ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)
GITR FILM AND TELEVISION SCHOOL

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

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 17.2

The Art and Science of Television

Москва
2021

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 17.2, 2021
Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782
DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа. Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базируется на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Издается с 2004 г.

Индексируется в Web of Science Core Collection, входит в РИНЦ, включен в DOAJ, КиберЛенинку и в ERIH PLUS, представлен в Ulrich's Periodicals Directory и Google Academia, размещен в библиотечной системе Стэнфордского университета.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Periodical journal *The Art and Science of Television* is devoted to relevant historical, theoretical and practical problems of the art of digital media. It publishes the results of studies in scientific directions *Cinema, television and other visual arts, Theory and history of culture, Sociology of culture and spiritual life.* It is based on the materials of the scientific works of the leading scholars of State Institute for Art Studies, GITR Film & Television School and of other Russian and foreign universities. It is addressed to researchers in visual arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio and new media.

Published since 2004.

It is included in Web of Science Core Collection, Russian Science Citation Index, DOAJ, CiberLeninka, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, Google Academia, and Stanford Libraries.

Mission

- to study the art of television in the context of related arts and scientific directions
- to analyze the changes, taking place in society and on television
- to forecast the development of the media industry and the development of scientific knowledge in the field of visual arts and screen culture.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевещания и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № 77-16663 от 31 октября 2003 г.

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2021

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

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

Главный редактор

• Евгений Викторович Дуков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

• Григорий Рафаэльевич Консон — научный редактор, редактор, доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор, старший методист, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия

• Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, кандидат искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Игорь Вениаминович Беленький — редактор, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Марина Фролова-Уолкер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

• Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

• Елена Анатольевна Богатырева — доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Елена Яковлевна Бурлина — доктор философских наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия

• Антон Анатольевич Деникин — кандидат культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Маргарита Николаевна Ермишева — кандидат искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Елена Анатольевна Есина — кандидат педагогических наук, доцент, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Артем Николаевич Зорин — доктор филологических наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия

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

• Ольга Александровна Лавренова — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия

• Наталья Новак — PhD, Университет имени Мартина Лютера, Халле, Германия

• Алексей Юрьевич Овчаренко — доктор филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов

• Николай Николаевич Подосокорский — кандидат филологических наук, помощник ректора Новгородского государственного университета (НовГУ) имени Ярослава Мудрого, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» Института мировой литературы (ИМЛИ) имени А.М. Горького Российской академии наук (РАН), Великий Новгород, Москва, Россия

• Андрей Максович Райкин — шеф-редактор службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководитель творческих мастерских на факультете журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

• Екатерина Викторовна Сальникова — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

• Олеся Витальевна Строева — кандидат философских наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия

• Григорий Львович Тульчинский — доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия

• Елка Чернокожева — Dr. phil. habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия

• Андрей Михайлович Шемякин — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Москва, Россия

Chairman of the Editorial Council Board
Yuri Litovchin—PhD (in Art History), Professor, Rector,
the GITR Film and Television School,
member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

Editor-in-Chief
Yevgeny Dukov—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher,
the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Editorial Board

• Grigoriy Konson—Scientific Editor, Editor, D.Sc. (in Art History),
D.Sc. (Cultural Studies), Professor, Senior Guidance Counselor, MIPT University,
Moscow, Russia

• Olga Khvoina—Executive Secretary, Editor, PhD (in Art History), Professor,
Rector's Advisor for Academic and International Affairs,
the GITR Film and Television School,
Moscow, Russia

• Igor Belenky—Editor, Associate Professor, the GITR Film and Television School,
Moscow, Russia

• Marina Frolova-Walker—PhD (in Art History), Professor,
the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom

• Tatiana Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Elena Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator
• Anna Evstropova—translator, Samara, Russia

Editorial Council Board

• Elena Bogatyreva—D.Sc. (in Philosophy), Professor, Vice-Rector for Research,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Yelena Burlina—D.Sc. (in Philosophy), Professor, the Samara State Medical
University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia

• Anton Denikin—PhD (in Culture Studies), Professor,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Margarita Yermisheva—PhD (in Art History), Professor,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Yelena Yesina—PhD (in Pedagogic), Associate Professor,
the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Artem Zorin—D.Sc. (in Philology), Professor, the Saratov State University,
Saratov, Russia

• Ludmila Kluyeva—D.Sc. (in Art History), Associate Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia

• Olga Lavrenova—D.Sc. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

• Natalia Nowack—PhD, the Martin Luther University, Halle, Germany

• Alexey Ovcharenko—D.Sc. (in Philology), Associate Professor, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia

• Nikolai Podosokorsky—PhD (in Philology), Assistant to the Rector of the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, First Deputy Editor-in-chief, Dostoevsky and World Culture. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia

• Andrei Raikin—Editor-in-Chief of the Service of Informational Broadcast of the Television Channel "Rossiya-Kultura", Director of Creative Workshops at the Journalism Department of the Moscow State M.V. Lomonosov University, Moscow, Russia

• Yekaterina Salnikova—D.Sc. (in Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

• Olesya Stroeva—PhD (in Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

• Grigorii Tulchinskii—D.Sc. (in Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia

• Elka Tchernokojeva—Dr. Phil. Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany

• Andrei Shemyakin—PhD (in Philology), Senior Lecturer, the Lomonosov Moscow State University, Vice-president of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ ДУКОВ
ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЕ
МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ИСКУССТВО И МАШИННАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ»....11

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

ОЛЕГ НИКОЛАЕВИЧ ГУРОВ
ЧЕЛОВЕК И ТЕХНОЛОГИИ: КТО КОМУ ПАРАЗИТ?
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ СЕРИАЛОВ И КИНОФИЛЬМОВ....35

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

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА
«ИЗНАНКА ГОРОДА»:
МАРГИНАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ И СОВРЕМЕННАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА....88

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО
АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МОЛОЗЯ
«БЕЗЫМЯННАЯ ЗВЕЗДА»: МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА
В ДИСКУРСАХ НЕОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ....121

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА
«ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ПРОТОПЕРФОРМАНС»: АВТОМАТ ЭНИГМАРЕЛЬ
НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ СЮРРЕАЛИЗМА 1938 ГОДА....151

БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА
АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО
ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ
ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА
«КАЖДОМУ ПОКОЛЕНИЮ — СВОЙ ШЕРЛОК»: ОБРАЗ ГЕРОЯ
В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. КОНАН ДОЙЛА О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ....193

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ
ПРИМЕНИМОСТЬ ХОНТОЛОГИИ
К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ....217

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

КИРИЛЛ ЭМИЛЬЕВИЧ РАЗЛОГОВ
ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА ПАРХОМЕНКО
МЕТАМОРФОЗЫ КИНОКЛУБНОГО ДВИЖЕНИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ....241

БИЗНЕС-СТАТЬИ

ГАЛИЯ МАРСЕЛЬЕВНА ЮСУПОВА
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ:
МЕХАНИЗМЫ ПОДДЕРЖКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕ....275

CONTENT

CONFERENCE REVIEWS

YEVGENY V. DUKOV
VIOLETTA D. EVALLYO
ARTS AND MACHINE CIVILIZATION INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE.....13

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

OLEG N. GUROV
HUMAN AND TECHNOLOGIES: WHO IS A PARASITE?
RESEARCH EXPERIENCE OF FOREIGN TV SERIES AND MOVIES.....37

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

OLGA A. LAVRENOVA
"THE SEAMY SIDE OF THE CITY":
MARGINAL LANDSCAPES AND CONTEMPORARY VISUAL CULTURE.....61

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

TATIANA I. NAUMENKO
ANASTASIA A. MOLOZYA
NAMELESS STAR: EDISON DENISOV'S MUSIC
IN THE DISCOURSES OF AN UNORDINARY STORY.....123

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

DARIA O. MARTYNOVA
"ELECTRIC PROTO-PERFORMANCE": ENIGMARELLE THE AUTOMATON
AT THE 1938 EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME.....153

BELLA A. BULGAROVA
ALEXEY YU. OVCHARENKO
VICTOR V. BARABASH
JULIA A. VOROPAEVA
"EVERY GENERATION HAS ITS SHERLOCK":
THE CHARACTER'S IMAGE IN THE FILM ADAPTATIONS OF STORIES
BY A. CONAN DOYLE ABOUT SHERLOCK HOLMES.....172

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

ALEXANDER V. MARKOV
APPLICABILITY OF HAUNTOLOGY
TO THE STUDY OF THE ORIGINS OF SCREEN ARTS.....218

THE MEDIA EDUCATION

KIRILL E. RAZLOGOV
EVGENIA V. PARKHOMENKO
METAMORPHOSES OF THE CINEMA CLUB MOVEMENT.....243

BUSINESS ARTICLES

GALIYA M. YUSUPOVA
FILM AND TELEVISION: FINANCIAL SUPPORT FACILITIES IN MODERN EUROPE.....276

ОБЗОРЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

CONFERENCE REVIEWS

УДК 7 + 791.4 + 654.1 + 008
ББК 85 + 85.37 + 76.0 + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-11-32
received 21.06.2021, accepted 29.06.2021

ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ ДУКОВ
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ResearcherID: AAR-6655-2021
ORCID: 0000-0002-2097-369X
e-mail: edukov@rambler.ru

ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЕ
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ResearcherID: AAS-2640-2020
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИСКУССТВО И МАШИННАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ»

Аннотация. Данный текст представляет собой обзор международной научной конференции «Искусство и машинная цивилизация», прошедшей с 30 марта по 2 апреля 2021 года. Организаторами конференции выступили Государственный институт искусствознания, Институт кино и телевидения (ГИТР) и Санкт-Петербургский государственный университет. Конференции, посвященные современной культуре, экранному искусству и телевидению, проводятся в ГИИ на протяжении 17-ти лет. В этом году впервые за историю подобных форумов перед исследователями была поставлена задача проанализировать то новое, что привнесено машинами в сферу искусств и в целом в человеческую жизнь.

