 18.01.2025)

²¹ История гэггов в анимации. <https://animation.su/news/istoriya-gegov-v-animaczii-kak-evolyucioniroval-mulyashnyij-yumor> (Дата обращения 18.01.2025)

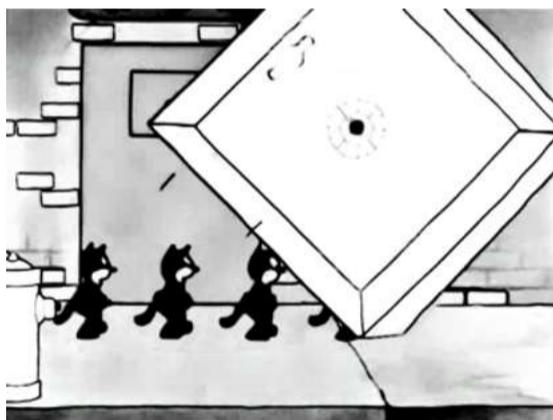
²² Задержка наружного проявления аффектов является отличительным признаком воздействия художественной структуры. Выготский Л.С. [4, с. 265, 267].

²³ Theodor Lipps (1851–1914).

постройку. А без нее не будет катарсиса²⁴. Можно полагать, что в плане художественности задача гэга – не (столько) рассмешить, сколько удивить. По ходу рассмотрения «фрактальных» персонажных гэгов мы проясняем точки сближения и расхождения понятий фрактала и дхарм в отношении к парадигме «живое/неживое». Исследование выбранной для анализа группы гэгов позволяет выпукло и ярко определить, и проявить их главную функцию – упразднение моментов гибели и смерти персонажей и тем самым упрочение позиции позитивизма, типичной для анимационной эстетики Уолта Диснея.

«Фрактальный гэг» с изоморфностью частей

В диснеевской «Alice Chops the Suey / Алиса и китайское рагу» (1925) на кота Джулиуса падает громадный сейф, но вместо летального финала мы видим четырех маленьких одинаковых Джулиусов, выбирающихся из-под громады упавшего сейфа, легко приподнимая и откидывая его в сторону (проявляя тем самым свойства, не присущие обычному телу). Это как бы **первозлементы жизни**, составные неуничтожимые частицы тела персонажа, причем имеющие тот же облик, что и персонаж в целом (самоподобие или изоморфизм).



25

Илл. 1. Alice Chops the Suey / Алиса и китайское рагу (1925). Кот Джулиус при падении на него тяжеленного сейфа превратился в четырех крошечных Джулиусов, которые как ни в чем не бывало выбирают из-под накрывшего их тяжеленного сейфа, легко приподнимая его и валя набок.

Описанный выше эпизод, воспринимающийся в 1920-х гг. как результат полета фантазии сценаристов, нарочитый и абсурдный гэг, призванный развлечь и рассмешить почтенную публику, на самом деле – с точки зрения современной науки – вскрывает и наглядно демонстрирует **фрактальную природу** персонажа: каждая его часть устроена как целое.

²⁴ В «Психологии искусства» [4] Выготский описывает протекание эстетической реакции именно подобным образом. В [14] мы детализировали концепт Выготского на примере всех основных жанров экранных продуктов.

²⁵ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/5114977817143566917> (Дата обращения 21.06.2025)

Однако задолго до открытия Бенуа Мандельброта в философии буддизма существовало **представление о дхармах** как о мельчайших и далее неделимых, неуничтожимых частицах-корпускулах живого сознания²⁶. При этом различные сочетания дхарм образуют всевозможные формы вещей²⁷. Если «задружиться» с дхармами²⁸, то можно с их помощью выстраивать любые их сочетания, которые мы воспринимаем как вещи, живые существа и природные феномены. Так что можно на равных трактовать описанный выше гэг и как выражение фрактальности вещей, и как наглядную иллюстрацию буддийского концепта дхармичности. Эпизод завершается тем, что крошечные джулиусы сближаются вместе, «слипаются» и вновь образуют исходное, полноразмерное тело Джулиуса. Вряд ли американские сценаристы и аниматоры 1920-х ведали о дхармах и тем более – о фрактальности. Скорее всего, перед нами результат наития, творческого озарения, или, иначе, бессознательная трансляция информации из глубинных, архаичных слоев прапамяти или из Нооса нашей планеты²⁹.

Подобные гэги не единичны. В «Tall Timber / Глухомань» (1928, сериал «Везучий кролик Освальд» Уолта Диснея) на кролика Освальда падает огромный валун, что, безусловно, должно привести к летальному исходу. Но вместо этого, сверх всяких ожиданий, персонаж распадается на шесть крошечных освальдов – точных двойников полноразмерного Освальда, которые затем вновь соединяются воедино, восстанавливая тело персонажа.

²⁶ Концепт буддийской дхармы можно сблизить с представлениями греков об атоме.

²⁷ Dhar (санскр.) – «носить», dharmā – «носитель». Дхармы – элементы или проявления, на которые разлагается эмпирическое бытие. Краткое изложение концепта дхарм см. [8, с. 111 и далее]. Исчерпывающее изложение – см. у Розенберга [16, с. 97–111]; у Щербацкого [19, с. 112–170].

²⁸ Состояния «дружбы» с дхармами достигает персонаж Нео в финале «Матрицы» (1999, реж. Вачовски, США), что, в частности, позволяет ему увидеть все свое окружение, включая себя самого и других персонажей, как состоящими исключительно и только из дхарм, что было напрямую визуализировано на экране. Сам фильм и его мировой успех знаменовал включение концепта дхарм в культурный контекст перевозкранного мирового кинематографа.

²⁹ Мы используем понятие «Ноос планеты» вслед за академиком В. И. Вернадским и его учением о ноосфере Земли [3], [21].



30

*Илл. 2. Oswald The Lucky Rabbit. Tall Timber / Везучий кролик Освальд: Глухомань (1928).
Освальд при падении на него огромного валуна распался на шесть крохотных освальдов, которые сейчас вновь соединятся и образуют исходное полноразмерное тело персонажа.*

В «Bright Lights / Яркие огни» (1928, тот же сериал) Освальд пытается проскользнуть без билета на выступление пленительной красотки Зулу, он шустро прошмыгивает мимо охранника, но тот, ловко извернувшись, все же дотягивается до него ногой и наступает на него, пригвозждая к полу. На наших глазах ступня охранника плющит Освальда и припечатывает его к полу, как раздавленную муху.



31

*Илл. 3. Oswald The Lucky Rabbit. Bright Lights / Яркие огни (1928).
Освальда пытаются раздавить.*

Но и здесь во все стороны из-под стопы охранника вдруг разбегаются в разные стороны шесть маленьких живых освальдов, которые тотчас вновь собираются вместе и, к вящему изумлению охранника, сливаются в единое тело, восстанавливая его.

³⁰ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/15744558500329984715> (Дата обращения 15.06.2025).

³¹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/6006067710695082216> (Дата обращения 15.06.2025).



32

Илл. 4. Раздавленный Освальд рассыпается на шесть крошечных освальдов.



33

*Илл. 5. Это вызывает глубочайшее изумление у охранника.
Его реакция призвана «заразить» переживанием и зрителя.*



34

*Илл. 6. Крошечные освальды вновь собираются вместе и сейчас сольются воедино,
воссоздавая изначальное тело персонажа.*

³² Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/6006067710695082216> (Дата обращения 15.06.2025).

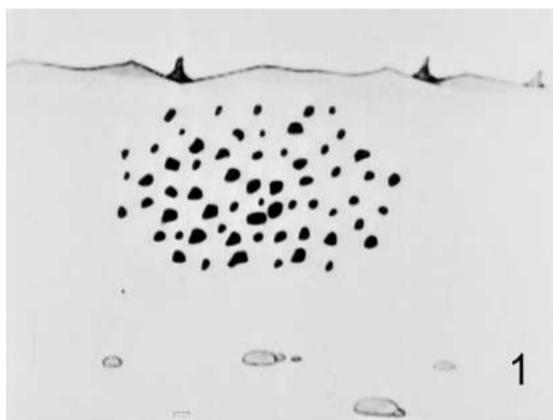
³³ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/6006067710695082216> (Дата обращения 15.06.2025).

³⁴ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/6006067710695082216> (Дата обращения 15.06.2025).

В гэгах такого рода нам как бы кратковременно дают увидеть те «корпускулы-атомы-дхармы», из которых на самом деле составлен персонаж. Освальд состоит из освальдов. Джулиус – из джулиусов.

«Фрактальный гэг» без изоморфности частей

Рядом с подобными гэгами в тех же сериалах можно видеть близкие по построению гэги, когда персонаж под воздействием внешних разрушительных сил рассыпается на множество достаточно однородных частиц. Причиной этого может быть падение с большой высоты, мощный удар противника («Alice Picks the Champ / Алиса выбирает чемпиона» 1925), попадание пули («Alice Gets Stung / Алису укусили», 1925) и даже пушечного ядра («Oswald The Lucky Rabbit. Great Guns! / Везучий кролик Освальд: Большие пушки» 1927). При этом элементы, на которые распадается тело, не изоморфны облику персонажа (не обладают «самоподобием»), однако, по-прежнему способны, смыкаясь воедино, восстановить тело (а с ним и жизнь) персонажа. Например, в «Alice's Balloon Race / Гонки на воздушных шарах Алисы» (1925) кот Джулиус, упав с большой высоты, рассыпается на мелкие кусочки, которые тотчас вновь стягиваются в единое целостное тело.



35

Илл. 7. Alice's Balloon Race (1925). Кот Джулиус при падении разлетелся на мелкие кусочки.

³⁵ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/10009658251924112250> (Дата обращения 15.06.2025).



36

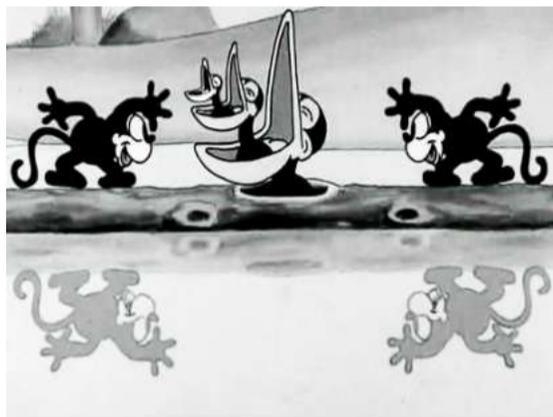
Илл. 8. Alice's Balloon Race (1925). Форма тела Джулиуса почти восстановилась – первоэлементы-дхармы-атомы вновь сделали свое дело.

Здесь полная схема, описанная нами в пункте I, редуцирована. Визуальное взаимоподобие части и целого здесь отсутствует, частицы распавшегося тела уже не выглядят внешне как такие же персонажи-лилипуты, но они *ведут себя* согласно законам фрактальности / дхармичности – вновь образуют прежнюю группировку, сливаясь воедино. Заметим, что термин «фрактальность» у Б. Мандельброта имеет более узкий и более абстрактно-отвлеченный характер, чем буддийская дхармичность. Фрактал, к примеру, не дифференцирует живое и неживое, оппозиция живое/неживое для него не является значимой. Главное для фрактала – структурное взаимоподобие. И не важно, во что оно впечатано: в лист живого или мертвого растения, в линию береговой кромки или в морозный узор на стекле [6], [7], [13]. Эта индифферентность фрактала к подразделению на живое и неживое ярко проявляется в многочисленных сетевых продуктах, снятых в жанре fractal video, где плавно-замедленный и беспорывный zooming вглубь столь же беспорывно трансформирующихся виртуальных фрактальных структур демонстрирует завораживающие картины, природа которых не поддается опознаванию и определению в указанной парадигме «живое/неживое» [1, с. 53-68]. В нашем же случае приложения фрактальности к персонажу, который воспринимается как живой, на первый план выходит именно аспект его жизненности. Все гэги здесь основаны на парадоксе сохранения жизни в ситуации, которая в реальности завершилась бы летально. Собственно «жизнь» здесь и является той самой «структурной единицей», которая оказывается мерилom взаимоподобия части и целого.

И в этом плане представления о буддийских дхармах видятся гораздо более актуальными и «человечными», поскольку прямо предполагают сохранение частью-корпускулой (крохотными освальдами или джулиусами) всей полноты именно *жизненной* (или жизненно-функциональной) целостности. Дхарма, как неделимая и неуничтожимая частица живого сознания является «базовой», полноценной хранильницей жизни персонажа, и именно в этом смысле принимает на себя всю его

³⁶ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/10009658251924112250> (Дата обращения 15.06.2025).

«структурность». Фрактальность может выражать себя иначе – гэгами-комплексами³⁷, основанными на проявлении **взаимовложенности** (или **встроенности**³⁸) изоморфных (взаимоподобных) форм. В «Songo Jazz / Конго джаз» (1930, сериал «Looney Tune») из отверстого клюва утки выглядывает такая же утка, но поменьше, из клюва которой, в свою очередь, выглядывает еще одна утка.



39

Илл. 9. Songo Jazz / Конго джаз (1930). Визуальный гэг, основанный на предъявлении встроенности как взаимоподобия (изоморфизма) элементов внутренней структуры персонажа – то есть его фрактальности.

Такой же структурный образ взаимовложенности введен в «The Singing Sap / Поющий олух» (1930) Уолтера Ланца и Билла Нолана, которые после ухода Диснея с проекта продолжили выпуск сериала о «Кролике Освальде».

³⁷ Термин «комплексы» (и «образы-комплексы») у нас везде отсылает к комплексным построениям по Л. С. Выготскому, наиболее полно изложенным в его работе «Мышление и речь».

³⁸ Встроенность или взаимовложенность по Дж. Гибсону – один из важнейших инвариантов восприятия, отсылающий к базовому принципу структуризации нашей экологической ниши. [5, с. 34, 38, 60, 109, 190–192 и др.]

³⁹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9687395298289306096> (Дата обращения 15.06.2025).

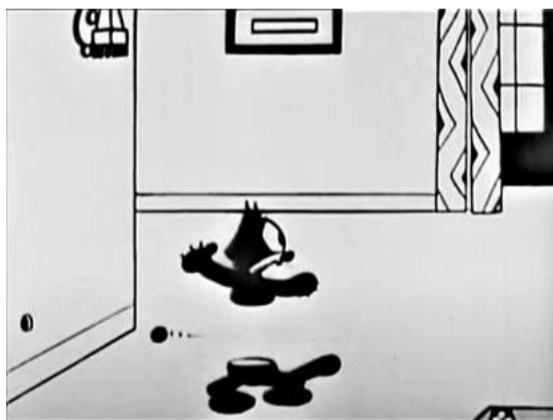


40

Илл. 10. The Singing Sap (1930). Образ раскрытой пасти оказывается самым удобным элементом для предъявления встроенности, как бы давая доступ взгляду к внутренней структуре персонажа, которая активно проявляет себя, импульсивно устремляясь наружу и тем самым являя себя внешнему наблюдателю.

Голова и тело как фрактал

В интересующем нас аспекте крайне любопытны гэги с отделением головы от тела персонажа. При этом и голова, оставшаяся без тела, и тело, оставшееся без головы, ничуть не утрачивают своей жизненности – то есть обе части разделившегося персонажа, оказавшись порознь, тем не менее принимают на себя главное свойство целостного персонажа – жизнь, и ведут себя как самостоятельные, автономные персонажи со своим поведением. В «Felix the Cat. Forty Winks / Кот Феликс: Сорок намеков» (1930) Пэта Салливана, чтобы избежать попадания в тело пушечного ядра, кот Феликс аккуратно делит свое тело на две части, части раздвигаются, чтобы пропустить ядро, а затем вновь соединяются вместе.



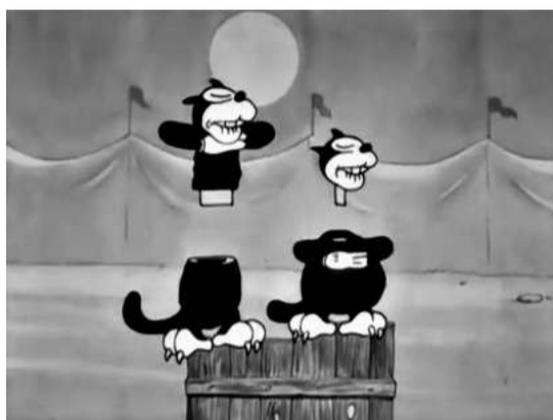
41

Илл. 10.1 Felix the Cat. Forty Winks (1930). Феликс делит свое тело на две части, чтобы безболезненно пропустить летящее в него ядро.

⁴⁰ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/1637993025953726651> (Дата обращения 15.06.2025).

⁴¹ Скриншот автора. Источник изображения : <https://yandex.ru/video/preview/4961297277908930755> (Дата обращения 15.06.2025).

Этот гэг проводит Дисней в «The Karnival Kid / Парень с ярмарки» (1929) в слегка «заземленном» виде: здесь вводятся конструктивные детали, оправдывающие возможность разъемности персонажей, – в виде штырьков креплений частей персонажа друг к другу, как в деревянных игрушках; они хорошо заметны в тот момент, когда части отсоединяются друг от друга и слегка расходятся. Рассоединение не мешает каждой из отделившихся частей отреагировать на пролетающий стул легким сжатием в духе общепринятой в 1920-е «эстетики резиновых шлангов» («Rubber Hose Style»), чтобы безболезненно пропустить стул мимо – это хорошо видно из сравнения двух приведенных последовательных фаз движения персонажей в данном эпизоде.



42

Илл. 10.2. The Karnival Kid (1929)



43

Илл. 10.3. The Karnival Kid (1929)

Как только гэг проведен – разъемные части персонажей вновь воссоединяются, и персонажи ведут себя так, как будто с их телами ничего не происходило. В «Alice Picks the Champ / Алиса выбирает чемпиона» (1925) перенос свойств целого на его часть создает наглядный образ и позволяет судить о темпераменте персонажа. Кот Джулиус реагирует на появление грозного противника – боксера Пита –

⁴² Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9852944096359952370> (Дата изображения 15.06.2025).

⁴³ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9852944096359952370> (Дата изображения 15.06.2025).

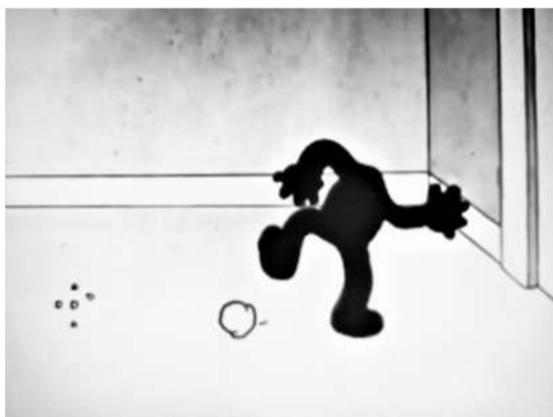
бегством от него с такой скоростью, что его тело пускается наутек быстрее головы, оторвавшись от нее и оставив позади.



44

Илл. 11. Alice Picks the Champ (1925). Пока голова кота Джулиуса осознает возникшую, резко конфликтную ситуацию, его тело мгновенно реагирует и, опережая голову, уже пускается наутек.

Лишь у выходных дверей спортзала тело кота обнаруживает нехватку головы и спохватывается.



45

Илл. 12. Alice Picks the Champ. Тело Джулиуса тормозит у выходных дверей спортзала.

Ему приходится возвращаться назад за своей притормозившей головой, которую он уносит подмышкой.

⁴⁴ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/1433066217121970380> (Дата обращения 15.06.2025).

⁴⁵ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/1433066217121970380> (Дата обращения 15.06.2025).

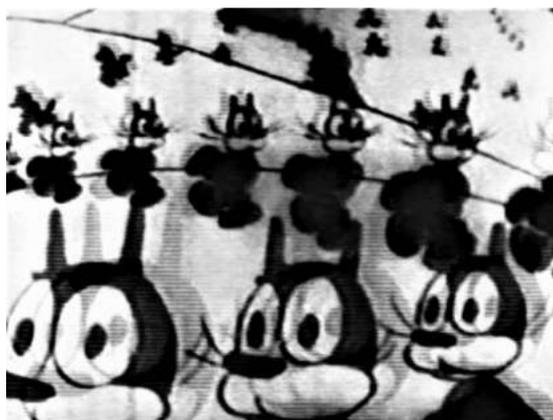


46

Илл. 13. Alice Picks the Champ. Вернувшись и подхватив голову подмышку, Джулиус ретируется из спортзала (голова при этом двигает глазами, реагируя на происходящее – то есть ведет себя как автономный, целостный, живой персонаж).

Реакция тела здесь опередила восприятие и осмысление головой. Такое рассогласование скорости восприятия / осознания и реакции типично для холерика, например, для утенка Дональда у Диснея: он начинает действовать, не успевая осознать ситуацию – и оттого вечно попадает впросак. Здесь также нет изоморфности, визуальное подобие частей и целого, столь явно выражающее себя в предыдущем случае, рассмотренном выше, отсутствует.

Персонажный мир также может представлять как фрактал. В финале «Felix the Cat. Astronomeows / Кот Феликс: АстроноМяу» (1927) Пэта Салливана с Земли на Марс начинается великое переселение, туда устремляются целые сонмы, толпы персонажей, и все они – точные дубли кота Феликса.



47

Илл. 14. Felix the Cat. Astronomeows / Кот Феликс: АстроноМяу (1927), Пэта Салливана. Весь персонажный мир здесь состоит из «котов Феликсов».

⁴⁶ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/1433066217121970380> (Дата обращения 15.06.2025).

⁴⁷ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/17854723073449493523> (Дата обращения 15.06.2025)

Весь честной мир тут состоит из феликсов, «феликс» – первоэлемент, атом, «дхарма» персонажного мира, его фрактал.

Образ Микки Мауса как универсальная дхарма

В «The Singing Sap / Поющий олух» (1930) Уолтера Ланца и Билла Нолана тонущая бегемотиха зовет на помощь, и в ее раскрытой в крике пасти художники изображают крошечный дубликат Микки Мауса с рупором, который кричит «Help!»



48

Илл. 15. The Singing Sap / Поющий олух (1930) Уолтера Ланца и Билла Нолана. Сериал «Удачливый кролик Освальд», уже без участия в нем Диснея.

В первых, еще черно-белых фильмах второсортного и вторичного (по отношению к Диснею) сериала Леона Шлезингера «Веселые мелодии / Merrie Melodies» (1931–33) мы видим повторы подобных гэгов. Мышонок-шериф стреляет по нарушителю правопорядка. Из ствола пистолета вместо пули выбирается крошечный мышонок с киянкой, бьет ею по голове нарушителя и скрывается обратно («One More Time / Еще один разочек», 1931) – стрельба замещается ударом киянкой.



49

Илл. 16. One More Time / Еще один разочек (1931). Сериал Merrie Melodies.

⁴⁸ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/1637993025953726651> (Дата обращения 15.06.2025)

⁴⁹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9722903754425128695> (Дата обращения 15.06.2025)

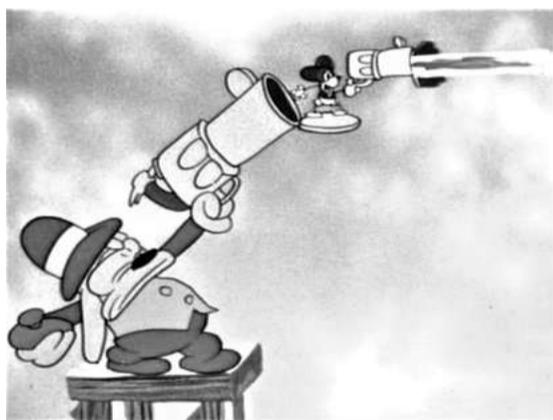
В «Гуппи Гире / Guppy Geer» (Merrie Melodies 1932) завсегда и пивной за столами кричат, вызывая пианиста-виртуоза. Из пивной кружки, стоящей на одном из столов, появляется крошечный мышонок (дух пива), он, как и все, тоже кричит: «Где Гуппи Гир?», выражая общий настрой пивного подпития теплой компании – и скрывается обратно в кружку.



50

Илл. 17. Гуппи Гир / Guppy Geer. Сериал Merrie Melodies (1932).

Стартер дает старт гонкам выстрелом из пистолета («Взлеты и падения / Ups 'n Downs», Looney Tunes 1931; он же «Off the Races» 1973) – из ствола появляется дубликат диснеевского Микки со своим пистолетом, из которого он и производит стартовый выстрел. Нужное действие реализовано – но не стартером, а духом вещи.



51

Илл. 18. Взлеты и падения / Ups 'n Downs, Сериал Looney Tunes (1931).

В «Разбуди во мне цыгана / Wake Up the Gipsy in Me» (Merrie Melodies 1933) персонаж Rice-Puddin' достает зажигалку, чтобы закурить сигару – из зажигалки выглядывает дубликат Микки, чиркает спичкой и дает прикурить персонажу.

⁵⁰ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/7883794726382405171> (Дата обращения 12.06.2025)

⁵¹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9800682977761196974> (Дата обращения 12.06.2025)



52

Илл. 19. Разбуди во мне цыгана / Wake Up the Gipsy in Me. Сериал Merrie Melodies (1933).

Крошечная фигурка Микки-лилипута может появиться с клаксоном откуда-то изнутри, из капота автомобиля, чтобы издать необходимый по сюжету звуковой сигнал – и затем спрятаться обратно внутрь, как бы проявив истинную, скрытую в авто сущность, его живое сердце («Шарманщик / The Organ Grinder» 1933).



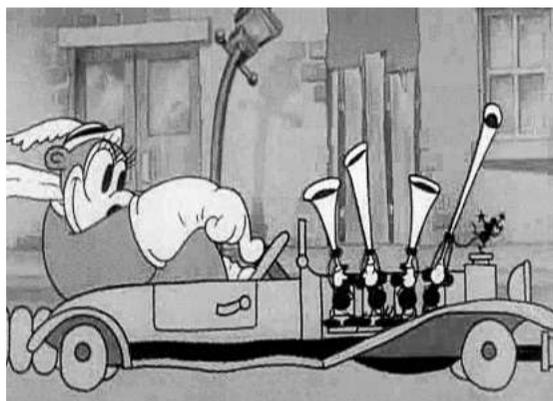
53

Илл. 20. Шарманщик / The Organ Grinder. Сериал Merrie Melodies (1933). Вдруг появившийся откуда-то изнутри капота дубликат Микки подает крайне необходимый по ходу сюжета звуковой сигнал, играя роль «персонального лица» автомобиля, олицетворяя его аниму.

Почти то же самое, но в усиленном виде можно видеть в «Еще один разочек / One More Time» (Merrie Melodies 1931).

⁵² Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/16455014351575538991> (Дата обращения 12.06.2025)

⁵³ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/2362746352311340882> (Дата обращения 12.06.2025)



54

Илл. 21. Еще один разочек / One More Time. Сериал Merrie Melodies (1931). Из капота появляются целых четыре Микки, подавая звуковой сигнал. Еще один Микки впереди на крышке карбюратора в виде скульптурки заменяет образ автомобильного брэнда; этот Микки частично анимирован и, не сходя со своего места, тоже реагирует на происходящие перипетии.

Мы намеренно привели достаточно много примеров, чтобы наглядно показать, насколько популярен и влиятелен стал образ диснеевского Микки Мауса сразу после своего появления в 1929 году. Обаяние Микки и коммерческий успех фильмов с ним был настолько велик, что эпигоны Диснея скопировали образ Микки и с небольшими изменениями в его внешности (чтобы избежать проблем с авторскими правами) ввели его в свои сериалы. Однако нас интересует не это, а то место, которое занимает образ Микки в отобранных выше и приведенных нами примерах гэгов из сериалов подражателей Диснея. Здесь Микки – образ скрытой сущности и персонажей, и вещей. Он на короткое время выглядывает из вещи или из персонажа – и вновь скрывается внутри. Во время своего краткого появления из предмета или вещи он реализует своим действием необходимую на данный момент функцию вещи либо разрешает возникшую ситуацию. Зовет на помощь как бы от лица тонущей бегемотихи. Появившись из зажигалки, дает прикурить персонажу. Возникнув из стартового пистолета, стреляет, давая старт соревнованиям. Выглянув из револьвера шерифа, наказывает нарушителя спокойствия. Материализовавшись из пивной кружки, выражает своей репликой общий настрой теплой компании, собравшейся в пивнущке. Сигналит автоклаксоном, появившись откуда-то из недр авто. Образ Микки здесь явно тяготеет к созданию «иконы» универсальной сущности и персонажей, и вещей. Трудно не согласиться с тем, что он – истинная «дхарма» анимационного рисованного мира американской, а затем и мировой анимации, начиная с года его рождения (1929 г.) и появления на экранах.

⁵⁴ Скриншот автора. Источник изображения: <https://yandex.ru/video/preview/9722903754425128695> (Дата обращения 12.06.2025)

Мировая анимация с 1930-х гг. испытывает колоссальное и всеподавляющее влияние диснеевской эстетики. С этого времени фильмы ведущих анимационных стран в некотором смысле становятся «дублями» и заложниками диснеевской анимации, а их персонажи – двойниками Микки Мауса. В этом, расширенном и более глубоком, можно сказать, «структурном» смысле мировая анимация становится фракталом, любая часть которого устроена точно так же, как Микки Маус – согласно 12 принципам диснеевской анимации, позже изложенным старейшими аниматорами Диснея Олли Джонстоном и Фрэнком Томасом в их книге «Анимация Диснея. Иллюзия жизни» [20]. С 1936 г. (год создания киностудии «Союзмультфильм» в виде точной копии студии «Уолт Дисней Продакшн») по этому магистральному пути мировой анимации начинает двигаться и советская анимация. Разумеется, наиболее своеобразные мастера авторской анимации, как правило, находились вне этой общей магистральной традиции, однако, пожалуй, следует признать, что это – редкие, единичные исключения из общего правила.

Заключение

Как мы видели, в качестве условной «дхармы» может выступать любая часть тела персонажа, презентующая его как целое, или даже он сам, размноженный во многих телах и способный заполнить ими всю вселенную («Felix the Cat. Astronomeows / АстроноМяу» 1927), либо «разобрать» свое тело, когда на него падает тяжеленный сейф либо огромный валун, на свои же тела-малютки – ведь для фрактала не значим ни размер, ни масштаб. Описанные выше гэги, вводимые в крайних, экстремальных ситуациях, определенно подводящих персонажа к летальному финалу, обычно замещают гибель и смерть персонажа его кратковременным распадом на «первоэлементы жизни», которые, воссоединяясь вновь, обеспечивают последующее «воскрешение из мертвых». Пожалуй, это отвечает общему позитивному настрою диснеевской анимации, который, в частности, выражается в замещении смерти персонажа – его гэговым воскрешением. Собственно, Дисней тем самым отменяет смерть, выводит ее за пределы рисованного мира. Его позиция близка восприятию, характерному для стадии анимизма как тотальной одушевленности, которую проходят все племена, народы и расы. Можно срубить дерево – но дух дерева неуязвим для топора и пилы, он способен остаться в каждом бревне или доске, которую выпилят из древесного ствола. Точно так же и «дух жизни» распавшегося диснеевского персонажа, разорванного экстремальной ситуацией на части, подобные бревнам и доскам, отнюдь не утрачивает своей целостности, по-прежнему оставаясь неуязвимым.

Нам мнится, что время анимизма давно кануло в прошлое. Однако его постоянные рецидивы, которые можно наблюдать в мировой анимации, свидетельствуют о том, что, погрузившись в глубины бессознательного, анимизм по-прежнему жив и нередко вновь и вновь являет свой лик. Для восприятия

комического требуется внутренняя установка на смешное – и тогда нас развеселит даже то, что в нормальном состоянии смешным вовсе не кажется. И наоборот: при отсутствии установки ничто смешное не заставит нас смеяться. Это базовое условие восприятия комического предполагает, что возможно крайне серьезное и вдумчивое восприятие того, что изначально задумывалось и воспринималось как веселая потеха. К тому же представления о смешном меняются со временем. Упомянутые выше сериалы и фильмы сегодня поворачиваются к нам совершенно иной стороной, о которой вряд ли задумывались их создатели. Чем страннее и необычнее гэг, чем дальше он от быта – тем вернее он «автоматически» вытаскен то ли из потайных глубин нашей психики, то ли из неких иных тайников точного знания о том, как на самом деле все устроено. Оказывается, гэг обостряет, утрирует, доносит до нас, делает наглядными некоторые базовые законы и «корневые» феномены, которые очевидны для современной науки (теория фракталов) и для древнейших духовных традиций (концепт дхарм в буддизме), но по-прежнему не замечаются взглядом обычного человека.

В ранней сериальной анимации США эти немаловажные, «корневые» вещи оказались спроецированными в виде гэгов на тела и действия чисто условных персонажей в виде животных-пупсов. Перед нами словно бы нарочно реализованное учебное пособие по мировосприятию, по мироведению. Забавно вдруг осознать, что зрители 1920-х гг. потешались именно над проявлениями фундаментальных законов нашего мира и искренне считали их выдумками и фантазиями ушлых сценаристов и веселых аниматоров-мультипликаторов. Описанные нами гэги Диснея реализуют позитивный настрой его рисованной вселенной, убирая из нее феномен гибели и смерти, и тем самым следуя парадигме анимизма, что достаточно типично для значительной части мировой анимации. Следует отметить, что в анимации буддийских стран (прежде всего в Японии) нередки эпизоды, в которых впрямую и вполне осознанно воспроизводится дхармическое мироустройство, поток дхарм и работа с этим потоком (например, образцовое в этом плане аниме «Кошачий суп / Nekojiru-so», 2001, реж. Тацуо Сато, Япония, 34'; титры в «Призраке в доспехах» Мамору Оси, 1995, Япония)⁵⁵. Изредка этот мотив встречается в западном кино («Матрица / Matrix» Ланы и Лилли Вачовски, 1999, США) и в анимации («Текущие сущности / Liquid Selves», реж. Karl Sims, США, 1991; «Аниматрица / Animatrix» Ланы и Лилли Вачовски, 2003).

⁵⁵ Подробнее о дхармических мотивах в японских аниме см. [15, с. 54, 107, 117, 151, 157, 162, 208–210, 212, 213, 229, 242, 260, 261, 276, 280, 292, 313].

Литература

1. Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Роль экранных медиа в сохранении и распространении культурного наследия. Сборник материалов научной конференции. Москва, 24 ноября 2022. М.: ВШТ МГУ, 2023. 258 с.
2. Беляевсков А. Гэги в кино: как прописывать шутки в сценарии. М.: Бомбора, 2022. 539 с.
3. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере // Успехи современной биологии. Т. 18. 1944. Вып. 2. С. 113–120.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 572 с.
5. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 462 с.
6. Деменок С. Л. Фрактал: между мифом и ремеслом. СПб.: ООО «Ринвол», Академия исследования культуры, 2011. 296 с.
7. Деменок С. Л. Просто фрактал. СПб.: ООО «Страта», 2014. 172 с.
8. Жизнь Будды, индийского учителя жизни. Пять лекций по буддизму С. Ф. Ольденбург, Б. Я. Владимирцов, Ф. И. Щербацкой, О. О. Розенберг. Самара: Агни, 1998. 192 с.
9. Изард К. Е. Эмоции человека. М.: Изд-во Московского университета, 1980. 440 с.
10. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб: ПИТЕР, 2008. 464 с.
11. Комаров С. В. История зарубежного кино. Том 1. Немое кино. М.: Искусство, 1965. 416 с.
12. Лотман Ю. М. Разлогов К. Э. Цивьян Ю. Г. Строение фильма. М.: Культура; Альма Матер. 2024. 616 с.
13. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002. 656 с.
14. Орлов А. М. Катартическая теория экранного искусства. Орел: Изд. Дом «ОРЛИК», 2021. 508 с.
15. Орлов А. М. Тайны аниме. Эзотерика в японской анимации. СПб.: Реноме, 2022. 376 с.
16. Розенберг О. О. Труды по буддизму. М.: Наука, 1991. 295 с.
17. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1. М.: Искусство, 1958. 610 с.
18. Трауберг Л. З. Мир наизнанку. М.: Искусство, 1984. 301 с.
19. Щербацкой Ф. И. Избранные труды по буддизму. М.: Наука, 1988. 428 с.
20. Tomas, Frank and Johnston, Ollie. Disney Animation: The Illusion of Life. Abbeville Publishing Group, 1981.
21. Vernadsky W. The Biosphere and the Noosphere // American Scientist. 1945. Vol. 33. No 1 January. Pp. 1–12.

References

1. Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media: Rol' ekrannyh media v sohranении i rasprostranении kul'turnogo naslediya. Sb. materialov nauchnoj konferencii [Current problems of on-screen and interactive media: The role of on-screen media in the preservation and dissemination of cultural heritage. Collection of materials of the scientific conference]. Moscow, 2022. M.: VShT MGU, 2023. 258 p. (in Russian)
2. Belyaevskov A. Gegi v kino: kak propisyvat' shutki v scenarii [Gags in Movies: How to Write Jokes in a Script]. M.: Bombora, 2022. 539 p. (in Russian)
3. Vernadskij V. I. Neskol'ko slov o noosfere [A Few Words about the Noosphere] // Uspekhi sovremennoj biologii 1944. T. 18. Vyp. 2. Pp. 113–120. (in Russian)
4. Vygotskij L. S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. M.: Iskusstvo, 1986. 572 p. (in Russian)
5. Gibson Dzh. Ekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiyu [An Ecological Approach to Visual Perception]. M.: Progress, 1988. 462 p. (in Russian)
6. Demenok S. L. Fraktal: mezhdumifom i remeslom [Fractal: Between Myth and Craft]. SPB.: OOO «Rinvol», Akademiya issledovaniya kul'tury, 2011. 296 p. (in Russian)
7. Demenok S. L. Prosto fraktal [Just a Fractal]. SPB: OOO «Strata», 2014. 172 p. (in Russian)
8. Zhizn' Buddy, indijskogo uchitelya zhizni. Pyat' lekcij po buddizmu [The life of Buddha, the Indian Teacher of Life. Five Lectures on Buddhism by S. F. Oldenburg, B. J. Vladimirtsov, F. I. Shcherbatskoy, O. O. Rosenberg] / S. F. Ol'denburg, B. Ya. Vladimircov, F. I. Shcherbackoj, O. O. Rozenberg. Samara: Agni, 1998. 192 p. (in Russian)
9. Izard K. E. Emocii cheloveka [Human Emotions]. M.: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1980. 440 p. (in Russian)
10. Izard K. E. Psihologiya emocij [Psychology of Emotions]. SPB: PITER, 2008. 464 p. (in Russian)
11. Komarov S. V. Istoriya zarubezhnogo kino [The History of Foreign Cinema]. Vol. 1. Nemoe kino. M.: Iskusstvo, 1965. 416 p. (in Russian)
12. Lotman Yu.M. Razlogov K.E. Civ'yan Yu.G. Stroenie fil'ma [The Structure of the Film]. M.: Kul'tura; Al'ma Mater. 2024. 616 p. (in Russian)
13. Mandel'brot B. Fraktal'naya geometriya prirody [Fractal Geometry of Nature]. M.: Institut komp'yuternyh issledovanij, 2002. 656 p. (in Russian)
14. Orlov A. M. Katarticheskaya teoriya ekrannogo iskusstva [The Cathartic Theory of Screen Art]. Oryol: Izd. Dom «ORLIK», 2021. 508 p. (in Russian)
15. Orlov A. M. Tajny anime Ezoterika v yaponskoj animacii. [Secrets of Anime. Esotericism in Japanese Animation]. SPB.: Renome, 2022. 376 p. (in Russian)
16. Rozenberg O. O. Trudy po buddizmu [Works on Buddhism]. M.: Nauka, 1991. 295 p. (in Russian)

17. Sadul' Zhorzh. Vseobshchaya istoriya kino [The Universal History of Cinema]. Vol. 1. M.: Iskusstvo, 1958. 610 p. (in Russian)
18. Trauberg L. Z. Mir naiznanku [The World Inside out]. M.: Iskusstvo, 1984. 301 p. (in Russian)
19. Shcherbackoj F. I. Izbrannye trudy po buddizmu [Selected Works on Buddhism]. M.: Nauka, 1988. 428 p. (in Russian)
20. Tomas Frank and Johnston, Ollie. Disney Animation: The Illusion of Life. Abbeville Publishing Group, 1981.
21. Vernadsky W. The Biosphere and the Noosphere // American Scientist. 1945. Vol. 33. No 1 JANUARY. Pp. 1–12.