В числе прошедших за последний год в России и за рубежом форумов в области искусственного интеллекта (Artificial Intelligence Journey, Москва, Россия);

машинного обучения (International Conference on Machine Learning, Вена, Австрия, 3-я Международная конференция по машинному обучению и машинному анализу, Ханчжоу, Китай); цивилизации знаний («Цивилизация знаний: российские реалии», Москва, Россия) и др. данная конференция заняла свое особое место. Новизна ее концепции состоит в объединении, казалось бы, несовместимых явлений: искусства и машинной цивилизации. Как известно, традиционно искусство противопоставлялось технике как чему-то чуждому, иногда враждебному, хотя и то, и другое явилось результатом творения рук человеческих и его ума. До сих пор выражение «машинная цивилизация» в искусстве использовалось главным образом в жанре фантастики и с акцентом на отрицательные коннотации. Цель конференции — осмыслить художественные практики искусства в эпоху машинной цивилизации, познакомиться с актуальными гипотезами, обнародовать новые факты и обсудить современную терминологию («закон спонтанности», «закон смысловой неопределенности», «алгоритмическая апофения», «пост-опера», «искусственная жизнь и новая витальность»). Наряду с изучением новых проблем, были подняты и старые, которые стали востребованы машинной цивилизацией: оригинал и копия художественного произведения, границы условности и преодоление недоверия к новым медиа, нарративы и поэтика в серьезных и развлекательных экранных жанрах.

Весь корпус докладов конференции был разделен на шесть блоков: «Теоретические модели», «Экранные искусства — кино», «Изобразительное искусство», «Музыка», «Компьютерные игры» и «Цифровизация».

Ключевые слова: искусство, экранная культура, эстетика, машинная цивилизация, технология, киберпространство, новые медиа, техноарт, пиксель, инсталляция, кинематограф, звук

UDC 7 + 791.4 + 654.1 + 008
LBC 85 + 85.37 + 76.0 + 71.04

YEVGENY V. DUKOV
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ResearcherID: AAR-6655-2021
ORCID: 0000-0002-2097-369X
e-mail: edukov@rambler.ru

VIOLETTA D. EVALLYO
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ResearcherID: AAS-2640-2020
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

ARTS AND MACHINE CIVILIZATION INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

Abstract. The text reviews the Arts and Machine Civilization International Scientific Conference. The conference took place on March 30—April 2, 2021, and was organized by the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School, and the Saint Petersburg State University. SIAS has been hosting conferences on contemporary culture, screen art and television for 17 years. This year, for the first time in the history of such forums, the researchers were tasked with analyzing the new things that machines have brought to the arts and, in general, to human life.

The conference took its special place among the forums held over the past year in Russia and abroad in the following areas: artificial intelligence (*Artificial Intelligence Journey*, Moscow, Russia); machine learning (*International Conference on Machine Learning*, Vienna, Austria; *3rd International Conference on Machine Learning and Machine Intelligence*, Hangzhou, China); civilization of knowledge (*Civilization of Knowledge: Russian Realities*, Moscow, Russia), etc. The novelty of the conference lies in the unification of the seemingly incompatible phenomena: art and machine civilization. As is commonly known, art was traditionally opposed to technology as something alien, sometimes hostile, although the both were born in human mind and created by human hands. Until now, the expression

"machine civilization" in art has been used mainly in the genre of fantasy and with an emphasis on its negative connotations. The purpose of the conference was to comprehend the artistic practices in the era of machine civilization, get acquainted with current hypotheses, publish new facts and discuss modern terminologies (law of spontaneity, law of semantic uncertainty, algorithmic apophenia, post-opera, artificial life and new vitality). Along with the study of new challenges, old issues were raised, which became in demand in the machine civilization: originals and copies of artworks, the boundaries of conventionality and overcoming distrust in new media, narratives and poetics in serious and entertaining screen genres.
The conference reports were divided into six blocks: Theoretical Models, Screen Arts—Cinema, Fine Arts, Music, PC Games, and Digitalization.
Keywords: art, screen culture, aesthetics, machine civilization, technology, cyberspace, new media, techno art, pixel, installation, cinema, sound

Проблемы, связанные с внедрением машин в человеческую цивилизацию, рассматривают с разных позиций — от воздействия на человеческую деятельность и систему ценностей до возможностей развития искусственного интеллекта, компьютерного зрения, робототехники и др. Актуальность данного круга вопросов подтверждается значительным числом масштабных научных форумов, прошедших в России и за рубежом только в 2020 г. Так, *Тридцать седьмая Международная конференция ICML (International Conference on Machine Learning), Вена, Австрия,* в которой в виртуальном формате приняли участие 10800 ученых из 75-ти стран, была посвящена машинному обучению. Два типа проблем, схематично: «машина – машина» и «машина – человек» находились в поле зрения *3-ей Международной конференции по машинному обучению и машинному анализу MLMI' 20, Ханчжоу, Китай. В IV Ежегодном саммите по искусственному интеллекту, компьютерному зрению и машинному обучению Machines Can See (Москва, Россия)* все внимание было также сосредоточено исключительно на проблеме «машина – машина».

А вот проблемы влияния машинной цивилизации на художественную жизнь, на бытие искусства в программах зарубежных и российских конференций специально не ставилась, хотя актуальность их давно назрела.

В настоящем обзоре представлены доклады, прозвучавшие на Международной научной конференции «Искусство и машинная цивилизация», совместно организованной Государственным институтом искусствознания, Институтом кино и телевидения (ГИТР) и Санкт-Петербургским государственным университетом (30 марта – 2 апреля 2021 года). Новизна ее

концепции состоит в объединении, казалось бы, несовместимых явлений: искусства и машинной цивилизации. Традиционно искусство противопоставлялось технике как чему-то чуждому, иногда враждебному, хотя и то, и другое явилось результатом творения рук человеческих и его ума. До сих пор выражение «машинная цивилизация» в искусстве использовалось главным образом в жанре фантастики и с акцентом на отрицательные коннотации. **Цель конференции** — осмыслить художественные практики искусства в эпоху машинной цивилизации, познакомиться с актуальными гипотезами, обнародовать новые факты и обсудить современную терминологию («закон спонтанности», «закон смысловой неопределенности», «алгоритмическая апофения», «пост-опера», «искусственная жизнь и новая витальность»), Наряду с изучением новых проблем, были подняты и старые, которые стали востребованы машинной цивилизацией: подлинность, оригинал и копия художественного произведения, границы условности и преодоление недоверия к новым медиа, нарративы и поэтика в серьезных и развлекательных экранных жанрах.

Форум этого года показал, что ученые адаптировались к новому, полумашинному образу работы, активно эксплуатируя возможности современных компьютерных устройств, программ для дистанционного общения. Конференция под названием «Искусство и машинная цивилизация» собрала почти 80 докладчиков из разных городов от Японии до Германии (27 из них доктора наук). Новым было участие аспирантов из крупных университетов, что в прошлом было характерно только для Института кино и телевидения (ГИТР). Организаторам пришлось увеличить время конференции и вместо трехдневной она шла полных 4 дня. Весь корпус докладов был разделен на 6 блоков: основные — «Теоретические модели» и «Экранные искусства» — кино, а также отдельные виды искусств — «Изобразительное искусство», «Музыка», «Компьютерные игры» и «Цифровизация». В 2021 году большое внимание уделялось активной дискуссии после каждого блока.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

Теоретический блок конференции был очень разнообразен. Ученые искали антропологическое ядро человека и машины, пытались настроить зеркало современной цивилизации. Ясно было, что «машина» открыла ящик Пандоры. Время и пространство изменились, рядом с человеком оказались роботы и андроиды, которые по-своему перестаивают мир. И в этом процессе важную роль играет искусство.

Конференцию открыл доклад доктора философских наук **Е.В. Дукова** (Государственный институт искусствознания): «Они уже пришли: как нам жить с машинами?». Докладчик отметил, что машинная цивилизация лишила человека ощущения превосходства над всем миром, которое дало человечеству Возрождение. В центр мироздания она поставила бездушную машину. Средневековые ремесленники и их небольшие мастерские уступили место большим фабрикам, заводам и новому классу людей, которые нанимались для их обслуживания. Человек обслуживал машину, как в прошлом обслуживали барина слуги. В новой реальности главной была она — бездушный кусок железа, а сейчас — еще и пластмассы. С XVIII века начинается настоящая машинная цивилизация, до сих пор не исчерпавшее своего потенциала. Человечеством стали командовать машины, а со временем пристально следить за всем — экраны. И сегодня мы должны учиться сосуществовать с машиной. Машины накапливают огромное количество фактического материала из всех сфер человеческой деятельности. И готовы предложить нам почти все, чем они владеют. Однако машины уязвимы в сфере чувств, где ключевым инструментом служит интуиция. Человек при принятии решений включает эмоции — в этом видится его преимущество. И искусство здесь занимает важное место.

Доктор культурологии (Московский международный университет) **А.Н. Рылева** в докладе «В каждой под(д)елке есть доля подлинности», продолжив озвученную Е.В. Дуковым тему интуиции, обратила внимание на фильм «Лучшее предложение» (*La migliore offerta*, реж. Дж. Торнаторе, 2013) и подчеркнула, что этот фильм — предчувствие будущего человечества, пытающегося понять соотношение человеческого и механического. Создатели фильма проводят важную мысль о «механическом законе спонтанности», неисключающем возможности духовного перерождения. Герой фильма — «автомат» по подделкам, человек-машина — в момент любви перерождается и оказывается просто человеком.