Лаврова Елена Николаевна,

аспирант кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32А,
ResearcherID: HGT-7950-2022, ORCID: 0000-0001-8299-5061, ПИНЦ SPIN:
4303-3476, elena_478@mail.ru

УДК 004.946 + 621.397.13

Карнавал как способ трансляции смыслов в интернет-выпусках новостей

Аннотация: в статье рассматривается функционирование интернет-выпусков новостей как воплощение карнавализации в системе медиа. Нарастающий интерес зрителей к потреблению новостей через интернет способствует созданию новых жанров и особой формы коммуникации со зрителем, основанной на интерактивности. Данные тенденции заслуживают теоретического осмысления, так как интернет становится одним из ключевых трансляторов не только общей информации, но и современных ценностей. *Новизна исследования* заключается в проведенном анализе ряда новостных программ: «Осторожно, новости», «Самые честные новости», «Позавчерашние новости», представленных на интернет-платформах. *Ключевая цель* – выявить общие закономерности построения программ и соотнести их с функциями карнавала. В качестве *методологической базы* использованы научные разработки М. Бахтина в контексте культурного диалога, полифонии и карнавала, а также система аполлонического и дионисийского, разработанная Ф. Ницше. *В результате* автор подтверждает гипотезу о присутствии в новостных интернет-программах элементов, свойственных карнавализации и дионисийской стихии. Контраст эпатажных форм визуализации с серьезным сюжетным содержанием новостных выпусков формирует новые жанровые особенности в информационно-аналитических программах.

Ключевые слова: карнавализация, полифония, мифологизация, дионисийское, аполлоническое, новости, интернет, медиа, СМИ, телевидение

Elena N. Lavrova,

Postgraduate Student of the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow,

125284, Russia, ResearcherID: HGT-7950-2022, ORCID:
0000-0001-8299-5061, RSCI SPIN: 4303-3476, elena_478@mail.ru

UDC 004.946 + 621.397.13

Carnival as a Way of Broadcasting Meanings in Online News Releases

Abstract. The article examines the functioning of online news releases as the embodiment of carnivalization in the media system. The growing interest of viewers in consuming news via the Internet contributes to the creation of new genres and a special form of communication with the viewer based on interactivity. These trends deserve a theoretical understanding, as the Internet is becoming one of the key translators of not only general information, but also modern values. The novelty of the research lies in the analysis of a number of news programs: "Careful, news", "The most honest news", "The day before yesterday's news", presented on Internet platforms. The key goal is to identify the general patterns of program construction and correlate them with the functions of the carnival. The methodological basis is M. Bakhtin's scientific developments in the context of cultural dialogue, polyphony and carnival, as well as the Apollonian and Dionysian system developed by F. Nietzsche. As a result, the author confirms the hypothesis about the presence in Internet news programs of elements characteristic of carnivalization and the Dionysian element. The contrast of shocking forms of visualization with the serious plot content of news releases forms new genre features in information and analytical programs.

Keywords: carnivalization, polyphony, mythologization, Dionysian, Apollonian, news, Internet, media, mass media, television

Введение

В современной системе медиа интернет занимает особое место, являясь не только платформой для размещения информации, но и воплощением нового способа коммуникации. Такие преимущества, как высокая скорость передачи информации и интерактивность формируют полифонию мнений в общественном дискурсе. В то же время наблюдается и противоположная тенденция, которую Эли Паризер называет «информационным пузырем» [8]: зритель отдает предпочтение определенному кругу каналов, не интересуясь альтернативными взглядами на проблему, которые приводятся в другом информационном поле.

Актуальность нашего исследования обусловлена данными изменениями в медиа как в системе трансляции ценностей и смыслов. **Объектом** исследования являются современные информационные программы, представленные на интернет-платформах, в связи с их возрастающей популярностью и степенью влияния на весь общественный дискурс. **Цель статьи** – проанализировать новые способы конструирования реальности в информационных жанрах интернет-пространства. В качестве **методологической базы** использованы научные разработки отечественных и зарубежных ученых, а именно: принцип карнавализации М. Бахтина [2], система аполлонического и дионисийского начала Ф. Ницше [7] и др. О создании определенного «информационного климата» посредством новостных программ писал еще Ж. Бодрийяр, делая акцент на том, что зритель чувствует себя спокойнее, поглощая информацию о «контролируемой» опасности на далеких континентах. Здесь проявляется определенная мифологизация сознания зрителя, поскольку телевидение является мифом, который «постоянно реализуется, не переставая быть чудом...» [3, с. 13].

Диалог экрана и зрителя

Ключевой составляющей системы медиакоммуникации является взаимодействие экрана и зрителя. Возможность общения, пусть и в переносном значении слова, с неодушевленным предметом – проявление мифологических черт сознания зрителя, о чем рассуждали Ж. Бодрийяр, Р. Барт, М. Маклюэн и др. Исследования феномена взаимодействия с экраном (в т. ч. с зеркалом, отражением в воде) уходят корнями во времена Античности через интерпретацию «Мифа о Нарциссе» [6]. Наиболее ярко диалог с экраном проявляется при взаимодействии с телевидением, о чем свидетельствуют исследования В. П. Руднева: «В фильме «Доживем до понедельника» есть такая сцена. Главный герой, разочаровавшийся в жизни учитель (В. Тихонов) скептически смотрит по телевизору передачу об электронной музыке. Между ним и диктором как будто устанавливается связь, и диктор говорит, как будто извиняясь перед героем: «Наша музыка ведь все-таки не Моцарт». «Ну и на том спасибо», – отвечает диктору герой» [9, с. 142]. Предположим, что данный тип общения может происходить и с такими медиамедиаумами, как пресса и радио, и все же именно интернет, благодаря интерактивности, благодаря технической возможности зрителей высказывать свое мнение, возводит диалог с экраном на новый уровень.

Для классических новостных программ телевидения характерна позиция «отстраненного» ведущего, сухо транслирующего информацию. В новостном интернет-жанре функцию передачи фактов выполняют социальные сети, оперативно публикующие короткие заметки, а в интернет-программах обозначается формат тележурнала, который был представлен еще на советских экранах. Отличие современных программ заключается не только в большей интерактивности, но и в определенной форме

визуализации. Во всех, анализируемых нами интернет-программах, мы видим ведущего в роли активного автора. «Субъективно, резко и по делу о главных новостях недели. В выпуске только то, что кажется важным и интересным мне – Ксении Собчак»⁵⁶, – заявляет ведущая интернет-программы «Осторожно, новости». Подобный посыл заключен в названии программы новостей о шоу-бизнесе и культуре Ксении Дукалис «Без суфлера»⁵⁷. Интернет-программы заменяют требование оперативности на требование актуальности темы, а эфемерное понятие объективности на субъективную аналитику от экспертов, которым доверяет зритель.



*Илл. 1. Кадр заставки интернет-программы
«Осторожно, новости», 2020 г.*

58

В статье «Интернет-культура как номадическая модель: репрезентация бессознательного» [4] нами был проведен подробный анализ программы «Осторожно, новости» как выражения номадической модели интернета. Особое внимание мы уделили анимированной заставке программы: «Камера движется в пасть животного, внутри которого разворачивается мир. Собака увеличивается в размерах над крошечным мегаполисом и бросает на землю останкинскую телебашню – визуальный символ противопоставления данной программы классическому телевидению и обращение к внутреннему миру. В пасти собаки – эмблемы программы – газета. Символ старых медиа оказывается в явном подавлении цифровым жанром. Перед нами образ кочевника, который бросает вызов системе» [4, с. 117]. Отметим,

⁵⁶ Выпуск интернет-программы «Осторожно, новости» от 13.11.2020 г. [Электронный ресурс] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=VWAflz0kbhM&list=PLU-o6He-_ED4r-WDpgGsGfpyWHARo5Yhg&index=145 (Дата обращения 9.05.2025 г.)

⁵⁷ Интернет-программа «Без суфлера» (эфир 13.02.2024 г) [Электронный ресурс] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=RSN9sV__NII (Дата обращения 9.05.2025 г.)

⁵⁸ Скриншот автора. Источник изображения: https://www.youtube.com/watch?v=VWAflz0kbhM&list=PLU-o6He-_ED4r-WDpgGsGfpyWHARo5Yhg&index=145 (Дата обращения 9.05.2025 г.)

что собака нарисована с большим вытянутым носом, что может указывать на ее любопытство. Кроме этого, собака – женского пола, что в народной культуре, является метафорой скандального, но умного и хитрого человека. В этом случае образ собаки может быть проекцией ведущей программы. Здесь мы видим начало процесса карнавализации: воплощение пародии, сатиру, нивелирование субординации. Несоответствие эпатажного внешнего с серьезным внутренним содержанием.



Илл. 2. Кадр заставки интернет-программы «Осторожно, новости», 2020 г.

59

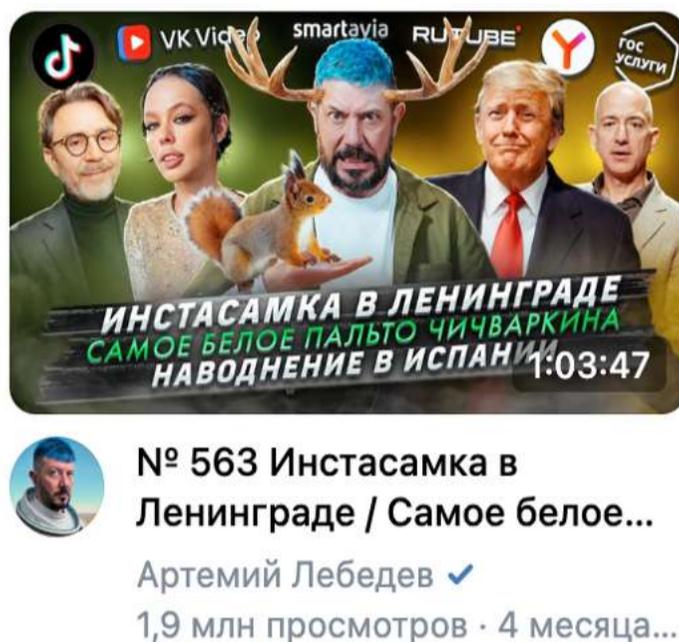
Карнавал как способ трансляции смыслов

Черты карнавализации характерны для многих жанров, представленных в интернете. Рассмотрим интернет-программу⁶⁰ «Самые честные новости», ведущим и автором которой является Артемий Лебедев. Обратим внимание на превью, оформленное в виде коллажа. В центре композиции – ведущий Артемий Лебедев. Мы видим его волосы синего цвета и нарисованные рога как отсылку к образу сатира и началу неформального, яркого, активного – дионисийского. В нижней части экрана заголовок: «ИНСТАСАМКА В ЛЕНИНГРАДЕ». При первом прочтении устанавливается ассоциативный ряд с устаревшим названием Санкт-Петербурга. Возникает провокационная связь скандального образа Инстасамки с Городом-героем. Удерживая далее взгляд на превью, в левой части экрана, рядом с изображением исполнительницы мы видим фото Сергея Шнурова. Теперь мы понимаем, что имеется в

⁵⁹ Скриншот автора. Источник изображения: https://www.youtube.com/watch?v=VWAflz0kbhM&list=PLU-o6He_ED4r-WDpgGsGfpyWHARo5Yhg&index=145 (Дата обращения 9.05.2025 г.)

⁶⁰ Интернет-программа «Самые честные новости» [Электронный ресурс] // URL: https://vkvideo.ru/video-211437014_456244943 (Дата обращения 07.04.2024)

виду название не города, а музыкальной группы. Однако на подсознательном уровне, повышается эмоциональная связь зрителя с сюжетом и желание открыть видео.



№ 563 Инстасамка в Ленинграде / Самое белое...

Артемию Лебедев ✓

1,9 млн просмотров · 4 месяца...

Илл. 3. Превью интернет-программы «Самые честные новости» с Артемием Лебедевым, 2025 г.

61

Начинается программа. Ведущий расположен в неформальном интерьере, похожем на современную квартиру с книгами и мягкими игрушками. Декорации кардинально отличаются от традиционной новостной телевизионной студии: они располагают к комфорту, уюту и доверительному разговору, при этом отсутствует излишняя мягкость и позитивность, которая может производить обратный эффект.

Ведущий существует в кадре «естественно». «Важнейшая новость прошедшей недели заключается в том...» – здесь ведущий прерывается, открывает бутылку воды и пьет из горла. В речи автора присутствует грубая и нецензурная лексика, просторечье, уменьшительно-ласкательные слова: «ребята», «типа я вообще ни разу и не крашенный», «айфончик или айпадик», «похож на классного чувака» и др. Обратим внимание на структуру программы. Появляется короткий текст с новостью, далее ведущий объясняет новость простым, доступным языком, используя яркие, эмоционально окрашенные фразы. Если традиционные новости, как нечто документальное, ставят перед собой задачу скрыть оценочные суждения и полагаться на изложение фактов, то в новостном интернет-жанре наблюдается противоположная тенденция. При этом главная задача и тех и других программ – достоверное информирование зрителя. Создается иллюзия объективности интернет-ведущего за счет его неформальности, «близости к народу». Через юмор, иронию, сарказм – важнейшие признаки

⁶¹ Скриншот автора. Источник изображения: https://vkvideo.ru/video-211437014_456244943 (Дата обращения 07.04.2024)

карнавализации, ведущий передает свое мнение. При этом ведущий излагает новости о законодательных инициативах: «На «Госуслугах» началась регистрация блогеров». Новость высмеивается: «иногда прямо любопытно смотреть, как люди решают какие-то бюрократические задачи», однако ведущий подводит мысль к необходимости этого, но его не устраивает форма: «конечно, надо, чтобы был какой-то контроль, пригляд...», не заставляет никого делать это прямо сейчас: «дадут по голове только через 2 месяца», добавляет, что сам исполняет все законы: «я никогда не прятался, у меня все зарегистрировано...».

Таким образом, формируется представление о новом законе, который необходимо соблюдать, даже если кто-то с ним не согласен. Проявляется ключевая задача программы – не только рассказать зрителям информацию, но и убедить их в ее необходимости. Ведущий не принимает позицию гонца, принесшего дурную весть. Он становится связующим звеном между законодателями и зрителями, подобно древнегреческому Гермесу. Однако в нашем случае ведущий еще более приближен к «народу» и реализует образ «своего парня», при этом не покидая божественного Олимпа как представитель творческой элиты и человека высокого уровня обеспеченности.

Комментарии к выпуску открыты, и пользователи делятся мнением о том, что их заинтересовало, формируя полифоническое поле дискурса. Личность их не можем быть подтверждена, поэтому мы не можем идентифицировать, какой комментарий принадлежит реальному зрителю, а какой эфемерному боту. В этом проявляется концепция масок и двойников. Здесь мы вспоминаем исследование Р. Барта, подчеркивающее высокую степень воздействия медиа на регуляцию настроений в социуме: «Январское наводнение 1955 года, хоть и причинило тысячам французов трудности и беды, переживалось скорее как Праздник, чем как катастрофа. (...) ...армия приходит на помощь, на надувных моторных лодках вывозит «детей, стариков и больных», разыгрываются библейские сцены с перегонем скота в безопасное место – точь-в-точь как Ной торопливо нагружал ковчег. Ибо миф о ковчеге – блаженный миф: в ковчеге человечество отделяет себя от стихии, в нем оно сплавивается и вырабатывает необходимое сознание своих способностей, из самой беды добывая уверенность в том, что мир можно переустроить по своей воле» [1, с. 123 –127].

Противопоставление дионисийского начала аполлонической иллюзии порядка

Подобные проявления карнавализации мы видим и в программе «Позавчерашние новости»⁶², ведущей которой является Маша Миногарова. В этом случае рассмотрим признаки дионисийского начала, которое также выражает карнавал, в противопоставление строгой и упорядоченной системе

⁶² Выпуск интернет-программы «Позавчерашние новости» от 1.06.2025 г. [Электронный ресурс] // URL:<https://www.youtube.com/watch?v=2xE8XKb0KUK> (Дата обращения 2.06.2025)

телевизионных новостей. Реальность программы воплощает особую форму семиосферы, по термину Ю. Ломана [5], в которой формируется особое поле коммуникации. С первой секунды мы видим, что предпочтение отдается неформальному стилю вещания, на это указывает и сатирическое название программы «Позавчерашние новости». Видео начинается до «официальной» трансляции. Ведущая говорит: «Мне страшно, я не делала этого давно. Поехали? Хлопаем». Происходит имитация начала съемочного процесса в самом кадре. Ведущая снисходит с мифологического Олимпа экрана, обозначая свою телесность. В ходе программы также мы видим имитацию остановки записи, чтобы ведущая могла высказать свои мысли. В кадре: «Мы с вами расстались холодной и зябкой зимой, а сейчас наступило жаркое и яростное лето». Происходит «остановка», ведущая говорит: «ну, нет. Надеюсь, мы смонтировали это весной».



*Илл. 4. Кадр из интернет-программы «Позавчерашние новости»,
2025 г.*

63

Речь ведущей наполнена разговорной лексикой: «всем привет», «я сегодня в костюмчике очень модном», «отлетевшие аутфиты», а также присутствует нецензурная лексика. Далее происходит представление соведущего: «выпуск с ним собрал самое большое количество и просмотров, и лайков, и восхитительных комментариев: какой он крутой, офигенный, а главное, *адекватный* – мы не ожидали». В качестве соведущего выступает Гоген Солнцев, известный своим провокационным поведением. Однако в данном случае он выбирает другую стратегию и не проявляет эпатажных черт, сохраняя яркость и динамичность. Мы видим легкую вуаль аполлонической иллюзии порядка, в тоже время чарующие карнавальное ощущение несоответствия внешнего и внутреннего. Ведущие приветствуют

⁶³ Скриншот автора. Источник изображения: <https://www.youtube.com/watch?v=2xE8XKb0KUk> (Дата обращения 2.06.2025)

друг друга объятием, но присутствует легкая ирония. Ведущая Миногарова в чепчике, что комментирует Г. Солнцев: «по-моему, их рабыни надевали, а не хозяйки». В программе присутствует множество цитат и отсылок к классике, что указывает на широкий кругозор и образованность ведущих, несмотря на их неформальный внешний вид. Снова несоответствие внешнего и внутреннего. Первая новость: что такое Лабубу. Ведущая объясняет, что это набирающие популярность маленькие игрушки. Они становятся частью современной культуры: их вещают на сумки дети и взрослые; создаются развлекательные видео (рилсы): грабителю отдают дорогую сумку, но просят оставить Лабубу.

Экран разделяется на две части: справа – ведущие, слева – иллюстративный видеоряд, присутствуют графические вставки. Дается историческая справка появления Лабубу, соотношение их с культурой (похожи на Хагги Вагги, Гремлинов или Чебурашку, это «новый черный»⁶⁴). Ведущие подробно рассматривают виды игрушки, ее стоимость. Дается рациональная оценка ситуации: «это просто маркетинг», «никому не нужная, ненесущая никакой функции игрушка». Сама новость относится к комичному, разрушающему привычное, абсурдному – к дионисийскому, так же как визуальные методы ее подачи. При этом содержание новости, фундаментальный подход к освещению темы является структурированным. На этом этапе мы видим соединение дионисийского и аполлонического начала. Упорядоченная основа новости соединяется с неформальным воплощением, как свидетельство нового вида информационных программ.

Заключение

В ходе исследования нами был проведен культурологический анализ ряда информационных интернет-программ: «Осторожно, новости» с ведущей Ксенией Собчак, «Самые честные новости» с Артемием Лебедевым и «Позавчерашние новости» с Машей Миногаровой. Мы приходим к выводу, что в данных аналитическо-новостных выпусках присутствуют элементы свойственные карнавализации и дионисийской стихии. В их основе – игра как признак свободы и самовыражения. Конструирование реальности происходит посредством соединения аполлонического и дионисийского, рационального и стихийного, официального и комичного, что определяет визуальные стратегии воздействия на восприятие зрителя. Результаты исследования подчеркивают функцию интернета как транслятора духовно-нравственных ценностей, а также выявляют новые жанровые закономерности, позволяющие выработать необходимые стратегии создания визуальных произведений практиками.

⁶⁴ Фраза стала крылатой, благодаря американскому сериалу «Оранжевый – новый черный» (2013 – 2019) о жизни в женской тюрьме. Выражение «новый черный» стали использовать дизайнеры, подразумевая нечто универсальное.

Литература

1. Барт Р. Мифологии. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. 3-е изд. Москва: Академический проект, 2014. 351 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Orange (Conn.); Dusseldorf: Антиквариат, 1986. 525 с.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления // перевод с французского Е. А. Самарской. Москва: АСТ, 2020. 319 с.
4. Лаврова Е. Н. Интернет-культура как номадическая модель: репрезентация бессознательного // Человек и культура. 2024. № 4. С. 111–123.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Эксмо, 2023. 509 с.
6. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. Пер. с англ. В. Г. Николаева. 4-е изд. Москва: Кучково поле, 2014. 462 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. А. Рачинского. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 219 с.
8. Паризер Э. За стеной фильтров. Что Интернет скрывает от вас? Пер. с англ. А. Ширикова. М.: Альпина Бизнес Букс, 2012. 304 с.
9. Руднев В. П. Домашние экраны как странные объекты / Наука телевидения 2009 г. N 6. С. 144–149.

References

1. Bart R. Mifologii [Mythology]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2014. 351 p. (in Russian)
2. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Orange (Conn.); Dusseldorf: Antikvariat, 1986. 525 p. (in Russian)
3. Bodrijiyar ZH. Obshchestvo potrebleniya [Consumer Society]. Moscow: AST, 2020. 319 p. (in Russian)
4. Lavrova E. N. Internet-kul'tura kak nomadicheskaya model': reprezentaciya bessoznatel'nogo [Internet Culture as a Nomadic model: Representation of the Unconscious] // CHelovek i kul'tura. 2024. № 4. Pp. 111–123. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71433 EDN: VBUWYO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71433 (in Russian)
5. Lotman YU. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]. Moscow: Eksmo, 2023. 509 p. (in Russian)
6. Maklyuen M. Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: External Human Extensions]. Moscow: Kuchkovo pole, 2014. 462 p. (in Russian)

7. Nicshe F. Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [The birth of Tragedy From the Spirit of Music]. Saint Petersburg: Azbuka, 2014. 219 p. (in Russian)
8. Parizer E. Za stenoj fil'trov. CHto Internet skryvaet ot vas? [Behind a Wall of Filters. What is the Internet Hiding From You?]. A. SHirikova. M.: Al'pina Biznes Buks, 2012. 304 p. (in Russian)
9. Rudnev V. P. Domashnie ekrany kak strannye ob"ekty [Home Screens as Strange Objects] // Nauka televideniya 2009. N 6. Pp. 144–149. (in Russian)

ПРАКТИКА

Борисов Игорь Альбертович,

кандидат философских наук, доцент ВАК, доцент кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32А, ORCID ID 0000-0002-7851-3813, РИНЦ SPIN: 8186-7133, mibia@yandex.ru

Уральская Ирина Викторовна,

доцент кафедры кинотелеоператорского мастерства Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32А, РИНЦ SPIN: 7089-8681, uraira@mail.ru

УДК 791.43.01

Лунный свет в киноискусстве: символизм и визуальная поэтика

Аннотация: предмет исследования – роль лунного света в кинематографе и медиакультуре как художественного и символического инструмента, влияющего на нарратив, эмоциональное восприятие и культурные коды. Актуальность исследования обусловлена возросшим интересом к визуальной семиотике в цифровую эпоху, когда технологии позволяют создавать сложные световые эффекты, а также необходимостью переосмысления архетипических образов в современном культурном контексте. Цель статьи – выявить универсальные и жанрово-специфические функции лунного света в кино. Задачи: систематизировать его символические значения, проанализировать операторские техники, проследить связь с литературными и живописными традициями. Методология включает визуальный и символический анализ, семиотический подход, методы визуальной антропологии и интерпретацию зрительского восприятия через призму психоанализа и нейроэстетики. Результаты демонстрируют, что лунный свет служит маркером трансформации героев – от духовного пробуждения до безумия; границей между мирами: реальность/фантазия, жизнь/смерть; инструментом критики обезчеловечивающих социальных норм. Вывод: лунный свет в кино – это динамичный культурный код, адаптирующийся к технологическим и философским вызовам времени. Его изучение расширяет понимание визуального повествования и зрительской психологии.

Ключевые слова: медиакультура, кинематограф, визуальная семиотика, архетипы, нарратив, психоанализ, операторское мастерство, философия света

Igor A. Borisov,

PhD in Philosophy, Associate Professor (VAK), Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, ORCID ID 0000-0002-7851-3813, RSCI SPIN: 8186-7133, mibia@yandex.ru

Irina V. Uralskaya,

Associate Professor of the Cinematography Department, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, RSCI SPIN: 7089-8681, uraira@mail.ru

UDC 791.43.01

Moonlight in Film Art: Symbolism and Visual Poetics

Abstract. The subject of the study is the role of moonlight in cinema and media culture as an artistic and symbolic tool influencing narrative, emotional perception and cultural codes. The relevance of the study is conditioned by the increased interest in visual semiotics in the digital age, when technologies allow creating complex light effects, as well as by the need to rethink archetypal images in the modern cultural context. The aim of the article is to identify universal and genre-specific functions of moonlight in cinema. Tasks: to systematize its symbolic meanings; to analyze cameraman techniques; to trace the connection with literary and pictorial traditions. The methodology includes symbolic analysis, semiotic approach, methods of visual anthropology and interpretation of viewer perception through the prism of psychoanalysis and neuroaesthetics. The results demonstrate that moonlight serves as: a marker of transformation of the characters – from spiritual awakening to madness; a boundary between the worlds – reality/fantasy, life/death; a tool to criticize dehumanizing social norms. Conclusion: moonlight in cinema is a dynamic cultural code that adapts to the technological and philosophical challenges of the time. Its study expands the understanding of visual narrative and viewer psychology.

Keywords: media culture, cinema, visual semiotics, archetypes, narrative, psychoanalysis, camerawork, philosophy of light

Введение

Проблема исследования. Лунный свет в кинематографе традиционно рассматривается как элемент визуального оформления, однако его роль как самостоятельного нарративного и символического инструмента остается недостаточно систематизированной. Существует разрыв между техническим анализом освещения (операторская работа, цветовая палитра) и интерпретацией его философских и культурологических смыслов. Неясно, как именно режиссеры и операторы используют лунный свет для передачи универсальных архетипов (одиночество, трансформация, фатальность) в разных жанрах.

Актуальность. Изучение лунного света особенно значимо в контексте современного кино, где цифровые технологии позволяют создавать гиперреалистичные световые эффекты. Понимание его семиотики помогает: раскрыть механизмы эмоционального воздействия на зрителя, проследить эволюцию визуальных тропов от классики до постмодернистских фильмов, выявить межкультурные различия (например, западный романтизм vs восточный символизм). В отличие от существующих исследований, фокусирующихся на отдельных фильмах или жанрах, данная работа предлагает междисциплинарный подход, объединяющий киноведение, культурологию и психологию восприятия, типологию функций лунного света (от драмы до хоррора) и описание операторских приемов, что определяет ее новизну.

Цель статьи: выявить универсальные и жанрово-специфические значения лунного света в кино. *Задачи:* 1. Систематизировать его символические роли (метафора памяти, граница миров и пр.). 2. Сравнить операторские приемы в фильмах разных эпох (немое кино – цифровая эра). 3. Проследить связь с литературными и живописными традициями (романтизм, готика). 4. Проанализировать зрительское восприятие через призму психоанализа и нейроэстетики. *Методология исследования* включает визуальный анализ (мизансцена, цветовая палитра) – на основе теории Дэвида Бордуэлла [2]; семиотический подход (Ролан Барт, Умберто Эко) – декорирование знаков; сравнительно-исторический метод – эволюция тропов от экспрессионизма до неонуара.

Степень разработанности проблемы. В числе фундаментальных исследований можно указать классическую работу Зигфрида Кракауэра «Природа фильма», где, в том числе, говорится о свете как выразителе бессознательного. Основная идея Кракауэра парадоксальна, она о том, что назначение кино в том, чтобы раскрывать физическую реальность, возвращать к ней человека [5, с. 110]. В этом смысле, кино, в том числе, возвращает человека к созерцанию Луны и ее света, давая возможность пережить богатую палитру эмоций и обогатить, тем самым, внутренний мир. Если привлечь подход Кристиана Метца, который раскрылся в работе «Воображаемое означающее», то оказывается, что фильм совмещает три режима сознания – Воображаемое, Символическое и Реальное [7, с. 54]. При этом

активизацию воображаемого в кино Метц интерпретирует как аналог переживания опыта зеркала и процесса формирования идентичности, опираясь, в свою очередь, на психоаналитическую концепцию Ж. Лакана [8]. А значит, появляется возможность исследовать лунный свет как инструмент поиска идентичности. Также Рудольф Арнхейм в работе «Искусство и визуальное восприятие» закрепляет за эстетическим восприятием его активную, творческую функцию [1, с. 121]. Глаз является созидателем, глаз пронзительно и изобретательно схватывает реальную и экранную действительность в тех основных особенностях, которые могут обозначать целое. Эти представления, в том числе о лунном свете, эволюционируют от фольклора до кино, как об этом рассказывает Марина Уорнер. А механизмы нашего восприятия света раскрываются в исследованиях Семира Зеки по нейроэстетике [12]. Вместе с тем, несмотря на работы в этой области, остается главный вопрос: что «придумывает» наш глаз про Луну и ее свет, на чем он основывается и как это проявляется в киноискусстве? И из этого главного вопроса вытекает множество других, например, почему в ночном освещении наших городов мы часто воспроизводим именно лунный свет? И как этот искусственный «лунный» свет представлен в кино и что он там выражает?

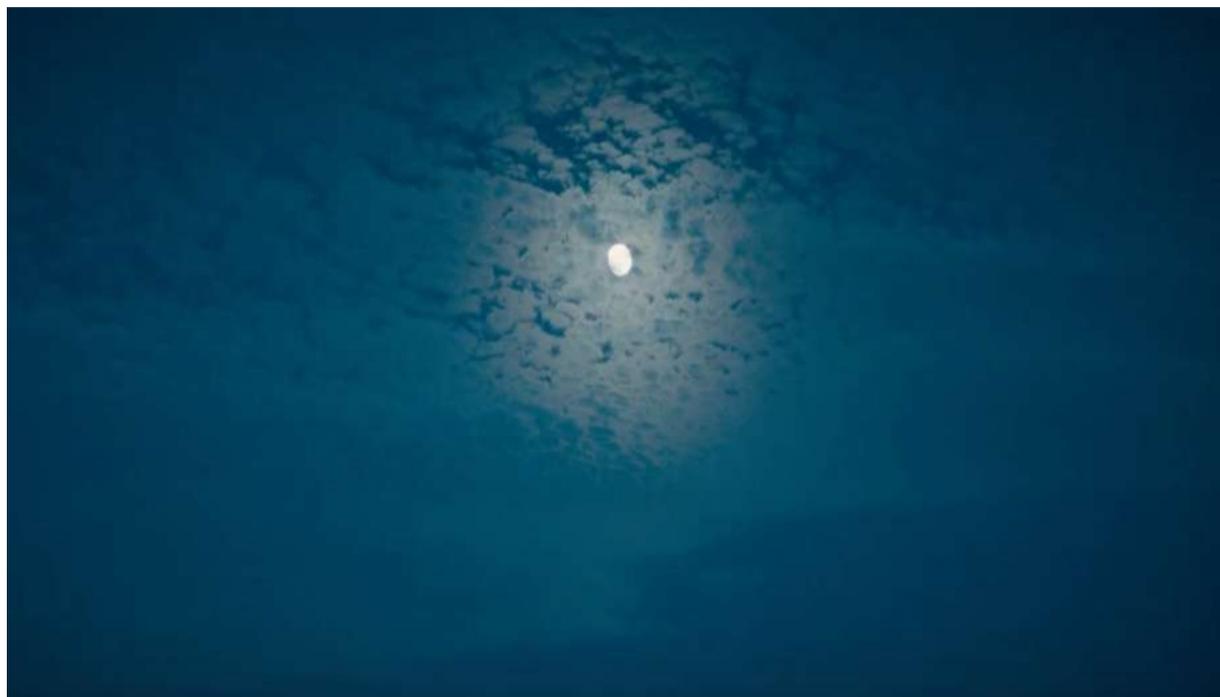
Этих вопросов мы и коснемся в настоящей статье, формулируя *гипотезу исследования* следующим образом: лунный свет в кино – не пассивный фон, а активный медиум – художественный субъект, чьи коды меняются в зависимости от исторического контекста, технологических возможностей, культурных травм эпохи (войны, экологические кризисы и т. д.). Это введение задает рамки для анализа, объединяющего теорию и практику, и подчеркивает необходимость диалога между киноведами, технологами и философами.

Лунный свет в разных жанрах

Лунный свет в кинематографе – это не просто элемент освещения, а мощный художественный прием, способный передавать эмоции, создавать атмосферу и раскрывать глубину персонажей. Режиссеры, операторы, художники используют его для усиления драматизма, романтики, мистики или даже ужаса. Рассмотрим, как лунный свет «работает» в разных жанрах киноискусства.

Лунный свет в драматических кинопроизведениях часто становится визуальным воплощением внутреннего мира персонажа – его одиночества, меланхолии, иногда духовного пробуждения или трансформации. Например, в фильме режиссера Барри Дженкинса «Лунный свет» (2016) холодный голубой оттенок лунного света сопровождает героя Шайрона в ключевых перипетиях. Например, в сцене в океане этот оттенок символизирует инициацию через материнскую любовь и боль. В ночном разговоре с Кевином этот оттенок акцентирует момент искренности и уязвимости. А в контрасте с желтым – уличные фонари, наркотический угар матери – подчеркивает борьбу между «холодной»

правдой о себе и «теплой» ложью окружения. Лунный свет здесь используется как метафора альтер-эго героя: хрупкое, скрытое, но настоящее. В финале Шайрон поворачивается к Луне – как к символу принятия себя.



Илл. 1. Кадр из х/ф «Лунный свет», реж. Барри Дженкинс, 2016 г.

65



Илл. 2. Кадр из х/ф «Лунный свет», реж. Барри Дженкинс, 2016 г.

66

В фильме режиссера Мишеля Гондри «Вечное сияние чистого разума» (2004) лунный свет выступает метафорой памяти. В сцене на заснеженном пляже голубоватый свет Луны сопровождает ускользящие

⁶⁵ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/4352315077348672743> (Дата обращения 1.06.2025).

⁶⁶ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/4352315077348672743> (Дата обращения 1.06.2025).

воспоминания Джоэла. Луна как бы отражается в ледяных осколках его сознания, подчеркивая холод одиночества после процедуры стирания любви. Иногда лунный свет имитируется неоновым светом, который продолжает те же «лунные» коннотации. В фильме режиссера Николаса Виндинга Рефна «Драйв» (2011) герой Райана Гослинга движется через ночной Лос-Анджелес, искусственный свет в виде неона и фар имитирует холодное сияние лунного света, подчеркивая его отстраненность и двойную жизнь. При свете дня он механик, при свете ночи он киллер. В фильме-катастрофе режиссера Микаэла Саломона «Паника в Нью-Йорке» (1999) ночной свет подсвечен зеленовато-голубым. Это не Луна, это свет уличных фонарей, но эффект тот же: город превращается в зону отчуждения, где герои теряют человечность. В фильме Люка Бессона «Леон» (1994) Луна – свидетель самых пронзительных человеческих состояний. В сцене, где Матильда, героиня Натали Портман признается Леону в любви, окно залито молочно-голубым светом – будто Луна видит ее наивную искренность, которую сам Леон боится принять. Можно сказать, что лунный свет подсвечивает эмоциональный фон, в котором холодные тона часто означают меланхолию и обреченность. С другой стороны, Луна является символом правды, так как ночь обнажает то, что скрыто днем, как в «Лунном свете», или мотив двойственности, где герои, как Луна, имеют «темную» и «светлую» сторону.

Лунный свет в фильме «Земляничная поляна» (1957) Ингмара Бергмана лунный свет становится визуальным воплощением потока сознания, ностальгии и экзистенциального страха пожилого профессора Исаака Борга. В отличие от романтической традиции, здесь лунное освещение не утешает, а обнажает болезненные воспоминания. В первом сне – видении – старик видит безлунную улицу с часами без стрелок – символ остановившегося времени. Когда появляется гроб с ним самим, свет становится резким, почти хирургическим – это не мягкое свечение, а прожектор правды. Молодая кузина Сара, которую он любил в юности, возникает в лунном свете у озера. Здесь свет мерцающий, неровный – как само воспоминание, которое ускользает. Последний сон Исаака: он видит молодых родителей на солнечном лугу, но свет неестественно холодный, будто через призму памяти.

Символика лунного света у Бергмана связана с контрастом с солнечным светом. День в фильме – это формальности, рациональность (профессорская речь, награды). Ночь и лунный свет – подсознание, страх смерти, утраченная любовь [6, с.33]. Необходимо отметить, что Бергман вдохновлялся шведской романтической живописью, например, Юхана Кристиана Даля. Лунные пейзажи выражали там одиночество перед лицом вечности. Но, в отличие от романтиков, у Бергмана Луна не дает утешения – только обнажает пустоту. В этом фильме оператор Гуннар Фишер использовал такие технические приемы, как контровой свет. Это, например, в сцене у озера – чтобы создать эффект призрачности. А также такой технический прием, как жесткие тени – лицо Исаака часто наполовину в тени, наполовину в свете, то есть некая раздвоенность.

Почему это не романтическая Луна? Потому что в классических мелодрамах лунный свет объединяет влюбленных, а у Бергмана лунный свет, во-первых, разделяет – потому что Исаак не может вернуть ни Сару, ни молодость; во-вторых, лунный свет обманывает. Воспоминания искажены – например, сцена, где Сара смеется над ним; в-третьих, лунный свет беспощаден. Лунный свет в финале показывает, что «жизнь прошла, а примирение иллюзорно». Конечно, очевидно влияние на Бергмана психоанализа, в том числе Карла Густава Юнга. Луна близка к архетипу Тени, т. е. ко всему, что человек не хочет видеть в себе. И если в другом фильме Ингмара Бергмана «Седьмая печать» Луна освещает игру в шахматы со Смертью, то в этом фильме – игру с памятью. Таким образом, в фильме «Земляничная поляна» лунный свет – это не украшение, а скальпель, вскрывающий раны прошлого. Лунный свет здесь не лечит, но заставляет смотреть правде в глаза.