Ряд важных вопросов о современной цивилизации подняли философы и культурологи. Доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания **Н.А. Хренов** в своем докладе «Культура и технологии: от органопроекции Э. Каппа к опредмечиванию Духа Гегеля» рассмотрел феномен философии техники и обратил внимание на интересную теорию «органической проекции» немецкого философа XIX Э. Каппа [1]. Согласное ей, технические системы представляют собой подобие человеческим органам, и прежде всего руке. Форму-

лируя свою антропологическую теорию, Э. Капп подчеркивает: каковы бы ни были технологии, которые вводит в практику человек, его мысль ограничена структурой человеческого организма. Капп полагает, что именно в словах древнегреческого мыслителя Протагора: «Человек есть мера всех вещей» — был впервые сформулирован антропологический критерий ядра человеческой деятельности.

Сам образ «человек-машина» был введен французским сенсуалистом и врачом Ж.О. де Ламетри (1709–1751) в одноименном трактате 1747 году [2]. Для де Ламетри человек — искусный часовой механизм или клавесин, а его человеческое тело напоминает «самозаводящуюся машину». Это гипотеза продержалась почти два века и начала разрушаться под натиском цифры. В докладе «Человек-машина и машина-человек в искусстве: встреча в цифре» доктор философии **Г.Л. Тульчинский** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургский государственный университет) зафиксировал новую ситуацию XXI века: цифровизация сегодня уже не просто заменяет жизнь ее фиксацией и демонстрацией, но формирует искусственную среду, втягивающую в себя биологическую природу человека, превращая и саму культуру в подобие механизма.

И.В. Кондаков, доктор философских наук (Государственный институт искусствознания и Российский государственный гуманитарный университет) в докладе «Феномен “смысловой неопределенности” в условиях машинной цивилизации» по-новому раскрыл тему неопределенности в квантовой реальности[1]. **А.П. Люсый**, доктор филологических наук (Институт кино и телевидения (ГИТР)) в докладе «Изоляция и штурм: К новым ритмам и соразмерностям машины культуры» рассмотрел новые вызовы соотношения «хлеба и зрелищ». Доктор искусствоведения **И.И. Югай** (Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов) в докладе «Современные цифровые технологии в искусстве: теория и практика» затронула взаимодействия художника и компьютера. Молодая исследовательница **Е.С. Вивич**, аспирант школы культурологии (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»), в докладе «Время и материальность цифрового изображения» плодотворно размышляла над вопросами материальности и темпоральной природы цифрового изображения.

[1] Несколько лет назад он поднял эту тему на материале русской литературы XIX века [3].

Многие участники сравнивали человеческой тело и «человекообразные машины». Так, кандидат философских наук (Институт кино и телевидения (ГИТР)) **О.В. Строева** предложила собравшимся доклад «Как мать-валькирия и темнокожий андроид возродят человечество». В центре доклада — сериал «Воспитанные волками» *(Raised by Wolves*, реж. Л. Скотт, А. Габасси, С. Мимика-Геззан, 2020–...) о роботе-компьютере «Мать», андроиде Эш и людях-космонавтах. **Д.Н. Ветров**, старший преподаватель кафедры теории и истории культуры (Институт кино и телевидения (ГИТР)), в докладе «Апофатическая антропология научной фантастики: андроид и регистр Воображаемого» обратил внимание, что мотивы враждебного либо дружественного поведения андроидов по отношению к персонажу-человеку представляется возможным интерпретировать исходя из гетерогенности Воображаемого и Символического. Им рассматривается возможность экстраполировать предложенный метод на другие картины жанра научной фантастики, персонажами которых являются андроиды. **Л.Г. Жигалова**, аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, представила тему «Искусственная жизнь и новая витальность героев современных фантастических сериалов».

О.Н. Гуров, аспирант ГИИ и преподаватель Института отраслевого менеджмента Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, в докладе «Человек, андроид, паразит» развил идеи, изложенные в его новой книге «Границы человеческого» (в соавторстве с М.С. Сафоновым) [4]. Современная жизнь — подчеркнул докладчик — все больше выходит за границы естественного. Меняются ключевые категории культуры, а войти в их список стремятся новые технологические явления и искусственный интеллект, которые начинают захватывать плацдармы в общественной жизни и в эстетическом пространстве. Доктор искусствоведения (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова) **Н.Г. Кривуля** в докладе «От механической куклы к киборгам: техногенная эволюция анимационного персонажа» рассмотрела эволюцию анимационного персонажа, возникающего под воздействием идей технократизма. Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом к персонажам, обладающим гибридной природой, возникающей на основе интеграции человеческого и искусственного начал. Машины в конце 1980-х нередко предстают как более совершенные существа, причем их основная функция заключается в спасении и сохранении человечества как вида. Кандидат культурологии (Иркутский

филиал Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова) **Т.Н. Шеметова** проанализировала телесность в чувственной культуре XXI века. Докладчик констатировал, что в настоящей супермашинной цивилизации мы вынуждены творить новый концепт человека будущего. Но где будет обитать такой человек? Какой мир ему подойдет из тех, что предлагает машинная цивилизация — реальный, виртуальный или мир дополненной реальности? И как кризисы повлияют на становление нового человека? В докладе концепт дуальности тела и сознания рассмотрен в русле идей трансгуманизма.

Часть докладчиков уделила внимание методологии. Доктор культурологии (Майкопский государственный технологический университет) **А.М. Сиюхова** выступила с докладом «Проблемы соотношения категорий “искусство”, “киберпространство” и “киберискусство”». Она обратила внимание на терминологические аспекты цифровизации искусства и подчеркнула, что рассматривает их как элементы структуры, синтетически объединяющей «искусство», «киберпространство» и «киберискусство» в современную систему духовно-материального производства. Доктор философских наук (Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина) **М.И. Козьякова** обратилась к теме новых медиа и новой эстетики. **О.Г. Шишков**, аспирант ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», старший специалист ГБУ «Мосстройинформ» и его содокладчик **Э.В. Фирсов**, кандидат исторических наук (бизнес-аналитик E.ONSE), посвятили свой доклад «Виртуальной ценности».

Кандидат культурологии **К.Ю. Бохоров** (Московский государственный психолого-педагогический университет) в докладе «Алгоритмическая апофения и эстетизация данных» рассмотрел художественное освоение искусственного интеллекта с точки зрения его технических возможностей обработки потока данных, усвоение которого представляется превосходящим человеческие возможности. В качестве предмета исследования докладчик обратился к произведениям современных художников, работающих с феноменом «алгоритмической апофении» — Марио Клингемана, Зака Бласа. Кандидат философских наук, куратор выставочных проектов в Российской государственной библиотеке искусств **А.М. Орлова** сделала доклад «От имитации к высшему разуму. Как машина стала соавтором в современном искусстве». В центре доклада — картина Джакомо Балла «Динамизм собаки на поводке» 1912 года. Тогда это полотно являлось экспериментом в области изобразительного искусства, как и его звуковое

произведение «Машина», имитирующее звуки автомобилей. С тех пор прошло более ста лет и технологии (в данном случае они являются синонимом машины) стали неотъемлемой частью жизни человека, внедрились в искусство. В докладе была произведена попытка соотнести опыт прошлого с возможными тенденциями будущего.

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА. КИНО

Экранные искусства заняли второе место в конференции. Часть выступлений была посвящена теории кино, другая — его истории. Доктор философских наук (Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов) **С.Б. Никонова** в докладе «Об условности в кино и ее границах» показала, как киноискусство способно не просто указывать на какую-то воображаемую реальность вне себя (что можно считать характерным для художественных практик), но формировать собственную реальность на экране непосредственно и вовлекать в нее воображение зрителя, который оказывается в более пассивной позиции, чем при столкновении (и интерпретации) произведений других искусств, но в то же время значительно более захваченным реальностью происходящего. Ряд приемов, которые сами по себе условны, создают кинематографическую ткань и ее мощь по воплощению «иной» реальности (например, монтаж). Но имеются и условности иного порядка: сюжетного, изобразительного, связанного не со структурой способов восприятия, а с содержанием воспринимаемого опыта. Как далеко может заходить по отношению к кино требование об «исторической достоверности» — это нужно изучать. Д.Д. Смолев, кандидат философских наук (Государственный институт искусствознания), продолжил тему «объективного» взгляда машины с точки зрения ракурса в кино.

М.Ф. Казючиц, кандидат философских наук (Академия медиаиндустрии и Государственный центральный музей кино), посвятил свое выступление образам науки и техники в отечественном и зарубежном научно-популярном полиэкранном кино 1950-х–1970-х годов. Он отметил, что развитие кинематографа в эти годы определялось достижениями науки, техники, а в отечественном полиэкранном кино развивалось по взаимосвязанным направлениям: освоение космоса («Земля и Небо», «Утро космической эры») и внедрение техники в жизнь человека («Великая победа человечества»). Сциентистские образы: объекты ракетостроения; объекты атомного строения; объекты иных отраслей с наукоемкими технологиями — в 1950-е–1970-е годы становятся неотъемлемым элементом

идеологии. СССР стремился к внедрению инновационных технологий, в том числе в кино. В отечественной литературе они известны как новые кинотеатральные системы (полиэкран, кинопанорама, широкоэкранное кино, кругорама). При различных особенностях в отдельных странах полиэкранное кино используется прежде всего на международных выставках экспо, где оно занимает место инсталляции, аттракциона.