В фильме «Меланхолия» (2011) режиссера Ларса фон Триера лунный свет становится предвестником апокалипсиса. Этот фильм – симфония экзистенциального ужаса, лунный свет в виде света планеты Меланхолия становится визуальным выражением тоски, обреченности и мистического принятия катастрофы. Триер использует освещение не просто для создания атмосферы, приближающаяся планета является по факту одним из персонажей фильма – холодное, мерцающее сияние пронизывает каждую сцену, усиливая ощущение фатальной безысходности. Голубовато-серебристый свет планеты Меланхолия напоминает неестественно яркую Луну – она одновременно пугает и завораживает. Контраст с теплым светом свадебного торжества в первой части фильма подчеркивает, что герои живут в иллюзии, которую разрушит космическая катастрофа.



Илл 3. Кадр из х/ф «Меланхолия» реж. Ларс фон Триер, 2011 г.

67

⁶⁷ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/14645780549981057976> (Дата обращения 1.06.2025).

Фильм разделен на две части, каждая из которых связана с одной из сестер – Жюстин (Кирстен Данст) и Клэр (Шарлотта Генсбур). Их восприятие света отражает их отношение к надвигающемуся концу. Жюстин является олицетворением депрессии, еще до появления планеты она тянется к лунному свету, будто чувствуя его притяжение. В кульминации она раздевается и купается в холодном свете Меланхолии – это ее момент абсолютного принятия смерти. «Земля – злое место, и никто не будет по нему скучать» – ее слова звучат как заклинание под синим светом гигантской планеты. В противоположность ей Клэр панически отрицает катастрофу, она боится этого света, прячется от него, пытается рационализировать: ищет информацию в интернете, измеряет расстояние до планеты. В последних кадрах ее лицо освещено «мертвенным голубым сиянием» – она, наконец, осознает неизбежность.

Планета Меланхолия – это гипертрофированный лунный свет, который не просто освещает, а поглощает мир. В этом можно увидеть отсылку на антропологическую катастрофу, связанную с тем, что разум в человеке окончательно капитулирует перед силами бессознательного. Вспомним у Иосифа Бродского: «Мозг, точно айсберг с потекшим контуром, сильно увлекшийся Куросиво»⁶⁸. В традициях немецкого романтизма Луна – символ одиночества и мистического откровения. Жюстин, как романтический герой, сливается с этим светом, принимая конец как избавление. Сцена, где Жюстин лежит на берегу, раскинув руки, освещенная лунным светом, отсылает к распятию. Но здесь нет спасения, а только экстатическая капитуляция перед вечностью.

Как с помощью операторских приемов создается этот эффект? Прежде всего, отметим сверхзамедленную съемку в прологе, где планета светит как призрачное пятно среди звезд, и ее свет неестественно ярк. Отсутствие «теплых теней» – даже в интерьерах свет кажется чужим, будто исходит не от Солнца, а от приближающейся катастрофы. Использование синего фильтра во второй части фильма приводит к тому, что цвета становятся еще холоднее, подчеркивая, что мир уже мертв, просто еще не осознал этого. Таким образом, Триер превращает лунный свет: а) в предчувствие, визуализируя невидимую угрозу, б) в диагноз – мир болен «меланхолией» и свет лишь обнажает эту болезнь, в) в утешение – для Жюстин холодный свет становится «объятием», в котором нет больше страха. Фильм заканчивается «ослепительной вспышкой» – но это не солнечный свет, а свет уничтожения. Последний кадр – тьма. Можно провести параллель с картиной Эдварда Мунка «Крик», где тоже используется неестественное освещение для передачи тревоги.

⁶⁸ Бродский И. А. «В этой маленькой комнате все по-старому...», (1987)

Лунный свет в мелодраме и триллерах

В фильме Джеймса Кэмерона «Титаник» лунный свет становится не просто фоном, а активным участником любовной сцены, подчеркивая возвышенность чувств Джека и Розы и их мимолетное счастье перед катастрофой. Например, в сцене на палубе Титаника после вечеринки в третьем классе корабль плывет через ледяную Атлантику, но свет Луны делает сцену теплой и волшебной. Операторская работа здесь заключается в том, что мягкий голубоватый свет Луны контрастирует с теплыми огнями корабля, крупные планы лиц героев освещены естественным лунным сиянием и это создает ощущение искренности и чистоты их чувств. Вода и небо мерцают, отражая свет, что является визуальной метафорой безграничности их любви. Когда в ключевом моменте Роза говорит: «Я лечу», Джек держит ее за руки, а Луна освещает их профили – это иконический кадр, ставший символом романтики в кино.



Илл. 4. Кадр из х/ф «Титаник», реж. Джеймс Кэмерон, 1997 г.

69

В другом кадре мы видим миг свободы Розы, скованной условностями высшего общества, она впервые чувствует себя по-настоящему живой, и лунный свет здесь становится символом ее освобождения. В другом моменте лунный свет выражает хрупкость счастья, лунный свет красив, но холоден. Мы видим айсберги, которые вскоре разрушат этот момент. Также это выражает вечность чувств, даже после гибели Титаника в финале Роза вспоминает Джека под тем же лунным светом, теперь уже в раю. Джеймс Кэмерон использует лунный свет, потому что он универсальный символ романтики, так как Луна является свидетелем любви в поэзии и мифах. Луна создает контраст, холодный свет в

⁶⁹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/13391060107272283548> (Дата обращения 1.06.2025).

противоположность теплым чувствам, Луна усиливает трагическую иронию, зритель знает, что корабль обречен, но герои счастливы здесь и сейчас. Музыкальное сопровождение в виде легких фортепьянных нот, которые переплетаются с хоровым пением, создавая ощущение возвышенности и грусти. Таким образом, в «Титанике» лунный свет – это не просто красивое освещение, а полноценный соавтор любовной истории, который делает момент незабываемым и вечным.



Илл 5. Кадр из х/ф «Волк», реж. М. Николс, 1994 г.

70

В триллере «Волк» (1994) режиссера Майка Николса лунный свет становится ключевым символом трансформации, двойственности человеческой природы и скрытых желаний. Хотя формально это фильм о вервольфах, его подтекст гораздо глубже – это история о мужском кризисе, корпоративной жестокости и животной сущности, спрятанной под маской цивилизованности.

Лунный свет выступает триггером превращения: в начале фильма Уилла Рэндалла (актер Джек Николсон) кусает волк – и с этого момента лунный свет начинает влиять на него. В отличие от классических фильмов ужасов, где превращение связано с болью, здесь оно эротизировано – свет Луны пробуждает чувственность, агрессию и инстинкты. Примером является сцена, где Уилл впервые ощущает изменения – он нюхает воздух, слышит далекие звуки, а лунный свет окутывает его, как гипнотический луч. Лунный свет, соответственно, не просто выступает освещением, этот свет – активная сила, меняющая героя. Если днем Уилл – изгой в корпоративном мире, слабый и неуверенный, то ночью, при свете Луны он становится хищником – уверенным, сексуальным, опасным. Лунный свет в фильме противопоставляется искусственному свету Нью-Йорка. Город залит желто-оранжевыми огнями,

⁷⁰ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/14697497391055497601> (Дата обращения 1.06.2025).

светящимися вывесками – это мир фальши и коррупции, олицетворенный в персонаже Рэймонда Олдриджа, которого играет Кристофер Пламмер. Лунный свет – холодный, серебристый, чистый и вместе с тем пугающий. Он разоблачает ложь цивилизации.

В сцене на крыше Уилл и Лора (Мишель Пфайффер) оказываются на крыше небоскреба под полной Луной. Здесь лунный свет не просто романтичен – он разрушает их социальные маски. Лора, которая днем – измученная жена богатого мужчины, ночью становится свободной и чувственной. Лунный свет также выступает своеобразной метафорой мужского кризиса. В начале фильма Уилла увольняют – он чувствует себя «кастрированным». Но лунный свет возвращает ему силу ценой утраты человечности. Это можно трактовать как критику токсичного маскулинного поведения: чтобы выжить в капиталистическом мире акул бизнеса, нужно стать монстром [4, с. 60].

В традициях готического романтизма в духе Байрона, Луна связана с запретными желаниями. Уилл влюбляется в Лору, и их влечение усиливается под Луной – но это опасная страсть, граничащая с насилием. Атмосфера фильма создается сине-серебристыми тонами для сцен с лунным светом и теплыми, но грязными оттенками – для офисов и городов. В операторской работе можно отметить крупные планы глаз Уилла, когда он смотрит на Луну – зрачки сужаются, как у зверя. Тени от решеток и деревьев создают эффект «клетки», в которой герой мечется между человеческим и звериным. Таким образом, в фильме «Волк» лунный свет – не просто декорация, а активный участник нарратива: он провоцирует физическое и ментальное превращение героя, подчеркивает контраст между природным и искусственным, символизирует подавленное желание и кризис идентичности. Фильм ставит философский вопрос о том, как существует человечность на грани выживания?

Ф. В. Мурнау в своем немом шедевре «Носферату. Симфония ужаса» (1922) использует лунный свет не просто как элемент освещения, а как «персонажа», который усиливает тревогу, предвещает смерть и подчеркивает сверхъестественную природу вампира. Мурнау снимал фильм в реальных локациях, например, в Карпатах, используя естественное освещение. Лунный свет у него неестественно резкий, он отбрасывает длинные, искаженные тени, которые становятся самостоятельными «действующими лицами». В сцене, где тень Носферату поднимается по лестнице – зритель видит «сначала тень, потом самого графа», что создает эффект неотвратимой угрозы.

В фильме вампир ассоциируется с эпидемией чумы (корабль с мертвецами, крысы). Лунный свет, падающий на опустевшие улицы, делает город безжизненным, как будто он уже во власти смерти. Лунный свет в фильме участвует в бинарности тьмы и света. В классических вампирских мифах, и позже у Дракулы Солнце убивает, а Луна дает силу. Но у Мурнау оба света смертельны. Луна не дает спастись – она освещает корабль с вампиром, дом Эллен, создавая ощущение, что тьма повсюду. Солнце же

разрушает Носферату в финале. Лунный свет в пейзажах (горы, море) выглядит красиво, но зловеще – природа становится соучастницей ужаса. В сцене прибытия корабля-призрака Луна «мерцает на воде», словно предупреждая о беде. Элен (героиня Греты Шредер) часто показана у окна, залитая лунным светом. Это отсылка к романтической традиции, где Луна символизирует меланхолию, предчувствие смерти. В финале она жертвует собой, подставляясь под лучи Солнца, но ее гибель тоже парадоксально освещена холодным лунным светом – будто сама судьба ведет ее. Вспомним, что сущность кино, по Андрею Тарковскому, «ваяние из времени» [9, с. 45]. Поэтому время в кино то ускоряется, то замедляется. Лунные сцены в фильме Мурнау часто замедлены, создавая ощущение застывшего времени [11, с. 198]. Это подчеркивает, что Носферату – существо вне времени и его жертвы бессильны перед вечностью.

Как же создается вся эта жуть в фильме? В сцене скачущей кареты Мурнау использовал негативное изображение – лунный свет становится ядовито-белым, а пейзаж превращается в сюрреалистический кошмар. Отсутствие звука делает свет и тени главными «звуками» фильма. Лунный свет здесь «кричит без слов» – например, в сцене, где Носферату поднимается из гроба. На Мурнау большое влияние оказал фильм «Кабинет доктора Калигари», но Мурнау сделал лунный свет более натуральным и оттого страшнее. В более позднем римейке фильма режиссера Вернера Херцога «Носферату: призрак ночи» (1979) лунный свет тоже холодный и мертвый. В фильме Элиаса Мериджа «Тень вампира» (2000) обыгрывается миф о том, что актер, игравший Носферату, сам был настоящим вампиром и свет Луны его выдавал. Таким образом, в фильме «Носферату» лунный свет – это предупреждение, как в классических трагедиях, это соучастник зла, ибо он освещает путь вампира, и это символ фатальности – герои не могут убежать от судьбы.

Лунный свет в фантастике и фэнтези

В фильме Гильермо дель Торо «Лабиринт Фавна» лунный свет выполняет двойную функцию: он одновременно освещает и искажает реальность, превращаясь в мост между жестоким миром войны и волшебным царством фантазии. Это не просто освещение – это активный проводник магии, который усиливает главную тему фильма: побег от ужасов реальности через воображение.

Реальный мир – Испания 1944 года, после гражданской войны – показан в холодных, серо-голубых тонах с резкими тенями – это мир насилия, где тьма лишена волшебства. Фантастический мир – королевство Подземелья – подсвечен теплым золотистым светом, но лунные сцены всегда переходные, они соединяют оба мира. Например, когда Офелия впервые встречает Фавна, лунный свет пробивается сквозь деревья неровными пятнами, создавая ощущение, что лес «живой и наблюдающий». Лунный свет здесь мягкий, но обманчивый – он не дает ясности, а подчеркивает тайну. Чтобы попасть в сказку,

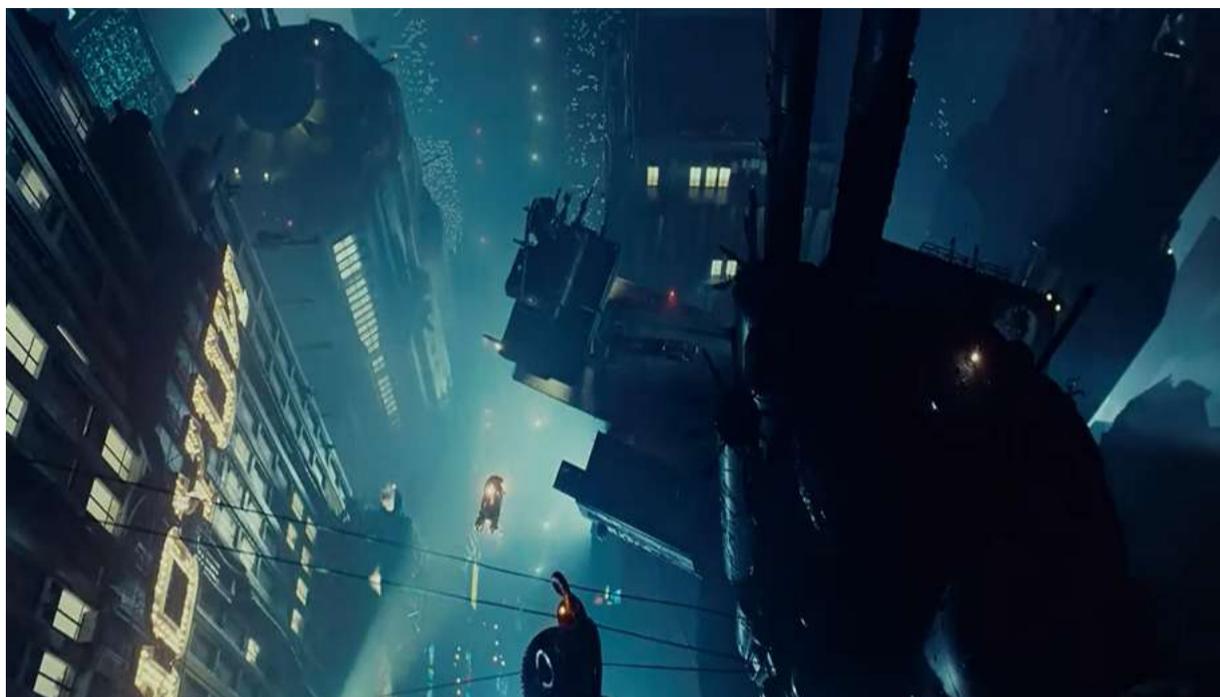
Офелия должна нарисовать дверь мелом и открыть ее ключом. Когда она входит, пространство залито голубовато-серебристым светом – это не земная Луна, а свет иного мира. В последней сцене Офелия возвращается в свое королевство и ее окружает сияние полной Луны – но зритель остается в сомнении: было ли это реальным или предсмертной галлюцинацией? Для Офелии Луна – путеводный знак, как это и бывает в сказках. В сцене с мандрагорой – под кроватью матери – лунный свет оживляет корень, делая его похожим на младенца – это намек на скрытую магию реального мира.

Лунный свет не защищает – он лишь подсвечивает ужас. Например, в сцене с Бледным Человеком – монстр за столом – свет падает только на еду – оставляя само чудовище в тени – пока оно не двигается. Это создает эффект ловушки: красота – лунный свет на фруктах – скрывает смерть. Серебристо-голубой цвет лунного света – это магия, но и холод смерти. Этот цвет контрастирует с другими. Теплый золотой, соответствующий королевству – идеализированный, но недостижимый мир, и кроваво-красный – символизирующий реальность, в котором насилия нельзя избежать. Что же с операторскими приемами? Контровой свет – когда источник света сзади – создает силуэты, делая персонажей призрачными, как в случае с Офелией, идущей по лесу. Используется мерцание – лунный свет дрожит на воде, листьях, словно дыхание невидимого существа.

Какие связи у лунного света в этом фильме с мифами и литературой? Луна в сказках часто связана с испытаниями, как в «Алисе в Стране чудес». Также налицо мотивы сказок братьев Гримм – лунный свет в них помогает, но требует платы – как и у Офелии – она должна пройти жестокие испытания. Также Луна у дель Торо напоминает образы Франсиско Гойи, его лунный свет из серии «Капричос». Таким образом, лунный свет в «Лабиринте Фавна» – это дверь в другой мир, но не гарантия спасения; это ложный друг – красив, но не защищает; и это символ выбора – Офелия верит в него, даже если это иллюзия. Фильм оставляет вопрос открытым: была ли магия реальной? Но лунный свет – единственное, что остается чистым в этом жестоком мире.

Неоновый свет вместо лунного в неонуаре

В антиутопии Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1982) естественного лунного света не существует – его функцию выполняет неоновое свечение мегаполиса, которое становится символом дегуманизации, визуальной метафорой памяти, границей между реальным и искусственным. Какие особенности освещения у неона как замены Луны? Например, сине-голубые оттенки лазерных проекций и экранов имитируют лунный свет, но без его природной мягкости. Кислотно-желтые и розовые вспышки рекламы создают эффект визуального шума, подавляющего человеческое восприятие. Темно-оранжевые пятна уличных фонарей – единственные «теплые» источники света в холодном мире.



Илл 6. Кадр из х/ф «Бегущий по лезвию», реж. Р. Скотт, 1982 г. 71

Например, в сцене на крыше Тайрелла голубоватый свет проекций делает лицо Роя Батти почти мертвым. На улицы города свет не падает сверху, как лунный, а бьет со всех сторон, дезориентируя зрителя. Такой искусственный «лунный» свет символизирует утрату человечности. Натуральный свет (Солнце, Луна) в фильме практически отсутствует – даже днем город в дымке. Искусственное освещение подчеркивает искусственность репликантов – они буквально созданы для этого мира. В сцене, где Декард рассматривает фотографии, свет от проектора напоминает Луну, но это фальшивое свечение – как и сами воспоминания репликантов. В финале дождь и неон смешиваются в отражениях – граница между человеком и андроидом стирается. Рекламные экраны с «азиатской девушкой» (актриса Каджи) – их свет агрессивно-яркий, в отличие от мягкого лунного. Все это символизирует технологическое порабощение. Оператор картины Джордан Кроненвет получил за фильм премию BAFTA. Он использовал «киноэкспидеры» (специальные фильтры) – чтобы неон не пересвечивал кадр. Также он использовал контровой свет, например, в сцене диалога Декарда и Рэйчел – их лица наполовину в тени. Традиционный нуар использовал естественный лунный свет из окон. В «Бегущем по лезвию» окна не пропускают свет – только искусственные источники, как в сцене на квартире Декарда. Ридли Скотт рисует в фильме торжество искусственности, в нем нет природы, растений и животных почти нет. Даже любовная сцена Декарда и Рэйчел освещена холодным зеленым. Неоновые огни мигают, как дурные воспоминания. Рой Батти умирает на крыше в «лунном» свете проекций – но это не катарсис, а ирония: он оказался человечнее людей. Голубка, выпущенная в финале, не видна на фоне неба – природа

⁷¹ Скриншот автора. Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/2397847421212062609> (Дата обращения 1.06.2025).