Аспирант и преподаватель Школы дизайна **В.В. Непийпов** (НИУ «Высшая школа экономики») в докладе «Трансформация концепции реализма в цифровом кинематографе» предложил гипотезу о трансформации концепции реализма в цифровом кинематографе. Опираясь на труды Льва Мановича о цифровом кинематографе и Натальи Самутиной о культовом кино, он противопоставил их классической теории реализма Андре Базена, представив, таким образом, один из возможных методов анализа «реализма» в цифровом кинематографе. Внедрение цифровых технологий в процесс современного кинопроизводства представляет интерес для нового этапа кинотеории. Одной из важнейших проблем является то, что современный кинематограф начинает существовать в рамках законов, для описания которых традиционных методов анализа фильма становится недостаточно. Во многом это связано с повсеместным применением в фильмах компьютерной графики, из-за чего граница между фотографическими и графическими элементами для зрителя стирается.

Кандидат культурологии, независимый исследователь **Л.В. Попова** сделала доклад о конструкции человека в кинематографе немецких экспрессионистов. Кандидат культурологии **А.И. Пожаров** (Институт кино и телевидения (ГИТР)) посвятил свое выступление гностическому мифу в медиакультуре на примере киновселенной «Люди-Икс» *(X-Men)*. Докладчик отметил, что XXI век отмечен формированием уникальной синкретической модели, в которой причудливо переплетаются самые разные религиозные, социальные, философские и культурные парадигмы. Он остановился только на одном — «гностическом духе», по определению одного из самых авторитетных исследователей этого феномена Ганса Йонаса.

На конференции исторические параллели кино рассматривались, начиная с XIX века. Доктор филологических наук **Л.И. Сараскина** (Государственный институт искусствознания) в рамках доклада «Литературные и экранные образы первых отечественных велосипедистов и их велосипедов» отметила, что велосипеды изобретались и совершенствовались в течение многих веков всем миром и стали популярнейшим колесным

транспортом, от которого человечество вряд ли когда-нибудь откажется. Во многих странах езда на велосипеде стала ныне образом жизни, хотя поначалу люди привыкали к зрелищу «наездников на колесиках», особенно женщин, с трудом. Столицы, как правило, шли навстречу всему новому охотно и быстро, провинция же — с недоверием. Российский кинематограф зафиксировал этапы внедрения велосипедов в повседневность, начиная с 1860-х по 1895-й. Картины «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (реж. Н. Михалков, 1979), «Мертвый дом» (реж. В. Федоров, 1932), «Человек в футляре» (реж. И. Анненский, 1939), ретро-сериал «Анна-детективъ» (реж. Ф. Герчиков, Е. Семенов, С. Мезенцев, 2016–…) с разной степенью подробностей показали, как осваивала Россия европейское новшество — ведь первым русским велосипедистом стал император Александр II, которые привез свой «костотряс» из Парижа в 1867 году, где проходила Всемирная промышленная выставка.

Кандидат искусствоведения **Е.А. Сариева** (Государственный институт искусствознания) в докладе «Экран на театральной сцене. Первые опыты» анализировала экспериментальные опыты использования в театральных спектаклях кинематографических картин. Представляется неслучайным появление кинематографа на сценах театров, ориентированных на массовый вкус и в так называемых «низовых жанрах», имеющих общие истоки с недавно рожденным кинематографом.

В рамках дискуссии к своему докладу «Образы труда и техники в немом кино» доктор культурологии **Е.В. Сальникова** высказала гипотезу о сосуществовании натуралистической и игровой, фантазийной интерпретации труда в кадре. Так, для Дзиги Вертова характерна поэтизация реальной человеческой деятельности. Но российский кинематограф раньше западного открыл совсем другие мотивы в «Аэлите» (реж. Я. Протазанов, 1924). В фильме показано, как марсиане, отработав смену, превращаются в безжизненные тела-репликанты, складируемые управляющими, словно вещи, до начала следующей смены. Этот мотив предваряет уже современные экранные образы чисто функционального отношения к антропоморфным существам-репликантам, например, в «Облачном атласе» (*Cloud Atlas*, реж. Л. Вачовски, Т. Тыквер, Л. Вачовски, 2012). Е.В. Сальникова добавила, что «Аэлита» — во многом недооцененный фильм, особенно с точки зрения моделирования фантастического, экспрессионистки-конструктивистской стилистики и развития мотива тотальной дегуманизации общества.

А.Е. Батарина, аспирант (Государственный институт искусствознания) в докладе «Экранная иллюзия советского шахматного спорта (на материале художественных кинофильмов «Гроссмейстер» (реж. С. Микаэлян, 1972), «Белый снег России» (реж. Ю. Вышинский, 1980), «Капабланка» (реж. М. Эррера, 1986))» обратилась к образам советского шахматного спорта в киноискусстве СССР. На примере трех художественных фильмов второй половины XX века была зафиксирована эволюция интерпретации шахматной игры. Мода на шахматы, по мнению докладчика, возникла не только благодаря международным шахматным турнирам, но и интересу экранных медиа к данному интеллектуальному спорту. Аспирант Института кино и телевидения (ГИТР) и контент-редактор Башкирской государственной филармонии им. Х. Ахметова **Д.У. Байтурина** представила доклад «Трансляция традиционных культурных ценностей и смыслов в произведениях башкирского кинематографа».

Доктор философских наук (Институт кино и телевидения (ГИТР)) в докладе «Как преодолеть недоверие к медиа» **Е.А. Богатырева** обратилась к медиааспектам творчества В. Высоцкого, что стало оригинальным взглядом как на коммуникативные аспекты медиа, так и личность поэта. Е.А. Богатырева заключает, что в противовес механизированию звукозаписывающих технологий, Владимир Высоцкий очеловечивает все, что попадает в поле его зрения и настраивает своего зрителя на коммуникацию, в которой самоцель — искренность. У Высоцкого даже средства трансляции (микрофон) словно страдают, если участвуют в процессе лжи. В наши дни у Высоцкого наверняка оказался бы свой YouTube-канал, а средства трансляции обеспечивали бы становление обширной коммуникативной структуры. Обратная связь, интерактивность, проявились бы в том, что публика влияла на его репертуар. Докладчик обратил внимание на потребность в закреплении, трансляции именно творчества Высоцкого, которое не могло не пробить себе дорогу, а оказалось сущностно связанным с утверждением нового средства коммуникации — Интернета, противостоящему, скорее, телевидению, нежели печатным СМИ. Для Высоцкого главное — это медиа, магнитное звукозаписывающее устройство, которое способствовало расширению горизонтов восприятия, создавало условия для освоения новых медиа. Представляется, что именно Владимир Высоцкий подготовил нас к восприятию современных медиа.

Кандидат искусствоведения **Н.П. Баландина** (Государственный институт искусствознания, Российский государственный гуманитарный уни-

верситет) рассмотрела проблему человека и техники в фильмах Жака Тати. В докладе «Ритуалы, которые нам дала фотография» кандидата искусствоведения **А.Л. Юргенева** (Государственный институт искусствознания) зафиксировала зарождение ряда современных ритуалов, которые вновь обозначили, возродили и трансформировали моменты бытия человека, прежде сопровождавшихся ритуальными действиями, сохранившими в секулярных обществах прежнее значение лишь для сравнительно небольшой группы. Исследователь заключил, что акт фотографирования стал выполнять функцию благословления пищи; создание фотографии новорожденного и ее публикация в социальной сети аналогичны представлению нового члена общине (как своего рода обряд перехода из небытия в социальную жизнь). Фотографии создаются, чтобы отметить начало какого-то действия или его завершение. Воссоздание спустя годы семейных снимков с сохранением композиции и действующих лиц служит свидетельством силы семейных уз и как бы вновь утверждает их (то же можно отчасти сказать и о фотографиях друзей, однополчан, школьных групповых снимках). Запечатление на встроенную в телефон камеру объекта (памятника, персоны, строения, в том числе культового), к которому человек испытывает чувство пиетета, становится аналогом крестного знамения, поклона или поцелуя руки. Отличие этого ритуального жеста от существовавших прежде заключается в моментальном возникновении документального свидетельства. Момент оказывается сохраненным в визуальной форме и замирает в вечности.

Кандидат культурологии **В.Д. Эваллье** (Государственный институт искусствознания) в докладе «Московский метрополитен в движении: старые и новые поезда в культурно-эстетическом контексте» обратилась к феномену Московского метрополитена как сложного медиаорганизма и сосредоточилась на его динамичной части — поездах. Не претендуя на всеохватную классификацию, докладчик обратил внимание на номерные (частично модернизированные), тематически оформленные, «винтажные», новые («Яуза», «Русич», «Ока») и гиперсовременные поезда «Москва». В.Д. Эваллье обратила внимание на культурно-просветительский характер тематически оформленных составов, активацию разнообразных пластов восприятия наружной и внутренних частей вагонов. Внешний вид новых поездов «Яуза», «Русич» и «Ока» явно узнается «лицо» робота, особенно во внешнем виде головной части. Новейшие поезда «Москва» — это пласт высокотехнологичности, гиперсовременности метрополитена.

В.Д. Эваллье сделала вывод, что Московский метрополитен подчеркивает не только разнообразие коммуникационных моделей, но и предлагает технологичное, безопасное, продуманное зрелище, техническая сторона которого находится под контролем человека. О таком совмещении признаков вокзала и зрелищного искусства писал один из архитекторов Московского метро И.Е. Рожин: «Станция метрополитена соединяет в себе черты вокзала и интерьера общественного здания, может быть, даже зрительного зала. […] Но в замкнутом пространстве подземного зала можно задержаться […] и тогда архитектура станции превращается для пассажира в зрелище» [5, с. 173]. Современный Московский метрополитен предлагает не одно статичное зрелище, а широкий спектр визуальных аттракционов.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Вопросы изобразительного искусства в основном сгруппировались в монографические доклады, но несколько выступлений носило общий характер. Доклад доктора искусствоведения **Б.М. Соколова** (Российский государственный гуманитарный университет) был посвящен немецкому писателю Паулю Шеербарту: «Жилище будущего в трактате Пауля Шеербарта “Стеклянная архитектура” (1914)» [6]. Среди его постоянных образов — вращающиеся башни и шпили, стены из цветного стекла, лаконичная мебель из металла. В 1914 году, за год до смерти, он получил возможность работать вместе с пламенным поклонником его творчества, архитектором Бруно Таутом. Таут создал «Стеклянный дом» на выставке в Кельне, а Шеербарт написал трактат с программой перехода от «кирпичной» архитектуры к стеклянной. Его образы и аргументы предвосхищают не только архитектуру авангарда (Баухауз), но и технократические интерьеры XX и XXI веков. Отвечая на вопрос Е.В. Сальниковой о семантике стекла, возможных соотношениях с хрустальным дворцом и эволюции интерпретации стекла с середины XIX века, исследователь подчеркнул, что начиналось все с оранжерей и пафоса застекленного неба, то есть с обращения к стерильности и чистоте прозрачных стен, когда стекло блестит и вместе с тем его как бы нет. Хрустальный дворец не имел ни одного цветного стекла — это чистое сияние. Сияние реальности. П. Шеербарт же был человеком эпохи модерна; его привлекал не концепт стерильности стекла, а эффект витража, цветность, иллюзии. Его фантазии не получили практического воплощения. А фантазии и мечты перешли в пространственные построения в кинематографе.

Кандидат искусствоведения **Р.М. Байбурова** в своем докладе «Искусство последней трети XX века (на примере интерьера) как результат возникновения машинной цивилизации» обратила внимание на разочарование культуры XIX века в идеях просвещения, на месте которых, тем не менее, не появилось новых, достаточно масштабных. Интерьер стал центром семьи, дома, поначалу акцентировался исторический стиль, но мощных художественных идей не было: акценты, согласно личным представлениям жильцов, делались на моде, красоте, удобстве. Жилища стали обрастать вещами, на которых во многом и перекладывалась функция трансляции определенных актуальных смыслов, которые обитатели интерьеров считали значимыми и репрезентативными для своего социального и культурного статуса. В целом интерьер продолжал обогащаться «безделками» и мебелью, на что отреагируют художники модерна, провозглашая необходимость очистить интерьеры от лишних и случайных предметов, делая акцент на функциональности вещей. Постепенно сложились новые идеалы жилого пространства, отобразившиеся в модернизме (Баухауз, Ле Корбюзье). Идеалом стало открытое зонированное пространство, освобожденное от лишних вещей. И так появился культ пустоты, который позже будет проявляться и в пространствах с доминированием всевозможных механизмов.

Интересный вывод озвучила **О.В. Христофорова**, кандидат социологических наук (Украинский гуманитарный фонд) в рамках дискуссии к докладу «Звук и цвет: синтетические эксперименты в музыкальном и живописном авангарде», акцентировав внимание на процессе художественного творчества. По ее мнению, когда картина создается, это происходит вне теоретических концептов и форм, но потом мы можем эти вещи выявлять, потому что художественное творчество — это всегда больше, чем заложенная структура и теория.

Наряду с общей проблематикой в конференции были и монографические доклады об образе «машин» у В. Баранова-Россине и Г. Гидони (**О.В. Колганова**, кандидат искусствоведения, Российский институт истории искусств), у В. Баранова-Россине (**А.М. Спиридонова**, Национальный исследовательский университет ИТМО), Рауля Хаусманна (**Е.В. Быканова**, Российский государственный гуманитарный университет), Фрэнка Малины (кандидат исторических наук **И.Н. Захарченко** и магистрант **О.М. Щедрина**, Российский государственный гуманитарный университет), Александра Райхштейна (доктор социологических наук **М.Л. Магидович**, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена), у

М. Добужинского (**М.Ю. Овсянников**, аспирант, кафедра теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет).

МУЗЫКА

Небольшая группа докладов была связана с техникой звукоизвлечения и роли звука в кино. С интересными докладами выступили Ростовские ученые из государственной консерватории им. С. В. Рахманинова — доктор культурологии, проректор по научной работе Ростовский консерватории **А.В. Крылова** и доктор искусствоведения **Е.В. Кисеева**. А.В. Крылова выбрала из бурно развивающихся видов художественного творчества, показывающих глубинную связь технической и художественной сторон, инсталляцию. Т.е. как искусство среды и современные инсталляционные конструкции органично вписываются в городские ландшафты, делая их более одухотворенными, способными на творческий контакт и транслирующими культурно и социально значимые смыслы.

Е.В. Кисеева отметила, что в оперном жанре на рубеже XX–XXI веков произошла очередная реформа, которая привели к появлению пост-оперы. Пост-опера обретает не характерные для жанра эстетические свойства. Поэтический текст, ранее становившийся основой для либретто и определявший опорные точки музыкальной драматургии, утрачивает свою доминирующую смыслообразующую функцию. Ее роль начинают выполнять визуальные образы. В пост-оперных произведениях функции музыкальных, визуальных и вербальных текстов не разделены иерархически, а ключевая для истории оперы проблема взаимодействия музыки и драмы для них не имеет значения. Характерной особенностью пост-оперы становится введение в драматургию нелинейных методов, направленных на разрушение причинно-следственных связей в нарративе и в звуковой среде. Композитор при этом работает как ретранслятор.

Кандидат исторических наук **А.С. Колесник** (Институт гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, НИУ «Высшая школа экономики») выступила с докладом о репрезентации машин и техники в британском хеви-метал 1980-х гг. Была рассмотрена специфика фантастического языка групп «Новой волны британского хеви-метала»: как изображались машины и роботы, посредством каких приемом создавались машинные звуковые ландшафты, как данная тематика обыгрывалась в рамках концертных выступлений, наконец, какую роль выполняли отсылки к машинам и технике в творчестве музыкантов.

Кандидат искусствоведения **О.А. Платонова** (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки) в докладе «“Голоса машин” и их роль во французской киномузыке 1930–1940-х гг.» уделила основное внимание анализу основных предпосылок внедрения электроакустических экспериментов в мировую киномузыку в целом и в киномузыку Франции в частности. Докладчик выделил две тенденции. Первая связана с расширением тембровой палитры за счет вхождения в практику механических шумовых (театральный орган Wurlitzer, интонарумори, руссолофон), электронных (терменвокс, волны Мартено, траутониум) инструментов, первых оптических синтезаторов (нивотон Воинова, вариофон Шолпо, виброэкспонатор Янковского, «световая музыка» Пфеннингера). Вторая сопряжена с развитием технологии оптической записи и появлением различных способов преобразования звука (ускорение, замедление, инверсия). Опираясь на идеи французского музыковеда Ф. Ланглуа, автор рассмотрел наиболее важные этапы звукошумовых экспериментов, предпринятых в первую половину XX века и связанных с кинематографом.

В докладе кандидата искусствоведения **Н.Г. Кононенко** (Государственный институт искусствознания) «Музыкальная механика Замка: опыт Балабанова и Курехина» речь шла о механическом начале в своеобразной драматургической конструкции фильма А. Балабанова «Замок» (1994) и его обусловленности музыкальной концепцией картины. Образ музыкальной шкатулки XVIII века — визуального лейтмотива фильма, озвучиваемого «механической музыкой» С. Курехина, — был рассмотрен как метафора общественного устройства, своего рода абсурдистский вариант барочного механического универсума.

В докладах доктора философских наук (Германия) **Н. Новак** «“Машинный” звук и ультрахроматизм» и доктора искусствоведения **Ю.В. Михеевой** (Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова) «“Мужчина и женщина” 2.0: голос операционной системы в фильме “Она” как гиперреальный объект любви» был поставлен целый ряд вопросов, актуальных не только для экранных искусств XXI века, но и для людей, живущих в мире цифровых технологий. Речь шла о новом звуке и «новой чувственности», которые несет робот.

Кандидат культурологии **К. Юноки-Оиэ,** преподаватель Университета Рицумэйкан (Япония) и кандидат искусствоведения **А.Б. Никанорова** поделились своими мыслями, как старинные инструменты продолжает жить в среде машин.

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ИГРЫ

Данный раздел был небольшим, но содержал интересные детали. Прежде всего это касается дизайна. Спекулятивная архитектура компьютерных игр представляет собой малоизученный объект исследования. Кандидат социологических наук (Социологический институт РАН) **Н.А. Зиновьева** выступила с докладом «Городская архитектурная среда в пространствах компьютерных игр: социологическое освоение». Игровое пространство, заметил докладчик, задает механику игры, формат деятельности (бегать, бить, открывать ключом, строить, ломать), возможности и ограничения для действий игрока (куда и как можно пробраться, с какого расстояния попасть выстрелом в цель, за какими стенами спрятаться от пуль), а также задает нарративы, интерпретируя которые, игрок проникается атмосферой и идеями, транслируемыми посредством игры. Поэтому архитектурная среда становится важным элементом любой игры. **А.В. Трапезникова** (Институт кино и телевидения (ГИТР)) продолжила тему на примере изобразительного пространства в компьютерных играх. Докладчик сфокусировал внимание на технической и эстетической аспектах создания уникального художественного пространства, проиллюстрировав свои выводы ярким изобразительным материалом. Магистр теории и истории искусства **И.И. Шедько** сделала вывод, что видеоигра становится в один ряд с новыми цифровыми медиа, с помощью которых можно обращаться к традиционным формам искусства, к накопленному опыту и пытаться осмыслять прошлое в новых формах и условиях современного мира.