больше не отражает свет. Таким образом, в «Бегущем по лезвию» искусственный «лунный» свет – это свет без надежды, освещающий только одиночество и утрату человечности.



Илл 7. Кадр из х/ф «Бегущий по лезвию», реж. Р. Скотт, 1982 г. 72

Заключение

Лунный свет в киноискусстве, как демонстрирует данная статья, является не просто визуальным элементом, а мощным инструментом индивидуации человека в юнгианском смысле [3, с. 21]. Через разнообразные символические и нарративные функции – от маркера трансформации героев до границы между мирами – лунный свет становится проводником в глубины подсознания, помогая зрителю осознать скрытые аспекты своей психики. Такие фильмы, как «Лунный свет» Барри Дженкинса, «Меланхолия» Ларса фон Триера или «Лабиринт Фавна» Гильермо дель Торо, используют лунный свет для визуализации архетипов, конфликтов и процессов самоидентификации. Холодное и нежное сияние Луны часто подсвечивает моменты духовного пробуждения, экзистенциального кризиса или принятия своей «Тени» – тех элементов психики, которые, по Юнгу, необходимо интегрировать для достижения целостности [10].

Осваивая палитру лунного света в кинематографе, зритель не только погружается в эмоциональные и философские переживания героев, но и проецирует их на свой внутренний мир. Это позволяет ему шаг за шагом осознавать собственное подсознание, различать его голоса и образы, а в конечном итоге – интегрировать их с сознанием. Такой процесс является ключевым для формирования зрелой личности, способной творчески преобразить свои противоречия и обрести Самость. Исследования лунного света в

⁷² Источник изображения: <https://ya.ru/video/preview/2397847421212062609> (Дата обращения 1.06.2025).

киноискусстве как способа индивидуации человека являются, на наш взгляд, перспективной областью исследований в медиакультуре.

Таким образом, лунный свет в кино выступает как культурный, психологический и даже психотерапевтический медиум, который не только отражает технологические и философские вызовы эпохи, но и помогает человеку в его вечном стремлении к самопознанию и гармонии. Исследование этого феномена открывает новые горизонты для диалога между киноискусством, психологией, философией и культурологией, подчеркивая универсальную роль света как метафоры внутреннего преображения.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
2. Бордуэлл Д., Томпсон К. Искусство кино: Введение. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 656 с.
3. Борисов И. А. Концепции личности в философско-историческом преломлении // Философия здоровья. Иркутск, 2017. С. 17–24.
4. Борисов И. А., Кирьянова О. А., Немцева А. В. К вопросу о синергетическом обосновании кризиса как социокультурного явления // Общество: философия, история, культура. 2023. № 4 (108). С. 58–62.
5. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 56 с.
7. Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2013. 334 с.
8. Строева О. В. Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // Художественная культура. 2020. № 2 (33). С. 288–315.
9. Тарковский А. А. Запечатленное время // Искусство кино. 2001. №12. С. 41–55
10. Юнг К. Г. Человек и его символы. М.: «Серебряные нити», 2016. 352 с.
11. Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 110 с.
12. Zeki S. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford University Press, 1999.

References

1. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. M.: Progress, 1974. 386 p. (in Russian)
2. Bordwell D., Thompson K. *Iskusstvo kino: Vvedenie* [The Art of Cinema: An Introduction]. M.: Al'pina non-fikshn, 2018. 656 p. (in Russian)

3. Borisov I. A. Konceptii lichnosti v filosofsko-istoricheskom prelomlenii [Concepts of Personality in Philosophical and Historical Interpretation] // *Filosofiya zdorov'ya*. Irkutsk, 2017. Pp.17–24. (in Russian)
4. Borisov I. A., Kir'yanova O. A., Nemceva A. V. K voprosu o sinergeticheskom obosnovanii krizisa kak sociokul'turnogo yavleniya [On the Issue of the Synergetic Justification of the Crisis as a Socio-cultural Phenomenon] // *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*. 2023. № 4 (108). Pp. 58–62. (in Russian)
5. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti [The Nature of the film. Physical Reality Rehabilitation]. M.: Iskusstvo, 1974. 424 p. (in Russian)
6. Lotman Yu. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Cinematography]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 56 p. (in Russian)
7. Metc K. Voobrazhaemoe oznachayushchee: psihoanaliz i kino [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema]. SPb.: Evropejskogo un-ta, 2013. 334 p. (in Russian)
8. Stroeva O. V. Dekonstruksiya klishe, psihoanaliz i nuar v sovremennyh fantazijnyh i istoricheskikh serialah [Deconstruction of Cliches, Psychoanalysis and Noir in Modern Fantasy and Historical Series] // *Hudozhestvennaya kul'tura*. 2020. № 2 (33). Pp. 288–315. (in Russian)
9. Tarkovskij A. A. Zapechatlennoe vremya [The Captured Time] // *Iskusstvo kino*. 2001. №12. Pp. 41–55. (in Russian)
10. Yung K. Chelovek i ego simvoly [Man and His Symbols] M.: «Serebryanye niti», 2016. 352 p. (in Russian)
11. Yampol'skij M. B. Vidimyj mir: ocherki rannej kinofenomenologii [The Visible World: Essays on Early Film Phenomenology]. M.: NII kinoiskusstva, 1993. 110 p. (in Russian)
12. Zeki S. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, 1999.

Васильев Алексей Владимирович,

доцент кафедры режиссуры кино и телевидения Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32А, режиссер-документалист, член Союза Кинематографистов России, ORCID ID: 0009-0007-3509-3883, РИНЦ SPIN: 2530-5397, valex-v@mail.ru

УДК 7.01 + 791.4

Художественное в документальном: проблема деградации художественного образа в жанрах современного документального фильма

Аннотация: статья посвящена изучению художественных аспектов в документальном фильме. *Актуальность исследования* обусловлена трансформацией принципов и канонов, стоящих в основе экранного искусства. В современной культуре наблюдается тенденция умышленного упрощения документальных произведений посредством нивелирования художественного образа, что приводит к утрате чувства сопричастности зрителя к произведению, а также снижает функцию духовно-эстетического обогащения через сферу медиа. *Предметом анализа* являются принципы создания образа в произведении. *В качестве объекта* выступают документальные фильмы отечественных телеканалов. *Основная цель* исследования – выявить закономерности, формирующие формат современной документалистики. *Новизна исследования* заключается в проведенном анализе критериев оценки фильмов методом анкетирования профессионалов медиаиндустрии. В ходе анализа выявлена деградация художественного образа в жанрах современного документального фильма. *В основе методической базы* научные разработки отечественных и зарубежных ученых: И. К. Беляева, Д. Вертова, М. Рабигера и др. Полученные *результаты* не только подтверждают гипотезу о деградации художественного образа, но и формулируют основные положения для противостояния тенденции, которые могут служить развитию современной медиаиндустрии как транслятору духовно-нравственных ценностей.

Ключевые слова: медиасфера, художественный образ, телевизионный формат, жанры, продюсер, автор, зритель, документальное кино, режиссер, драматургия

Alexey V. Vasiliev,

Associate Professor of the Department of Film and Television Directing,
GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow,
125284, Russia, documentary filmmaker, member of the Union of
Cinematographers of Russia, ORCID ID: 0009-0007-3509-3883, RSCI SPIN:
2530-5397, valex-v@mail.ru

UDC 7.01+ 791.4

Artistic in Documentary: Degradation of the Artistic Image in the Genres of Modern Documentaries

Abstract. The article is devoted to the study of artistic aspects in documentaries. The relevance of the research lies in the transformation of the principles and canons underlying screen art. In modern culture there is a tendency to deliberately simplify documentary works by leveling the artistic image, which leads to a loss of the viewer's sense of belonging to the work, as well as reduces the function of spiritual and aesthetic enrichment through the media. The subject of the article is the principles of creating images. The object of research is documentaries of domestic TV channels. The main purpose of the study is to identify patterns that shape the format of modern documentary. The novelty of the research lies in the analysis of the criteria for evaluating films using a survey among media industry professionals. The analysis revealed the degradation of the artistic image in the genres of modern documentary film. The methodological base is based on scientific developments of domestic and foreign scientists: I. K. Belyaev, D. Vertov, M. Rabiger, etc. The results obtained confirm the hypothesis of the degradation of the artistic image, but also formulate the main provisions for countering the trend that can serve the development of the modern media industry as a translator of spiritual and moral values.

Keywords: media sphere, artistic image, television format, genres, the producer, the author, the spectator, documentary, director, drama

Введение

В жанрах документального кино авторы, режиссеры, продюсеры под давлением внешних и внутренних обстоятельств, все чаще планомерно отказываются от художественного образа как главной цели своего произведения. Современные медиа отдают предпочтение линейному повествованию сухих

фактов, отвергая традиционные задачи автора как художника, что приводит к утрате чувства сопричастности зрителя к произведению. **Актуальность** исследования обусловлена рядом изменений современной медиасреды, трансформирующей жанровые особенности документального фильма. Для выявления критериев, по которым профессионалы оценивают фильмы, было проведено анкетирование ведущих специалистов медиаиндустрии, а также сравнительный анализ сетки вещания отечественных телеканалов. Проблема деградации художественного образа в документальном вызывает научный интерес у многих теоретиков и практиков медиасферы.

«Стоит только встретиться двум документалистам и большая вероятность того, что они начнут дискуссию о том, что такое документальный фильм. Несмотря на то, что с начала своего существования документальный фильм постоянно эволюционировал, его круг охвата и методы остаются не совсем ясными, а параметры продолжают повышаться», – утверждает американский режиссер-документалист Майкл Рабигер [8, с. 15], чья книга об основах документального фильма, подвижной ткани жанровых особенностей, о художественном в документальном переведена и издана московским Институтом кино и телевидения (ГИТР).

В искусстве кино художественный образ всегда определялся его главной, высокой целью. К этому призывали классики кинематографа: Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Михаил Ромм, исследовал тему академик Игорь Беляев, Наталья Утилова и многие другие. В подтверждение создавались великие произведения отечественной и мировой кинодокументалистики. Однако в наши дни анализ эфирного контента дает ощущение, что свою высокую задачу авторы утратили, и художественный образ в произведениях документальных жанров стал редкостью. Эта утрата и есть серьезный повод для беспокойства и обсуждения. Первый этап данного исследования – выявить «болевые» точки еще «живых» процессов современной документалистики.

Художественное в документальном

Академик кино и телевидения, режиссер и драматург, профессор И. К. Беляев утверждал: «Каждый "игровой" режиссер стремится быть документальным, а каждый документалист мечтает стать художником» [1]. Так в концепции мастера открывались горизонты искусства: начиная с понимания смыслов, обсуждений основ режиссуры в кино, определяя, «зачем документу художник и образ». Также Беляев отмечает: «...только в документальном телефильме автор от факта переходит к образу... ищет способ создания образа на экране, а не только занимается отражением реальных фактов, событий» [9, с. 12]. Далее маэстро объясняет: «Можно построить избу без проекта – зовешь хорошего столяра или плотника – и он рубит избу. Но построить дворец без архитектурного проекта нельзя. Не получится. Как не может получиться фильм без сценария» [9, с. 12].

Определяя документальный фильм, как произведение экранного творчества, нельзя не учитывать, что по природе это в высшей мере реалистическое искусство. Если в игровом кинематографе можно закрепить опознавательные признаки жанра и следовать им, то документалистам в творчестве приходится границы «допустимого и возможного» пересекать многократно. Документалист двигается от действительности к искусству и обратно, делает это не один раз, причем в процессе реального времени. Создавая экранное произведение, он работает и над самим жанром. Жанр в документальном кино «дышит», видоизменяется – «живет» в состоянии постоянных перемен, и признаки его в экранной форме можно назвать производными материи реальной жизни. Притом что именно ее и надо художественно изобразить. Как формулировал Беляев: «Документальный фильм – это музыка на экране. И тот, кто не умеет "сочинять музыку", не должен заниматься жанрами документального телефильма...» [9, с. 12].

Документальный фильм следует представлять как сложнейшую структуру по вертикали, а не только линейное сочетание занимательных и глубокомысленных фактов в сопровождении визуальной основы. Фильм должен выйти на экран, как невероятно сложное, гармонически связанное произведение из многих составляющих, рождающих на экране атмосферу ради достижения своей высокой цели – особого смысла. Зритель должен перейти на иррациональный уровень восприятия и переживания, который после внутреннего анализа и «проживания» остается в человеке, как устойчивый смысл. Михаил Ромм не писал музыку, но вполне заслуживает звания «выдающийся кинематографист», так как именно Ромм в кино блистательно пользовался и гармонией, и своей особой авторской партитурой из целого набора художественно-выразительных экранных средств.

Игорь Беляев свой «приговор» тому, «кто не умеет сочинять музыку...», подписывает так: «... Он может работать хроникером или даже выбиться в ведущего-публициста, но не должен браться за живописание портрета. Потому что портрет у него не получится: он не знает основы этой материи, этой живописи. Он не сможет заниматься документальной комедией, документальной драмой, документальной трагедией» [9, с. 12]. Данные рассуждения обозначают концепцию, определяющую смысл профессии всего лишь в одной фразе: «художественное в документальном».

Критерии качества произведения

В рамках исследования проблемы необходимо установить критерии качества произведения среди профессионалов отрасли. Для этого автором статьи было проведено анкетирование ведущих специалистов телевизионных каналов: «Первый канал», «Россия 1», «Россия-Культура», «Цивилизация», «Рен ТВ», медиагруппы «Красный квадрат», «Формат ТВ», Московского Союза художников. Работающим в жанрах документального фильма сценаристам, режиссерам, операторам, креативным продюсерам и

шеф-редакторам было предложено определить степень важности и эффективности основных критериев достижения творческого и публичного успеха произведения. Респонденты заполнили таблицу профессиональных критериев работы над документальным фильмом, указывая один из порядковых номеров от 1 до 10, определяя каждому из предложенных критериев место, по убыванию их степени важности и эффективности. В конце таблицы респондентам предлагалось вписать критерии, которых, по их мнению, недостает в списке, и указать им номер в общем ряду. В результате разбора и анализа более трех десятков анкет выявлены общие тенденции и особенности в творческих подходах. Рассмотрим итоги выбора предложенных критериев.

Критерий **«высокого статуса героев и персонажей-участников»** определен как незначимый. Так посчитало большинство профессионалов (98%) и определили его на самые низкие места. 55% в анкете определили высокий статус – **«современным технологиям и техническим средствам съемочного процесса»**. Не оправдалось предположение, что увлечение техническими средствами спровоцировало неоправданную подмену содержания на игру с формой. Значительного перевеса в сторону увлечения *«крутыми наворотами»* не происходит.

Отрадно, что популярный в последнее время метод реконструкции – **«масштабные методы игрового кино»** тоже, на проверку, оказался не таким важным для большинства в профессиональной среде. В анкетах 95% респондентов поставили этот фактор даже на самые последние места среди выразительных средств. Большинство (85%) выделяют – **«художественную выразительность кадра, творческий подход кинооператора»**, хотя и не ставят на места выше среднего, что тоже бывает объективно. Критерий **«авторский текст за кадром...»**, традиционно определяемый на телевидении, как художественно-выразительное средство, 75% опрошенных поставили лишь на 6-8 место, и столько же отдали предпочтение фактору – **«оригинальное музыкальное и шумовое решение...»**. Посчитав это более существенным и устраивая на 4-6 место, некоторые даже на 2-е. Примерно такое же значение профессионалы отвели и строке – **«эффектный и стильный монтаж...»**. Хотя такой выбор может кого-то и не будет устраивать, но это разговор о вторичных признаках *формы*. В работе с ней перестановки *среди равных* часто зависят от конкретных: темы, материала, идеи, стиля режиссера, и это лишь подтверждает живую природу искусства кино.

В анкетах почти абсолютное большинство профессионалов (95%) определили – **«актуальность темы и высокое информационное насыщение»**, как самый важный фактор, лишь некоторые не поставили его на первое место. Выбор темы и ее содержание, бесспорно, очень важны. Однако никто в анкетах не обратил внимание на отсутствие в таблице таких категорий, как: *авторская идея, концепция, сюжет*, и не указали этого в свободных строках под своими номерами. Лишь менее десяти процентов

респондентов дополнили список, указав *драматургию*, и назвали *авторский замысел*, как важный необходимый фактор.

В итоге это и дает повод говорить не только о вымывании классических жанровых принципов в современной художественной документалистике, но и о «*всеобщем*» отказе телевидения от художественных жанров в принципе. Еще одна часть нашего исследования это также подтверждает. Наблюдательный анализ эфирных программ федеральных отечественных телеканалов вполне определяет общую схему вещательной политики и жанровые особенности их контента.

Социально значимыми программами по рейтингам за последние несколько лет являются:

- информационные и информационно-аналитические программы;
- публицистические программы;
- познавательно-развлекательные программы;
- культурно-просветительские программы;
- детские программы.

Документальный фильм, как вид, также номинально присутствует сразу в нескольких разделах из этого ряда. По основным формальным, внешним признакам на главных каналах страны – «Россия 1» и «Первый канал» – доминируют фильмы информационного и информационно-аналитического содержания. Это значит, что высокая цель – работа над образом, как художественная задача, уходит на дальний план, чаще даже отсутствует в соответствии с жанром. Авторы таких фильмов опираются на потоки информации, передаваемые вербальным способом. Изобразительному ряду и музыкально-шумовым компонентам отдают роль «подкладки», до предела «забывая» экранное время фактами и комментариями по их поводу, даже без попыток придать какую-либо образную, художественную форму.

Такое документальное кино, как конструкция, держится на передаче факта. Редакторы телеканалов из оригинального авторского текста убирают всякий художественный, образный способ выражения, а попытки придать эмоциональный окрас пресекаются по определению. Правильной считается задача – передать содержание и постараться убедить в его объективности. Способность телеэкрана «стирать» различие между правдой и ложью, между реальностью и выдуманным миром в информационном обществе наблюдается отчетливо.

Повсеместно эфиры телеканалов пестрят программными заставками, заявляющими «*документальный фильм*», но опираясь на критерии, не ко всем из них мы можем отнести данное

определение: «В наше время почти любой специальный репортаж ошибочно называют фильмом, при этом законы построения разного дикторского текста не берутся во внимание. Но главная проблема в том, что из документалистики ушла индивидуальность и, прежде всего, авторский голос. Начитка абсолютно унифицировалась» [9, с. 15].

В последнее время все чаще в эфире можно встретить работы документалистов, сценаристы которых специально отказываются от такого важного, ключевого понятия в кино, как сюжет. В данных работах демонстрируется метод «*прямой трансляции*» в виде перечисления набора сведений. Однако за сухим информированием, чувственное восприятие зрителя остается не затронуто. И все же есть эфирная категория, которая могла бы претендовать на звание «фильм». По жанру она близка к портретному очерку, а тематически это чаще портреты музыкантов, актеров и других творческих личностей. По канонам, высшей целью портретного очерка всегда признавался, а значит, и должен быть «художественный образ» человека. Герой в процессе решения частных коллизий в сюжете, и с помощью авторского обобщения, может подсказать зрителю, как ему вести себя в похожих обстоятельствах. Художественная сила, эмоциональная выразительность образа способна заставить переживать зрителя, прочувствовать на себе «чужое» экранное событие, чтобы открыть за ним свои личные горизонты в жизни, если «...все сказано визуальными образами. Они проникают в вас и неотступно преследуют, как осколки сна, раздвигают границы настоящей реальности, придавая ей внутреннее измерение» [6, с. 53].

Философ Ж. Бодрийяр, раскрывая современную концепцию «общества потребления», отмечал, что имитация, желание копировать и подражать становится новой реальностью [3]. Это стало возможным благодаря главенству СМИ, а также большому количеству рекламы. В настоящий момент налицо явная «гламуризация» тем и жанров, особенно очерка и документального фильма. На центральных каналах продюсеры-заказчики редко ставят автору задачу – создать художественный образ темы или героя: их требования оказываются проще, конкретней. В современном «*формате*» художественный образ документальному фильму стал противопоказан, поскольку главной задачей является – *удивить* публику.

Способы выражения художественного образа

По своей природе документальный фильм – это наблюдение, исследование, анализ реальной жизни, в результате которого и должен родиться экранный образ, в котором звучат не слова, а смыслы, звучат симфонии не настроений, а чувств. «Исследование – это еще один инструмент, которым вы можете воспользоваться для расширения своей способности создания образа. Есть два вида исследований: на живых людях и по текстам. При исследовании на живых людях вы интервьюируете людей относительно идей, мыслей, чувств, опыта и второстепенного материала», – отмечает Беляев [11, с. 63]. Для достижения этого как раз и потребуются найти способ, чтобы в условном времени и пространстве экрана

из документального факта «достать» не только фабулу, но и помочь зрителю открыть еще один смысл жизни. Понадобятся идея, замысел, сюжет, а значит форма, без которой ничего не выйдет. Из этого следует: говорим «художественный образ», понимаем – «гармония». В теории экранных искусств образ всегда основывали на синкретичном единении выразительных начал. Словно живой организм, он наполняется клетками простейших форм, каждая из которых со своей внутренней жизнью и с внешними связями находится в монтажном окружении. Также часто образ определяют и оценивают как итог, как сложившийся мир.

В высшей математике есть метод, который помогает определить и выразить «общее» через его сложную внутреннюю сущность – через «частное». Взять интеграл в математике – значит получить сумму бесконечно малых величин. Для кино, как процесса взаимодействия бесконечно малых «клеточных» форм с превращением их в составную часть образа, вполне подходит такой метод интегрирования, если результатом сложения бесконечно малых станет художественная и динамическая структура. Сегодня ее уже можно называть более современно – матрица. И это будет еще один обновленный подход к сложению художественного образа, но в любом случае очевидно главное – без формулы, без жанра с такой высокой задачей не справиться, слишком она высока и масштабна. Как известно, в теории кино определяют четыре основных жанровых группы, через которые раскрывается художественный замысел документального режиссера.

Первая – информационные жанры с основой на логику и публицистический способ изложения. Такие работы находятся на стыке документального фильма и хроники. Они стремятся за счет проявления деталей, эмоционального отношения к ним перешагнуть от задач информационных к анализу и трактовке факта самой действительности (этим вполне владеет репортаж).

Ко второй группе относят очерковые формы, в которых изобразительные и аналитические составляющие взаимодействуют шире. Искусствоведами кино все чаще принимается формула, что очерк по своим жанровым признакам стоит на грани между рассказом и исследованием, поэтому документальный материал его прежде всего опирается на ход авторской мысли. При этом человек в очерке всегда является основой для наблюдения.

К третьей категории жанров относят фильм-размышление, основанный на широком спектре логической, публицистической, поэтической аргументации автора. Конструкции таких работ часто опираются на движение мысли и ассоциативный вид монтажа: «Ассоциативный монтаж всегда экспрессивен, это некий комментарий (авторский или от лица героя), некое образное материализованное воплощение нематериальных ощущений» [10, с. 166,]. Г. Прожико к этой же группе

относит публицистическую поэму, киноплакат, историческое эссе и современный проблемный фильм [7, с. 43].

Изобразительное решение в таких фильмах работает прежде всего на раскрытие смыслов автора, его идеи, а кадр – его содержание, выполняет задачу обобщений. В подобных жанровых формах чаще встречается проявление авторского художественного подхода, но, как следствие, появляется и возможный «риск» эстетического излома факта, его документальной основы. Это необходимо помнить и учитывать. Например, один из основателей такого подхода Дзига Вертов писал: «Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены число, место, месяц и номер. Каждый снятый без инсценировки жизненный миг является зафиксированным на пленку кинофактом. Пробегаящая по улице собака – это видимый факт, даже в том случае, если мы ее не нагоним и не прочтем, что у нее написано на ошейнике» [4, с. 86–87].

И наконец, *четвертая группа* в документальном кинематографе — это художественно-документальные жанры. Главным признаком таких форм является стремление к созданию художественного образа, но характерной чертой произведений часто называется не художественный принцип построения сюжета и достижения высокого смысла, а формальное иллюстративное применение постановочных приемов и методов съемки в виде реконструкций с актерами в костюмах и декорациях.

Документальное кино за годы практики уже доказало, что так работает действенный метод отображения исторических фактов и событий, особенно не имеющих хроникального подтверждения. Но, опираясь на современную практику, работая в документалистике, обратим внимание, что это всего лишь формальный способ. Он, как и другие, с успехом применяется режиссерами в качестве иллюстраций, но для рождения художественного образа этого недостаточно. Даже если применить все художественные средства, это еще не значит создать художественный образ. Что действительно в художественном документальном фильме может сыграть важную или даже ключевую роль – это умение автора, создав виртуальное время, спроецировать не сам факт, а свои «особенные» впечатления от него. По мнению академика Беляева, «художественный образ всегда субъективен, личностно окрашен. В природе нет объективных образов. Образ возникает в результате субъективного ощущения и осмысления факта или героя. Портрет – это не только то, что видно на фотографии. Художник, наоборот, чем глубже проникает в своего героя, тем субъективнее оказывается результат на экране. И эта субъективность ценится! Это становится глубоким личным прочтением факта» [9, с. 99].

За прошедшие двадцать лет документальное кино все более погружается в пучину фабульно-иллюстративных потоков. Уже независимо от жанра, главным средством выражения становится «информационное насыщение», передаваемое словом и всеми доступными ему средствами: будь то синхронно в кадре или зачитываясь на его фоне – «за кадром», а зачастую уже и располагаясь «поверх» – в виде потоков инфографики. Все чаще документалисты на экране чувственное, трогательное, волнующее душу перекрывают непрерывным потоком фактов. В то время как художественный образ, в том числе и в документальном кино, может рождаться на столкновении неожиданного, на острых гранях, казалось бы, несочетаемого. «В фильме я прежде всего забочусь о том, чтобы образы не выстраивались чересчур гладко: надо противопоставить их, пригнать один к другому и срастить, не нарушая их выразительности» – так о своем методе в режиссуре кино пишет Жан Кокто [5, с. 512]. Для передачи художественного, как отмечал И. К. Беляев, необходимо подходить к созданию произведения следующим образом: «Образ – это художественное представление о действительности. Факт надо сыграть, а не взять его в живой первоизданности и вставить в рамку экрана. Надо уходить от фактографии в сторону живописания предмета... Экран должен играть, а не быть зеркалом. Экран – это не отражение, а изображение» [9, с. 100–101].

Смерть автора

«Афтор, убей себя об стену...» – за этой фразой, в ее неформатном изложении, кроме внешней виртуальной экспрессии, сегодня вполне уже читается смысл и определяется интонация. В нашем случае за ней острейшая проблема – «ТВ-формат». Принимающая сторона (редакция каналов) делает все, чтобы материал не выходил за пределы их требований. Усредняется, вытраивается все оригинальное, что хоть как-то выходит из их «нормы», а для эфирного «успеха» авторам предлагают проверенный, типичный набор формальных требований. Для большинства профессионалов – это «невыносимое» давление шаблонов и всякое отрицание даже попытки любой творческой инициативы или оригинальности. Это действует уничтожающе, а на экранах зритель получает засилье серой массы фильмов-штамповок на один день. В результате такого положения экранное произведение неизбежно теряет аудиторию. Массовый прокат, особенно для документального кино, сегодня возможен только на телеэкране.

Как отмечает К. А. Шергова: «...Теледокументалистика в современной России находится в сложном положении – но не как производственный процесс, а как форма экранного искусства, поскольку ее содержание и форма отныне определяются сочетанием тотального продюсерского контроля, незнанием истинных запросов зрительской аудитории при отсутствии надежных и объективных способов их исследования, главенством технократической эстетики и моностиля» [12, с. 24]. На данном этапе

кардинально расходятся интересы основных участников. С творческой стороны для работы над высокой идеей и художественным образом требуется время и особые усилия авторов, а также финансовые возможности продюсера. Однако, как только все эти факторы встают перед заказчиком и принимающей стороной, возникает претензия: процесс определяется невыгодным и редко доходит до производства – это конфликт.

Без Идеи, а в масштабе государства без Идеологии, искусству приходится искать себя самому. Особенно когда в обществе этот вектор до конца не определен, не сформулирован. Творец-художник сам определяет и должен держать цель: куда вести, к чему взывать, от чего уберегая. Уже проверено временем – документальное кино, как и другие искусства, способно обнажать вопросы справедливости, чести и даже смысла человеческой жизни. Может вывести ее из ряда бытовых отношений с простым набором банальных фактов. Тема, герой, поступок, проверив на себе принципы нашей жизни, способны дать зрителю верный рецепт. Степень ответственности этого, естественно, высока. На практике методы возрождения художественного вполне предсказуемы и не так сложны, даже проверены временем. Остается только решить в принципе, если для страны и общества подходит формула: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино» [2, с. 10], значит пришло время искать идею и менять экономику отношений. Тогда уйдет и проблема деградации, а на данный момент, приходится признать – у документального кино, особенно на телевидении, не лучшие времена. Однако, если деятели искусства вновь решат вернуть глубокий смысл в свои произведения, то остается, а возможно, и растет шанс, что экранное творчество продолжит жизнь *«величайшего из всех искусств»*, и не будет повода забыть: *«говорим – творчество, подразумеваем – художественный образ»*.

Литература

1. Беляев И. К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М.: «Издательский дом Гелеос», 2005. 352 с.
2. Беседа с В. И. Лениным о кино. Из воспоминаний наркома просвещения Советской России А. В. Луначарского [Электронный ресурс] // «Советское Кино». 1933. № 1–2. URL: <http://www.uaio.ru/vil/44.htm#s>. (Дата обращения: 15.01.2018)
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Москва: АСТ, 2020. 319 с.
4. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1981. 320 с.
5. Кокто Ж. Тяжесть бытия. СПб.: Азбука-классика, 2003. 512 с.
6. Леклезю Ж-М. Г. Смотреть кино. М.: Текст, 2012. 173 с.
7. Прожико Г. С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. 59 с.

8. Рабигер М. Режиссура документального кино: 4-е изд. Пер. с англ. Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева, под ред. И. С. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006. 543 с.
9. Современный российский форматный документальный телефильм. Сб. науч. ст. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. 104 с.
10. Утилова Н. И. Монтаж. М.: Издательство «Аспект Пресс», 2004. 175 с.
11. Филд С. Киносценарий: основы написания // Пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручиной. М.: Эксмо, 2019. 384 с.
12. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино [Электронный ресурс] // Диссертация, 2010 URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino> (Дата обращения 19.02.2018)

References

1. Belyaev I.K. Spektakl' dokumentov: Otkroveniia televideniia [The Play of Documents: The Revelations of Television]. M.: «Izdatel'skij dom Geleos», 2005. 352 p. (in Russian)
2. Beseda s V.I. Leninyim o kino. Iz vospominanij narkoma prosveshcheniia Sovetskoi Rossii A.V. Lunacharskogo [Lenin about Cinema — "A Conversation with V.I. Lenin about Cinema." From the Memoirs of the People's Commissar of Education of Soviet Russia A.V. Lunacharsky] // Sovetskoe Kino. 1933. № 1–2, URL: <http://www.uaio.ru/vil/44.htm#s>. (accessed 15.01.2018) (in Russian)
3. Bodriiari Zh. Obshchestvo potrebleniia [Consumer Society]. Moscow: AST, 2020. 319 p. (in Russian)
4. Vertov D. Stat'i. Dnevnik. Zamysly [Articles. The diaries. The Designs]. M.: Iskusstvo, 1981. 320 p. (in Russian)
5. Kokto ZH. Tyazhest' bytiia [The Heaviness of Being]. SPb.: Azbuka-klassika, 2003. 512 p. (in Russian)
6. Leklezio ZH.M.G. Smotret' kino [Watch a Movie]. M.: Tekst, 2012. 173 p. (in Russian)
7. Prozhiko G.S. Zhanry v sovetskom dokumental'nom kino 60-70-h godov [Genres in Soviet Documentary Films of the 60s and 70s]. M.: VGIK, 1980. 59 p. (in Russian)
8. Rabiger M. Rezhissura dokumental'nogo kino [Directing Documentary films]. M.: GИTR, 2006. 543 p. (in Russian)
9. Sovremennyi rossijskij formatnyi dokumental'nyi telefil'm. Sb. nauch. st [Modern Russian Format Documentary TV Movie. Collection of Scientific Articles]. M.: MGU, 2017. 104 p. (in Russian)
10. Utilova N. I. Montazh. Izdatel'stvo [Mounting]. M.: Aspekt Press, 2004. 175 p. (in Russian)
11. Fild S. Kinoscenarij: osnovy napisaniia [The Script. The Basics of Screenwriting]. M.: Eksmo, 2019. 384 p. (in Russian)
12. Shergova K. A. Evolyuciia zhanrov v dokumental'nom televizionnom kino [The Evolution of Genres in Documentary Television Films] / PhD Thesis, 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino>. (accessed 19.02.2018) (in Russian)

ПЕДАГОГИКА

Воронцова-Маралина Анна Альбертовна,

кандидат филологических наук, доцент ВАК, доцент кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), 125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32А, РИНЦ SPIN: 4039-2967, maralina.anna@gmail.com

УДК 372.881.161.1

Особенности формирования типа речевой культуры у обучающихся медиаспециальностям

Аннотация: статья посвящена изучению особенностей формирования у обучающихся медиаспециальностям в Институте кино и телевидения (ГИТР) определенного типа речевой культуры. Обучение языковым нормам устной и письменной речи является **актуальной задачей** при подготовке специалистов в области медиасферы, где эти навыки становятся инструментом деятельности. В статье исследуются типы речевой культуры студентов первого курса специальностей «Режиссура кино и телевидения», «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств», «Кинооператорство» и «Продюсерство», а также анализируются особенности восприятия студентами языковых явлений в процессе освоения курса «Русский язык и культура речи». *Цель работы* – определить особенности формирования речевой культуры у студентов Института кино и телевидения (ГИТР) с учетом оценки существующего уровня. *Методология исследования* основывается на сравнительном подходе к определению типов речевой культуры, экспериментальных наблюдениях за носителями разных типов владения языковыми нормами, анализе отношения студентов к своей и чужой речи.

Многолетний опыт обучения языковой культуре студентов творческих вузов позволяет автору сделать вывод о возможности целенаправленного формирования ее образцового типа, за который мы принимаем среднелитературный, в рамках изучения дисциплины «Русский язык и культура речи». Важными составляющими этого длительного и сложного процесса можно считать совместную работу педагогов и студентов по изучению основных разделов языкознания, определяющих нормы устной и письменной речи, а также создание атмосферы уважения к культурным ценностям и традициям родного языка.

Ключевые слова: медиаспециальность, русский язык, культура речи, тип речевой культуры, элитарный тип, среднелитературный тип, литературно-разговорный тип, фамильярно-разговорный тип

Anna A. Vorontsova-Maralina,

PhD in Philology, Associate Professor (VAK), Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, GITR Film and Television School, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, 125284, Russia, RSCI SPIN: 4039-2967, maralina.anna@gmail.com

UDC 372.881.161.1

Features of the Formation of a Type of Speech Culture Among Students of Media Specialties

Abstract. This article explores the specific features of speech culture development among students pursuing media-related specializations at the Institute of Cinema and Television (GITR). Mastery of the linguistic norms of both spoken and written communication is a critical component in the training of media professionals, where these skills serve as essential tools in their professional activity. The study examines the various types of speech culture observed among first-year students majoring in «Film and Television Directing», «Sound Engineering for Audiovisual Arts», «Cinematography» and «Producing». It also analyzes how students perceive and internalize linguistic phenomena throughout the course «Russian Language and Speech Culture». The primary aim of this work is to identify the unique characteristics of speech culture formation in students at the Institute of Cinema and Television (GITR), based on an assessment of their initial linguistic competence. The research methodology involves a comparative approach to defining speech culture types, experimental observation of individuals with varying degrees of linguistic norm mastery, and an analysis of students' attitudes toward their own speech and that of others.

Drawing on many years of experience in teaching speech culture at creative universities, the author concludes that it is possible to purposefully cultivate an exemplary type of speech culture — identified here as the standard literary type — within the framework of the «*Russian Language and Speech Culture* course». Essential components of this complex and extended process include the collaborative effort of instructors and students in studying core areas of linguistics that define the norms of spoken and written language, and fostering a respectful attitude toward the cultural values and traditions of the native tongue.

Keywords: media specialty, Russian language, speech culture, type of speech culture, elite type, standard literary type, literary-colloquial type, familiar-colloquial type

Введение

Формирование образцовой речевой культуры является одним из ключевых компонентов профессиональной подготовки студентов первых курсов творческих специальностей. Сегодня требования работодателей значительно возросли: помимо узкопрофессиональных навыков они ожидают от молодых специалистов высокого уровня владения языком, способности четко формулировать мысли, грамотно говорить и писать. Особенно высоки такие требования к обучающимся творческим специальностям, для которых речевая культура – основной вид деятельности. Однако многие первокурсники испытывают значительные трудности в этом вопросе.

В рамках курса «Русский язык и культура речи», который преподается на первом году обучения и рассчитан на объем обучения от 2 до 4 ЗЕ в зависимости от специальности и направления подготовки, рассматриваются такие темы, как: происхождение языка, функции языка, особенности языковой нормы и ее существование в разных разделах языкознания, а также отрабатываются полученные языковые компетенции в ходе практических занятий. Формирование у студентов определенного типа речевой культуры является завершающим, обобщающим этапом курса. Одной из основных проблем, возникающих в процессе преподавания курса «Русский язык и культура речи» для творческих специальностей, является формирование определенного типа речевой культуры.

Понятие типа речевой культуры является важной составляющей при изучении современной языковой и социокультурной парадигмы. Тип речевой культуры зависит от развитого интеллекта человека, его социального и профессионального окружения, при этом формировать тип речевой культуры – прямая задача образования. Среднее образование закладывает основу речевой культуры, высшее образование должно завершить ее формирование. Важнейшую роль играет профессиональная деятельность человека, особенно основанная на коммуникативных навыках – медиасфера в широком понимании – в этом случае речевая культура становится инструментом профессиональной деятельности.

Формирование типа речевой культуры у обучающихся творческим профессиям становится важным компонентом обучения будущих специалистов медиасферы. Рассмотрение типов речевой культуры, с которыми обучающиеся поступают в высшие учебные заведения, а также особенностей восприятия нормативных требований русского языка в процессе обучения и итогов формирования более высокого типа речевой культуры является актуальной темой исследования.

Прежде чем формировать идеальный тип речевой культуры, необходимо оценить тот тип речевой культуры, который у носителей языка уже сформирован. Именно анализ особенностей изменения типа речевой культуры во время изучения предмета «Русский язык и культура речи» на примере обучающихся Института кино и телевидения (ГИТР) по специальностям: 55.05.01 Режиссура кино и телевидения; 55.05.02 Звукорежиссура аудиовизуальных искусств, 55.05.03 Кинооператорство, 55.05.04 Продюсерство представляет новизну исследования.