Важных вопросов в визуальных нарративах, мифопоэтики в серьезных компьютерных играх коснулись содокладчики — доктор социологических наук **О.В. Сергеева** (Санкт-Петербургский государственный университет) и кандидат социологических наук **Е.А. Орех** (Санкт-Петербургский государственный университет). В своем выступлении «Визуальные нарративы серьезных компьютерных игр» они рассмотрели лидеров по внедрению «серьезных игр», таких так сфера здоровья и медицинский уход, а также гражданского активизма. В докладе подчеркивалась роль визуального дизайна, который направлен на поддержание иммерсивности, ощущения игрового испытания, контроля над игровым миром и в целом на получение игрового удовольствия. Если предыдущие докладчики сосредоточились на серьезных играх, то кандидат педагогических наук **Е.А. Семенова** (ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования») предложила посмотреть на

смеховую культуру игр, акцентировала внимание на технологии конструирования смехового контента в Интернет-среде и рассмотрела в качестве претендентов на звание ультрасовременной «машины смеха» такие социальные сети, как TikTok и Clabhouse.

ЦИФРОВИЗАЦИЯ

Тенденция сближения гуманитарных наук с точными нарастала на протяжении всей второй половины XX века. Организационно-экономические аспекты разработки и внедрения цифровых технологий постепенно завоевывали сферу культуры. На роль цифровизации и ее значимость обратила внимание **Л.Б. Зубанова**, доктор культурологии из Челябинского государственного института культуры. Исторические, философские и терминологические акценты соотношения машинного и человеческого прозвучали в докладах: кандидата политических наук **И.С. Глебовой** (Институт кино и телевидения (ГИТР)) «Стриминговые сервисы как индикатор социальных изменений в постмодернистском обществе», кандидата искусствоведения **Г.М. Юсуповой** (Государственный институт искусствознания) в докладе «Кино и телевидение: механизмы поддержки в современной Европе», кандидата экономических наук **Ю.М. Белозеровой** (Институт кино и телевидения (ГИТР)) «Организационно-экономические аспекты разработки и внедрения цифровых технологий в сферу культуры, просвещения и туризма на примере виртуальных экскурсий». В выступлениях были приведены выводы из практики цифрового контента, зафиксированы основные мировые тренды цифровизации объектов искусства и российская практика. Аспирант Школы по искусству и дизайну **Ф.С. Дворник** (НИУ «Высшая школа экономики», Государственная Третьяковская галерея) в докладе «Искусство, которого не было. Эвристический потенциал исследований на материале музейных цифровых баз данных» отметил, что требования к большей формализации гуманитарных наук только усиливаются по мере того, как информатика *(computer science)* предлагает все более сложные и разнообразные способы сбора, анализа и оценки данных.

В итоге, рассмотрев многие проблемы в сфере схождения искусства и машинной цивилизации, участники конференции оказались перед открывшейся возможностью предвидеть или предугадывать некоторые проблемы будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kapp E. Grundlinien einer Phillosophie der Technik. Brauschweig: Druck und Verlag von G. Westermann, 1877. 368 s.

2. Ламетри Ж.О. Человек-машина // Ламетри Ж.О. Сочинения / пер. с фр. В. Левицкого, Э.А. Гроссман; общ. ред., предисл. и примеч. В.М. Богуславского. М: Мысль, 1983. С. 169–226.

3. Кондаков И.В. Поэтика смысловой неопределенности // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 2–2. С. 172–182. DOI: https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-2-172-182.

4. Гуров О.Н., Сафонов М.С. Границы человеческого. М.: Научная библиотека, 2020. 226 с.

5. Рожин Е.И. Из моего опыта работы в метро // Костина О.В. Архитектура Московского метро, 1935–1980-е годы. М.: БуксМАрт, 2019. 207 с.

6. Krauter A. Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer. Dissertation. Universität Heidelberg, 1997. 430 s.

REFERENCES

1. Kapp E. *Grundlinien einer Philosophie der Technik.* Brauschweig: Druck und Verlag von G. Westermann, 1877. 368 p.

2. La Mettrie J.O. Chelovek-mashina [Machine man] (V. Levitskiy, Trans.). In J.O. La Mettrie, *Sochineniya* [Written works] (pp. 169–226). Moscow: Mysl', 1983.

3. Kondakov I.V. Poetika smyslovoy neopredelennosti [Poetics of the semantic uncertainty]. *Vestnik RGGU: Literaturovedenie, Yazykoznanie, Kul'turologiya* [Bulletin of the RSUH: Literary criticism, Linguistics, Culturology]. 2018. (2, part 2), pp. 172–182. DOI: https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-2-172-182.

4. Gurov O.N., & Safonov M.S. *Granitsy chelovecheskogo* [Boundaries of the human]. Moscow: Nauchnaya biblioteka, 2020. 226 p.

5. Rozhin E.I. Iz moego opyta raboty v metro [From my experience of working in metro]. In O.V. Kostina, *Arkhitektura Moskovskogo metro, 1935–1980-e gody* [Moscow metro architecture, 1935s–1980s]. Moscow: BuksMArt, 2019. 207 p.

6. Krauter A. *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer* (dissertation). Universität Heidelberg, 1997. 430 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ ДУКОВ
доктор философских наук, кандидат искусствоведения,
профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
ResearcherID: AAR-6655-2021
ORCID: 0000-0002-2097-369X
e-mail: edukov@rambler.ru

ЭВАЛЛЬЕ ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА
кандидат культурологии,
старший научный сотрудник Сектора художественных
проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
ResearcherID: AAS-2640-2020
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS
YEVGENY V. DUKOV
D.Sc. in Philosophy, PhD in Art History, Professor,
Chief Researcher of the Media Art Department,
the State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow
ResearcherID: AAR-6655-2021
ORCID: 0000-0002-2097-369X
e-mail: edukov@rambler.ru

VIOLETTA D. EVALLYO
PhD in Culture Studies,
Senior Researcher of the Media Art Department,
the State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow
ResearcherID: AAS-2640-2020
ORCID: 0000-0002-4531-4922
e-mail: amaris_evally@mail.ru

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

УДК 791.4 + 004.8
ББК 85.373(3) + 32.813

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-35-58
received 29.05.2021, accepted 29.06.2021

ОЛЕГ НИКОЛАЕВИЧ ГУРОВ
Институт отраслевого менеджмента РАНХИГС,
Москва, Россия
ResearcherID: AAS-9705-2021
ORCID: 0000-0002-8425-1338
e-mail: gurov-on@ranepa.ru

ЧЕЛОВЕК И ТЕХНОЛОГИИ: КТО КОМУ ПАРАЗИТ? ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ СЕРИАЛОВ И КИНОФИЛЬМОВ

Аннотация. Развитие и распространение цифровых технологий во всех сферах общественной жизни дает импульс формированию новой цивилизационной парадигмы. Под воздействием цифровых технологий изменяется сама логика экономических, социальных и культурных процессов. Основные категории культуры претерпевают трансформацию в результате стремительной перестройки всего жизненного уклада. Технологическая составляющая в некоторых обществах уже начинает корректировать ценности цивилизации. Разнообразные продукты цифровых технологий приобретают субъектные характеристики, оказывая воздействие в том числе и на некоторые категории культуры, которые преодолевают собственные «естественные» (в значении находящихся в рамках традиционных представлений о человеческой природе) границы и охватывают все пространство техносферы. Проблема коммуникации и кооперации, соперничества и конкуренции между человеком и искусственными субъектами различного вида, будь то андроиды или операционные системы, переходит из сферы научно-фантастических предсказаний в социальную и культурологическую области, соответственно, становясь предметом правового регулирования. Таким образом, человеческая природа меняется — человек интегрирует технологии в способы коммуникации, в проживание собственной телесности, сам превращаясь из homo

sapiens в инфорга и киборга. При этом социально-культурное пространство ускоренно разворачивается преимущественно в двух направлениях, во-первых, расширяясь в виртуальную, цифровую область, и, во-вторых, интегрируя искусственных субъектов в человеческую культуру. Такая конвергенция провоцирует тектонические изменения в обществе даже без учета перспектив буквального, физического расширения горизонтов, которые вскоре должны открыться человечеству в связи с новым витком глобальных планов освоения космических пространств. Однако многоуровневое развертывание Ойкумены пока не способствует эффективному решению глобальных проблем, которые множатся, приобретают все больший масштаб и накладываются друга на друга, ставя перед человечеством вызовы, цена которых выживание цивилизации и самого человека. Не лежит ли в ее основе паразитарная сущность, разрушительная для всего окружающего? Сможет ли человек сохранить в себе лучшее, избавившись от собственного деструктивного начала благодаря новым возможностям? Или разрушительный заряд силен настолько, что кумулятивный эффект, усиленный технологиями, уничтожит человека и его мечты? Этот комплекс проблем занимает сегодня политиков и ученых, художников, писателей и кинематографистов. В статье анализируются идеи мыслителей, подкрепленные примерами из современных кинофильмов и сериалов о сценариях будущего человека с учетом его столь неоднозначной природы.

Ключевые слова: мета-паразит, доверие, COVID-19, коронавирус, Дон Делилло, Ридли Скотт, Дэвид Кроненберг, техногенная цивилизация, научная фантастика, кинематограф, Чужой, андроид

UDC 791.4 + 004.8
LBC 85.373(3) + 32.813

OLEG N. GUROV
Institute of Industrial Management affiliated
with the Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
under the President of the Russian Federation
Moscow, Russia
ResearcherID: AAS-9705-2021
ORCID: 0000-0002-8425-1338
e-mail: gurov-on@ranepa.ru

HUMAN AND TECHNOLOGIES: WHO IS A PARASITE? RESEARCH EXPERIENCE OF FOREIGN TV SERIES AND MOVIES

Abstract. Development and spread of digital technologies over all spheres of public life boost formation of a new civilizational paradigm. The very logic of political, economic and cultural processes is changing under the influence of digital technologies. The main categories of culture are undergoing transformation as a result of the rapid rearrangement of the entire way of life. In some societies, the technological component has already begun modifying the civilizational values. Various digital products acquire subjective characteristics and, among other things, influence certain cultural categories overcoming their own "natural" boundaries (in the sense of being within the framework of traditional concepts of human nature), and embrace the entire space of the technosphere. The challenges in communication and cooperation, rivalry and competition between humans and artificial subjects of various kind, be they androids or operating systems, proceed from the field of sci-fi predictions to the social and cultural spheres, turning them into the subject of legal regulation. Thus, human nature is changing: humans integrate technologies into the methods of communication, living their own corporeity and turning themselves from Homo sapiens into "inforgs" and cyborgs. At the same time, the sociocultural space is rapidly expanding primarily in two directions: firstly, spreading into a virtual, digital area and, secondly, integrating artificial subjects into human

culture. Such convergence causes tectonic changes in society, even without so much as prospects for a literal, physical expansion of horizons, which should soon be disclosed to humanity in connection with a new round of global plans for outer space exploration. However, so far, the multilevel deployment of the Ecumene does not effectively contribute to solution of global problems. Instead, these problems multiply, acquire an even larger scale and superimpose on one another, posing challenges to humanity, the price of which is the survival of civilization and human beings themselves. Is it possible that its essence lies in a parasitic nature destructive to everything around it? Will human beings, thanks to new opportunities, be able to preserve the best of themselves, getting rid of their own toxic origin? Or is the destructive charge so strong that the cumulative effect, enhanced by technologies, will destroy humanity and its dreams? Nowadays, the minds of politicians and scientists, artists, writers and filmmakers are occupied with these questions. The following article analyzes the ideas, expressed by great thinkers and supported by examples from modern movies and TV series, on the scenarios of the human future in terms of our ambiguous nature.
Keywords: meta parasite, trust, COVID-19, coronavirus, Don DeLillo, Ridley Scott, David Cronenberg, technogenic civilization, science fiction, cinema, Alien, android

В фантастическом кинематографе полем битвы часто выступает Земля, а в реальной жизни сражение идет в пространстве культуры, перед которой сегодня стоит непростая задача. Во всех сферах общественной жизни наблюдаются масштабные кризисные явления. Цена политических и эстетических, технологических и гуманитарных вызовов, затрагивающих, на первый взгляд, непересекающиеся сферы — само существование человека, сохранение того, что связывает и в то же время отделяет его от природы, с одной стороны, и от технологии, с другой. Требуется формирование новой культурно-цивилизационной парадигмы, которая позволит не утратить человеческие ценности в результате множественных трансформаций. Нет сомнения, что происходящие изменения обусловлены во многом развитием и распространением цифровых технологий во всех сферах жизни человека. Эта экспансия сопровождается интенсивным совершенствованием технических систем и технологических процессов, которые уже сегодня функционируют за пределами человеческого понимания. При этом ключевые категории культуры, говоря образно, трещат по швам под нагрузкой новых требований, появившихся в процессе перехода на технологическую и, у́же, цифровую систему координат. Техногенные категории культуры проникают в пространство гуманитарных ценностей, трансформируя культурно-генетический код цивилизации.

В статье рассматривается человеческая природа в контексте развития цифровых технологий и их проникновения в общественную жизнь через анализ идей современных мыслителей и рефлексию этих явлений в произведениях массовой культуры. В частности, исследуется масштаб взаимопроникновения и взаимного влияния человеческого и техногенного начал, а также диспозиции естественного и искусственного через призму концепции мета-паразитизма. Мы интерпретируем цифровые технологии в качестве базового фактора воздействия на природу человека, и при этом обращаем внимание на масштаб и глубину их проникновения с позиции того, как цифровые технологии предопределяют гипертрофированное потребление. Совместное развитие и распространение технологий и сверхпотребления усиливает дегуманизацию за счет трансформации культурных ценностей, что, в свою очередь, детерминирует изменение и самой биологической природы homo sapiense. Таким образом, каждый современный человек — не просто свидетель, но участник и объект масштабных и всеобъемлющих изменений общественных систем. Трансформационные процессы затрагивают все сферы и развиваются по различным векторам. Глобализация политики, экономики, массовой культуры и социальной сферы обеспечила планетарное видение. В рамках деятельности ООН планы развития нашего мира затрагивают комплекс взаимосвязанных и разнообразных целей, от экономического роста до совершенствования системы образования [1]. Категории времени и пространства меняют свои характеристики: они сжимаются, и интенсивность их использования увеличивается настолько, что уже сегодня сфера политического и культурного взаимодействия расширилась до космического пространства, до практических вопросов освоения и колонизации Луны и Марса, которые сформулированы в правовых документах по космической политике различных государств [2, с. 680]. Преодоление пространственных ограничений, «окрыление» человека и новые возможности раздвинуть горизонты — великая мечта, многократно воспетая в лучших произведениях искусства, пугающе близка к осуществлению.

С другой стороны, говоря о воздействии технологий на природу человека, необходимо отметить, что они представляют собой главный и самодостаточный фактор генной инженерии. Ведь достижения науки и техники позволяют не только продвинуться вовне, но и заглянуть вовнутрь. Инструменты сегодняшнего дня дают возможность исследовать человека вплоть до уровня ДНК. Острота зрения становится универсальной, по-

зволяя охватить космические пространства и одновременно «нащупать» элементарные частицы. В результате мы наблюдаем конвергенцию биологического и технического начал. Итальянский философ А. Негри характеризует современность именно с точки зрения расширения «биотехнических» возможностей: существующий в природе геном или вирус может быть рекомбинирован и подвергнут мутациям в лабораторных условиях. Результаты такого эксперимента могут быть переведены в цифровую форму и впоследствии воссозданы, став модифицированной биологической материальностью [3]. Вполне вероятным представляется вариант, при котором подобные манипуляции могут производиться неограниченное количество раз, тем самым стимулируя многократную качественную трансформацию. Здесь мы имеем дело с парадоксом «Корабля Тесея», с которого началась бесконечная дискуссия об истинности и аутентичности меняющихся категорий: «Тридцативесельное судно, на котором Тесей с подростками вышел в плаванье и благополучно вернулся, афиняне хранили …, убирая старые доски и балки по мере того, как они ветшали, и ставя на их место другие, крепкие, так что корабль этот сделался даже опорным примером в рассуждениях философов …: одни утверждали, что он остается самим собою, другие — что он превратился в новый предмет» [4, с. 16]. Поначалу этот парадокс имел исключительно теоретическое значение, но к настоящему времени в свете описываемых трансформаций он приобретает практическую важность, если его экстраполировать, к примеру, на возможности манипулировать человеческой телесностью, или, напротив, на перспективы переноса человеческого сознания в виртуальность. Сегодня парадокс «Корабля Тесея» даже иногда называют парадоксом Железного Дровосека по имени персонажа известной сказки «Волшебник страны Оз», который был вынужден заменить сначала свои конечности и затем полностью тело на металлические протезы. Эта фабула нередко становится основной темой произведений массовой культуры или используется как нестандартный сюжетный ход. В кинофильме «Корабль Тесея» (*Ship of Theseus*, 2012) А. Ганди парадокс исследуется с позиции персонажей, получивших в результате трансплантации «новые» внутренние органы. Реципиенты пытаются осознать, остаются ли они прежними после потери части себя и замены чем-то новым и относительно чужеродным.

Несмотря на то, что кинофильм дает безусловно положительное решение этой дилеммы (в картине объясняется, что клетки человеческого организма в любом случае регенерируют и со временем человек

естественным образом полностью физически изменяется, однако не это обусловливает изменение личности), мы должны признать, что комплекс проблем здесь гораздо сложнее. Технологическое совершенствование ставит перед человечеством вызовы, которые обостряют актуальность комплексных проблем и превращают их в насущные задачи. Технологическая и биологическая категории становятся не только равноценными, но сливаются и перетекают одна в другую. Выше мы писали об остроте зрения, позволяющей человеку оперировать ДНК и изменять ее, а на цивилизационном уровне техногенные процессы оказывают мутагенное действие на сам культурно-генетический код человечества.

Биологические, культурные и компьютерные коды, ранее бывшие строительными «кирпичиками» соответствующих категорий, в настоящее время меняют свою сущность. То, что ранее было концептом, правилом записи определенной информации, превращается в товар, в предмет купли-продажи. Однако трансформация идет еще дальше, и эти категории перестраиваются сильнее, становясь средством принуждения, под бременем «опеки над жизнью» которых меняется и сам человек по множеству показателей [5, с. 247]. «Постепенно техника начала поглощать живой звук и человеческое тело […]. Даже время человечество стало отсчитывать не только от даты рождения Христа, а от так называемого “начала эпохи” — с 00:00:00 1 января 1970 года […]. Человечеством стали командовать машины, а следить за всем — экраны» [6, с. 661].