Цель исследования – определить особенности изучения культуры речи и формирования речевой культуры у обучающихся в творческом вузе с учетом оценки уже сформированного уровня в рамках традиционных лингвистических концепций. **Методами исследования** стали: изучение научной литературы по культуре и типам речи, сравнение и анализ подходов к определению типов речевой культуры, экспериментальные наблюдения за носителями разных типов речевой культуры, анализ отношения носителей речевой культуры к своей и чужой речи. В рамках преподавания курса «Русский язык и культура речи» использовались разнообразные исследовательские подходы. Прежде всего, метод наблюдения: в ходе проведения лекционных и практических занятий регистрируется естественное использование различных языковых средств обучающимися в ситуациях обучения.

Например, обучающиеся отвечают на разнообразные вопросы преподавателя, возникающие в процессе занятия: «Какие искусственные языковые системы, придуманные человеком для своих нужд, вы знаете? Язык присущ только человеку или животному миру тоже? Почему естественные языки исчезают?» и пр. Во время ответов фиксируется частота употребления определенных конструкций и выражений, которые впоследствии оцениваются как типичные для определенного типа речевой культуры. Так, использование сложных синтаксических конструкций – сложноподчиненных предложений с причастными оборотами, четкое произношение с соблюдением всех норм русской орфоэпии, насыщенная терминами лексика подтверждает наличие признаков элитарного типа речевой культуры.

Активное использование молодежного сленга и жаргонных слов («круто», «короче»), грамматические нарушения в части согласования подлежащего и сказуемого, упрощенное построение фраз и ограниченность лексического запаса свидетельствуют о наличии черт фамильярно-разговорного типа речевой культуры.

Использование метода наблюдения имеет большое значение для практики преподавания русского языка. Он позволяет выявить индивидуальные и групповые особенности речевого поведения обучающихся в конкретной группе, установить уровень владения нормами литературного языка и определить направление дальнейшей работы. Например, если преподаватель наблюдает в

определенной группе общий уровень непонимания каких-либо лексических явлений (незнание точного значения иностранных слов *импичмент, инаугурация, визави, еретик* и пр.), то возможен пересмотр тематики и заданий практического занятия с учетом выявленных сложностей (добавление заданий на отработку навыка использования системы словарей).

При обнаружении устойчивых отклонений от нормы в устной и письменной речи обучающихся преподаватель корректирует учебный процесс таким образом, чтобы акцентировать внимание именно на этих аспектах. Кроме этого, наблюдения помогают развивать навыки критической оценки собственной речи у самих обучающихся, формируя осознанное отношение к выбору языковых средств в зависимости от конкретной коммуникативной задачи – допущенные ошибки одним обучающимся становятся предметом обсуждения и анализа для всех остальных членов группы. Метод анализа текстов подразумевает тщательное изучение письменных работ, предлагаемых обучающимся в разных разделах языкознания: орфоэпии, лексике, морфологии и синтаксисе. В этом случае анализируется структура предложений, выбор лексики и общий стиль изложения.

Использование этих методов обеспечивает глубокий и многосторонний взгляд на проблему речевой культуры, позволяя выявлять закономерности и тенденции изменения речевых практик обучающихся. Выводы исследования основываются на опыте преподавания автора дисциплин «Русский язык и культура речи» и «Современный русский язык» для обучающихся творческих вузов. За последние несколько лет в отечественной лингвистике опубликовано огромное количество статей по вопросам культуры речи. Много работ посвящено изучению типов речевой культуры.

Ю. Д. Апресян выделил следующие типы речевой культуры: высокое искусство слова, представленное в художественной литературе; хорошее профессиональное владение языком, так называемое интеллигентское владение языком (имеется в виду тот литературный язык, которым владеет узкий круг образованных лиц); владение языком, соединенное с плохим владением мыслью и логикой; городское просторечие, молодежные жаргоны, язык «приблатненных» слоев общества [1].

Теория, получившая широкое признание и распространение в отечественной лингвистике, разработана О. Б. Сиротининой [6]. Она выделяет элитарный, среднелитературный, литературно-разговорный и фамильярно-разговорный типы, а также жаргонный и просторечный типы речевой культуры, находящиеся за пределами норм культуры общения. Теорию Сиротининой развивает, уточняя и конкретизируя И. А. Стернин, предлагая объединить последние два типа в просторечно-жаргонный [7].

Исследования последних лет посвящены анализу трансформации представления об идеальном носителе речевой культуры и, соответственно, о вытеснении элитарного типа речевой культуры из типового набора. О. С. Иссерс, изучая влияние массмедиа на состояние массовой речевой культуры, пришла к выводу, что в настоящее время представления о речевом идеале сильно размыты под влиянием активных процессов медиатизации общественных коммуникаций, границы допустимого в официальном общении расширены, а реакция на речевые ошибки ослаблена [3]. Исследования типов речевой культуры у современных студентов интересуют авторов в разных аспектах. Так, О. А. Машкович замечает серьезные изменения молодежных коммуникативно-речевых ценностей под влиянием американизированного типа общения, считая образцовыми или эталонными носителями речевой культуры медиаперсон как трансляторов актуального или развлекательного контента [4]. Л. Б. Никитина определяет теоретические основы обучения культуре речи в педагогическом вузе с учетом традиционных лингвистических концепций и новых тенденций, определяющих современное состояние речевой культуры общества [5].

Анализ сформированных типов речевой культуры обучающихся

Согласно теории типов речевой культуры выделяются: элитарный тип, среднелитературный тип, литературно-разговорный и фамильярно-разговорный типы, а также народно-речевой, просторечный и арготический [2], или просторечно-жаргонный типы речевой культуры. Исходя из существующих типов речевой культуры высшая школа ориентируется на формирование у обучающихся элитарного типа – эталонной речевой культуры, означающей свободное владение всеми возможностями языка, включая его творческое использование. Этому типу речевой культуры присущи строгое соблюдение всех норм, безусловный запрет грубых выражений. На протяжении многих лет в своих ценностных ориентациях и рекомендациях учебная литература опиралась и опирается именно на этот тип речевой культуры, формирование которого в сегодняшних условиях можно считать недостижимым идеалом. Этот тип в классификации речевых культур присутствует в качестве идеала или эталона, при этом элитарный тип речевой культуры обусловлен личным интеллектом человека, социальной средой воспитания, то есть целенаправленно сформировать его очень сложно. Но вполне реальным представляется формирование среднелитературного типа речевой культуры личности. Этот тип речевой культуры мы будем считать образцовым, его достаточно для цивилизованного общества, остальные для профессионального и культурного общения не подходят.

Прежде чем формировать тип культуры, необходимо оценить и выявить тип, который у обучающихся уже сформирован. Для анализа выбраны обучающиеся 1 курса очной формы обучения специальностей: 55.05.01 Режиссура кино и телевидения; 55.05.02 Звукорежиссура аудиовизуальных искусств, 55.05.03

Кинооператорство, 55.05.04 Продюсерство. В средней группе численностью 30 человек 15-16% обучающихся являются носителями среднелитературного типа речевой культуры, который характеризуется неполным соблюдением норм, чрезмерным насыщением речи книжными либо разговорными словами. Носителями этой речевой культуры является большая часть образованных жителей городов, к которым относятся и обучающиеся, закончившие в массе городские средние образовательные учреждения.

50% обучающихся в группе составляют носители литературно-разговорного типа: владеют только разговорным стилем, о нормированности речи слышали лишь в рамках школьной программы, официально-деловой стиль не применяют. Оставшиеся 34-35% аудитории представляют один из самых сложно трансформируемых при обучении типов – фамильярно-разговорный речевой тип культуры. Носителей этого типа отличают стилистическая сниженность и огрубленность речи, использование «ты» как обращение независимо от возраста собеседника и степени знакомства с ним. Представление о том, что какие-то слова могут произноситься иначе, чем кажется употребляющим их, относят к разряду «интеллигентской ерунды».

К сожалению, представители этой части аудитории чаще всего выбирают агрессивно-наступательную тактику поведения во время занятий: активно комментируют лекционный материал, задают вопросы, демонстрируют свое отношение к той или иной поднимаемой проблеме, негативно реагируют на новое знание. При этом именно представители фамильярно-разговорного типа речевой культуры становятся со временем наиболее активными и заинтересованными участниками учебного процесса, их интерес часто выходит за рамки аудиторного общения с преподавателем и перетекает в консультационно-дискуссионные внеаудиторные формы. Тогда как основная масса обладателей литературно-разговорного типа культуры остается равнодушно-спокойной воспринимающей стороной.

В целом, можно сказать, что существенного различия между исходными типами культуры средней студенческой аудитории (где всегда в качестве приятного исключения есть один носитель приближенного к элитарному типу речевой культуры) нет, поэтому сложности, возникающие на пути формирования образцового типа речевой культуры, относятся к разряду общих.

Особенности восприятия языковых явлений в процессе формирования образцового типа речевой культуры

Понятие речевой культуры складывается из выработанных на протяжении столетий основных принципов хорошей речи и правил речевого этикета. Эти максимы известны всем носителям языка со школьной скамьи: точность и ясность в изложении своих мыслей, употребление слов в полном

соответствии с их значением, логичность и уместность речи, чистота и правильность речи, которые распространяются на лексику, грамматику, словообразование, произношение, а в письменной речи на орфографию и пунктуацию; выразительность речи, которая достигается четким и ясным произношением, правильной интонацией, умело расставленными паузами, темпом речи, силой голоса, убедительностью тона, а также особенностями ораторского искусства: позы, жестам, мимике. Важнейшее условие культуры речи – соблюдение норм, которые лежат в основе курса «Русский язык и культура речи». Мы бы хотели рассмотреть особенности восприятия нормированных языковых явлений в процессе формирования образцового типа речевой культуры.

В начале изучения курса «Русский язык и культура речи» кратким обзором дается история происхождения русского языка, в ходе изучения которой у части обучающихся, относящихся к фамильярно-разговорному типу речевой культуры, некоторые факты вызывают сомнения, как например: Петр I как один из реформаторов орфографии – «не мог царь сам буквы править»; А. С. Пушкин как основатель современного русского языка – «он же поэт»; отнесение Н. М. Карамзина к западникам – «раз написал «Историю государства Российского», значит – славянофил». Уровень образования и эрудированности не позволяет выйти за рамки жестко детерминированных «школьных истин».

При рассмотрении разделов языкознания и определения в каждом из них нормированных явлений, находящихся за пределами нормы, наибольшее отчуждение у носителей третьего и четвертого типов речевой культуры наблюдается в следующих случаях. При изучении графики, вызывает смущение возможность придумывать буквы (буква «ё», введенная в обиход Н. М. Карамзиным) и личной волей удалять их из алфавита (буквы «омега», «пси», «ижица», изъятые Петром I).

Орфоэпия, вызывающая сначала недоумение, а потом неподдельное негодование при рассмотрении акцентологических вариантов (ржАветь – ржавЕть, договОр – дОговор). Особенности русского литературного произношения вызывают непреодолимые трудности не только у иностранцев, но и у носителей языка. Прежде всего, настораживают некоторые «режущие ухо» произносительные нормы, как например, вариативность твердого или мягкого согласного перед звуком [э] в заимствованных словах. В этом случае ставшие привычными каф[э], ко[ф'э], [тэ]нис не вызывают возражений, но юриспру[д'э]нция, ака[д'э]мия и даже к[р'э]м – воспринимаются с недоверием и запоминаются неохотно.

Следующий блок в разделе орфоэпии, вызывающий желание проверить преподавателя, что активно приветствуется – повод заглянуть в словарь и закрепить навык его использования, это словарные слова, имеющие только императивную норму ударения: пЕтля, свЁкла, откУпорить, некрОлОг, щавЕль и пр. В

разделе лексикологии недоумение возникает уже у преподавателя, так как массовое незнание лексического значения таких слов, как *атташе, генезис, лобби, пролонгировать, феерия* и т. д., свидетельствует о бедном словарном запасе современного обучающегося. Мы можем сделать вывод о том, что восприятие различных разделов языкознания и изучение в них языковых норм и вариантов ее отклонения как одного из этапов формирования речевой культуры обучающихся сталкивается с определенными сложностями, особенно среди носителей литературно-разговорного и фамильярно-разговорного типов. При этом изучение каждого нового раздела языкознания расширяет горизонты восприятия и развивает способность воспринимать, анализировать и систематизировать новую информацию. Таким образом, формирование типа речевой культуры осуществляется на каждом этапе изучения дисциплины «Русский язык и культура речи».

Сложности формирования образцового типа речевой культуры

Несмотря на очевидную значимость формирования образцовой речевой культуры, большинство студентов сталкивается с серьезными трудностями при ее формировании: переход от разговорного стиля к официальному языку; незнание специфики литературного языка и его отличий от повседневного использования; склонность к использованию шаблонов и клише вместо живого и выразительного языка; невнимательность к мелочам, таким как правильный порядок слов или уместность пауз и акцентов.

Эти проблемы возникают вследствие недостаточной практики и отсутствия осознанного контроля над речью, поэтому необходимо использовать следующие методы формирования речевой культуры: регулярная практика публичных выступлений и участие в дискуссиях; анализ образцов хорошей письменной речи; развитие навыков критического анализа и редактирования собственных текстов. Влияние преподавателя на процесс формирования речевой культуры нельзя переоценить. Именно он помогает студенту понять важность соблюдения языковых норм, формирует уважение к родной культуре и традициям, а также прививает вкус к качественному словесному выражению мыслей. Педагогическими задачами можно считать стимулирование самостоятельной исследовательской деятельности, создание атмосферы уважения к культурным ценностям и традициям родного языка. Формирование образцового типа речевой культуры – длительный и сложный процесс, требующий совместной работы педагогов и самих студентов.

Заключение

Подводя итог, можно сделать вывод об особенностях формирования типов речевой культуры на занятиях по дисциплине «Русский язык и культура речи» у обучающихся медиаспециальностям Института кино и телевидения (ГИТР). Одной из основных проблем, возникающих в процессе

преподавания курса для творческих специальностей, является формирование определенного типа речевой культуры, которая является важным компонентом обучения будущих специалистов медиасферы в широком понимании.

Из существующих типов речевой культуры, описанных в науке, высшее образование ориентируется на формирование у обучающихся элитарного типа, но наш анализ уже сформированных типов речевой культуры обучающихся, с которыми они поступают в высшее учебное заведение (от фамильярно-разговорного до элитарного) и рассмотрение сложностей, с которыми сталкиваются обучающиеся в процессе формирования типа речевой культуры более высокого, чем изначального, позволяет говорить о достаточности формирования среднелитературного типа речевой культуры в высшей школе.

На сложном пути формирования среднелитературного типа речевой культуры, который мы считаем за образцовый, в отличие от предлагаемой ранее попытки сформировать у всех обучающихся элитарный (эталонный) тип речевой культуры, у обучающихся творческим специальностям – 55.05.01 Режиссура кино и телевидения; 55.05.02 Звукорежиссура аудиовизуальных искусств, 55.05.03 Кинооператорство, 55.05.04 Продюсерство – возникает ряд трудностей, которые преподаватель должен выявить и определить причины возникающего непонимания и неприятия, а затем преодолевать их по мере возможности, совершенствуя и формируя у обучающихся более высокий тип речевой культуры.

Формирование образцового типа речевой культуры – длительный и сложный процесс, требующий совместной работы педагогов и студентов, в ходе которого помимо изучения основных тем курса, формирующих тип речевой культуры, необходимо заниматься исследовательской деятельностью и создавать атмосферу уважения к культурным ценностям и традициям родного языка. Формирование среднелитературного типа речевой культуры в рамках изучения дисциплины «Русский язык и культура речи» представляется возможным.

Литература

1. Апресян Ю. Д. О состоянии русского языка // Русская речь. 1992. № 2. С. 48–56.
2. Гольдин В. Е., Сиротинина О. Б. Речевая культура // Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. М. 1997.
3. Иссерс О. С. Массовая речевая культура в аспекте медиатизации социальных коммуникаций // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. 2019. Т. 18, № 6. С. 178–187.
4. Машкович О. А. Риторический идеал современного студенчества в лингвоаксиологическом рассмотрении: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2022. 195 с.

5. Никитина Л. Б. Речевая культура в контексте педагогического образования // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2023. № 2 (39). С. 110–116.
6. Сиротинина О. Б. Устная речь и типы речевых культур // Русистика сегодня. 1995. № 4. С. 17–27.
7. Стернин И. А. К теории речевых культур носителей языка // Вопросы психолингвистики. 2009. № 7. С. 22–29.

References

1. Apresyan YU. D. O sostoyanii russkogo yazyka [On the State of the Russian Language] // Russkaya rech'. 1992. № 2. Pp. 48–56. (in Russian)
2. Gol'din V. E., Sirotinina O. B. Rehevaya kul'tura [Speech Culture] // Russkij yazyk. Enciklopediya. Moscow, 1997. (in Russian)
3. Issers O. S. Massovaya rehevaya kul'tura v aspekte mediatizacii social'nyh kommunikacij [Mass Speech Culture in the Context of the Mediatization of Social Communications] // Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorija. Filologiya. 2019. T. 18. № 6. Pp. 178–187. (in Russian)
4. Mashkovich O. A. Ritoricheskij ideal sovremennogo studenchestva v lingvoaksiologicheskom rassmotrenii: dis. ... kand. filol. nauk [The Rhetorical Ideal of Contemporary Students in a Linguo-Axiological Perspective: PhD Thesis in Philology]. Omsk. 2022. 195 p. (in Russian)
5. Nikitina L. B. Rehevaya kul'tura v kontekste pedagogicheskogo obrazovaniya [Speech Culture in the Context of Pedagogical Education] // Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. 2023. № 2 (39). Pp. 110–116. (in Russian)
6. Sirotinina O. B. Ustnaya rech' i tipy rechevyh kul'tur [Oral Speech and Types of Speech Cultures] // Rusistika segodnya. 1995. № 4. Pp. 17–27. (in Russian)
7. Sternin I. A. K teorii rechevyh kul'tur nositelej yazyka [Toward a Theory of Speech Cultures of Language Speakers] // Voprosy psiholingvistiki. 2009. № 7. Pp. 22–29. (in Russian)

Для оформления обложки журнала использованы следующие изображения:

1. В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского, 1872 г. Источник изображения: Третьяковская галерея (официальный сайт) / Моя Третьяковка <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8429>
2. Фотография Райана Гослинга. Фото Луи Венанса. 67-й ежегодный Каннский кинофестиваль, 20 мая 2014 г., Канны, Франция. Источник изображения: Gettyimages <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/canadian-actor-ryan-gosling-poses-as-he-arrives-for-the-news-photo/492909239?adppopup=true>
3. Фотография Тильды Суинтон. Фото Питера Хапака. Источник изображения: Etoday <https://etoday.ru/2012/09/fotograf-peter-hapak.php>
4. Фотография Дэвида Линча. Источник изображения: Jacob Burns Film Center (JBFC) <https://burnsfilmcenter.org/cinefiles-wild-at-heart-and-weird-on-top-a-tribute-to-david-lynch/>
5. Фотография Килиана Мерфи. Источник изображения: Steam <https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=1686578792>
6. Фотография Жюль Делеза. Источник изображения: Philosophy Magazine <https://www.philomag.com/philosophes/gilles-deleuze>
7. Фотография Симоны де Бовуар. Источник изображения: Wealthynotes. Стиль жизни состоятельных людей <https://wealthynotes.com/simona-de-bovuar/>
8. Фотография Андрея Тарковского. Источник изображения: API TV https://apitv.ru/publ/kino/vystavka_andrej_tarkovskij_pro_nego_i_pro_kino_otkroetsja_v_jurevce_4_ijunja/3-1-0-2427
9. Фотография Квентина Тарантино. Источник изображения: Useless Daily Gazette <https://www.uselessdaily.com/news/45-interesting-facts-about-quentin-tarantino-list/?shared=email&msg=fail>

МЕДИАКУЛЬТУРА 1 (1), 2025

Главный редактор — О.В. Строева

Научный редактор — И.А. Борисов

Ответственный секретарь, редактор — Е.Н. Лаврова

Художник — Л.Д. Строева

Институт кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация: 8 (495) 787–65–11

www.gitr.ru; mail@gitr.ru

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