При всей радикальности подобная трансформация не является беспрецедентным явлением в человеческой культуре. Мы полагаем, что готовность к собственному изменению заложена в структуре человеческого сознания как архетип, подразумевающий веру в метаморфозу, в результате которой человек меняет, но не уничтожает и не утрачивает себя. Страх перед изменениями компенсируется желанием трансформироваться. Возможно, поэтому описанные выше изменения природы человека проходят под воздействием некоей анестезии и не вызывают ожидаемого стойкого отторжения и ужаса. Яркая демонстрация такой трансформации представлена в фильме «Тэцуо — железный человек» (*Tetsuo*, 1989) С. Цукамото (Рис. 1). Эта кинокартина снята на стыке хоррора, киберпанка и научной фантастики, и это сочетание жанров позволяет показать на экране превращение человека в нечто, не поддающееся описанию. Перед зрителем с буквальной точностью и во всех деталях предстает жутковатое слияние машины и человека, в результате которого рождается

полуробот-получеловек, вывернутый наизнанку. Налицо темная сторона трансформации человеческой природы под воздействием технологий, демонстрирующая как хрупка личность и уязвима телесность перед дегуманизационными практиками.

Рис. 1. Кадр из фильма «Тэцуо — железный человек» (*Tetsuo*), реж. С. Цукамото, 1989

Fig. 1. Screen capture from the film *Tetsuo: The Iron Man* directed by S. Tsukamoto, 1989[1]

Метафору подобной дегуманизации жизни можно увидеть и в литературе. В стихотворении «Рапорт из осажденного города», написанном в тревожном для Польши 1983 году, З. Херберт описывает приближение неизбежного поражения защитников абстрактного города от осаждающего его внешнего врага. Рисуя картины приближающейся гибели, поэт пишет, что безнадежная ситуация привела к тому, что культурные правила и условности начали испаряться, и даже вместо денег «[…] единицей обмена стала крыса […]» [7]. Позднее американский писатель Д. Делилло использовал эту фразу как эпиграф в романе «Космополис», опубликованном в

[1] Источник изображения см.: / See the image source: URL: https://www.kinopoisk.ru/film/55181/ (06.04.2021).

2003 году. Роман повествует о мире, в котором вездесущая «цифра» околдовывает и «очаровывает» человека, словно сирена заставляет забыть о его индивидуальности и незаметно утратить свою человечность.

Спустя десятилетие, в течение которого технологии продвинулись настолько, что интернет-пространство качественно изменилось и *Web* из поискового превратился в социальный, канадский режиссер Д. Кроненберг снял одноименный фильм, в котором показал, как технологии в прямом смысле начинают управлять общественной жизнью и определять человеческую экзистенцию. Такой мир хрупок и иллюзорен, и человек в нем теряет индивидуальность и человечность. Многочисленные эротические сцены в кинокартине полностью лишены интимности, страсти и даже эмоционально пусты. Сексуальный акт показан как совершенно механистичный процесс, и эти кадры демонстрируют высшую степень отрешенности и закрепощения персонажей, свидетельствуют об автоматизации их жизни. По ходу сюжета прогрессирует омертвение героя. Онемение, атрофия и некроз личности представляют главную линию киноленты, где явственная некрофилия олицетворяет подмену живого — мертвым и органического — технологическим. В романе и фильме главный герой знаменует мутировавшего персонажа «гуманистического» произведения искусства, олицетворяет скрытую и органичную (в переносном смысле этого слова) дегуманизацию человека. «Космополис» заставляет задуматься, какие человек в состоянии применить средства обороны против всеобъемлющего воздействия информационно-коммуникативных технологий, и может ли он сохранить свою природу при такой нагрузке. Оба произведения являются результатом непростых размышлений выдающихся и незаурядных художников о связи гипертрофированного потребления, обусловленного проникновением технологий в общественную жизнь, и трансформации культурных ценностей в направлении дегуманизации. Делилло и Кроненберг, обладающие уникальным пророческим даром и владеющие богатым творческим инструментарием, в художественной форме радикализируют «технологические» линии человеческого поведения, которые детерминируют практики вмешательства в биологическую природу homo sapiense.

В обеих ипостасях «Космополис» является отсылкой или как минимум воздает должное гению Ф. Ланга и его экспрессионистскому кинофильму «Метрополис» (*Metropolis*, 1927), который оказал значительное влияние на всю массовую культуру и на развитие кинематографа, в частности [8, с. 93]. В фильме подвергается сомнению однозначно по-

зитивное значение науки и технологий, свойственной техногенной парадигме. В киноискусство вводится образ бездушной машины-человека, лишенной морали. Фильм утверждает, что наука имеет и темную сторону, и может оказаться *la femme fatale* в судьбе человечества. Образы механизации и обездушивания жизни выражены не только в фигуре машины-человека, но и персонажей, представляющих все общественные классы: элита продала душу за комфортные условия жизни, фактически за рай на Земле; рабочие почти полностью потеряли человеческий облик в результате тяжелого и бесперспективного труда.

Впоследствии М. Маклюэн станет называть такую трансформацию имплозивным процессом технологического развития, при котором технология внедряется в человеческую природу, идет вовнутрь. По мнению мыслителя, технология становится продолжением человека [9, с. 24]. Конечно, такая трансформация не могла бы проходить безболезненно сама по себе, даже несмотря на имманентную веру в метаморфозу. Применяются анестезия, притупляющая боль, и раздражающие средства, обладающие «отвлекающими» свойствами. Поэтому мягкое насилие и дисциплинарное принуждение проходят незаметно и опосредованно [10, с. 76]. По словам Ж. Бодрийяра, современное общество «[…] является в одном и том же плане обществом заботы и обществом репрессии, мирным обществом и обществом насилия. Мы видели, что “мирная” повседневность постоянно подпитывается потребленным насилием, насилием, “содержащим намек”: сюда относятся различные факты убийства, революции, атомная или бактериологическая угроза (весь апокалиптический материал средств массовой информации)» [11, с. 237]. Кроме этого, болеутоляющие средства лишь устраняют болевой синдром, накапливаясь в организме культуры и ухудшая ее общее состояние. В более поздней работе «Насилие глобализации» философ уточняет, что насилие глобального подавляет альтернативы негативности и приводит его важную характеристику — ядовитость, говоря о том, что насилие является вирусным и осуществляется «[…] через заражение, цепную реакцию и постепенно разрушает весь наш иммунитет и способность сопротивляться» [12]. Здесь мы еще раз отмечаем, что цифровые технологии вносят вклад в трансформацию культурных ценностей, в первую очередь, усиливая дегуманизирующие тенденции за счет радикализации прагматических линий человеческого поведения, направленного на многоуровневое вмешательство в биологическую природу человека.

Уже было отмечено, что категории культуры преодолевают собственные пределы, и широкая область, в которой используется сегодня понятие «ядовитость», подтверждает эту мысль. Ядовитость означает токсичность в биологическом смысле, является синонимом язвительности в социальных коммуникациях, и также означает вирулентность, в свою очередь, в различных контекстах. Сегодняшнее культурно-цивилизационное поле может быть в целом охарактеризовано как ядовитое, токсичное, мутагенное и болезнетворное пространство, что позволяет подвергнуть сомнению его подлинность и незыблемость. Продолжим словами З. Баумана: «[…] сегодня мы продолжаем менять мир, ни на что уже не надеясь. “Постсовременность” я определяю как “современность без иллюзий”» [13].

Говоря об ускользнувшей подлинности, мы вспоминаем, что массовая культура достаточно давно нащупала этот синдром. Значимые научно-фантастические произведения на тему иллюзорности существования, отражающегося именно в динамике технологического прогресса, увидели свет более полувека назад. В 1960-е С. Лем в цикле «Киберриада» описал идеальное общество, созданное на основе математического моделирования. Один из рассказов про Ийона Тихого посвящен бесконечной череде реальностей, каждая из которых формирует собственный образ последующей Вселенной.

В 1964 году американский писатель-фантаст Д. Галуйе опубликовал роман «Симулакрон-3», события которого происходят в компьютерной симуляции, созданной в качестве инструмента маркетинговых исследований. Этот искусственный мир с точностью воспроизводит реальность, его обитатели обладают сознанием, и им кажется, что они живут полноценной жизнью, в то время как на самом деле все происходящее является экспериментом. Впервые роман экранизировал немецкий режиссер Р.В. Фасбиндер в 1973 году: в искусственном мире «Мира на проводе» *(Welt am Draht)* обитают полноценные личности, как и в книге, не знающие, что они живут в симуляции и являются набором единиц и нулей. Искусственный мир обладает характеристиками реального мира, и то же самое относится к персонажам — они испытывают любовь и ненависть, нуждаются в заботе и теплоте, испытывают амбиции и проявляют человечность [14, с. 8]. В последующие годы на экраны вышло еще несколько фильмов на аналогичную тематику, где исследуются реальность и симуляция; этическая составляющая научно-технологического развития; экзистенциальные переживание и смысл человеческой жизни в техногенном мире.

Текучий мир, «проживающий» множество измерений, является токсичным и вирулентным: с одной стороны, это мираж, с другой — «Жизнь — это больница, где каждый пациент страстно желает перелечь на другую кровать» [15, с. 255]. Фундамент затоплен, из подвала вырываются стаи кровососущих насекомых, распространяющих биологические и культурные вирусы. То, что описывается в книгах и изображается в кинематографе как метафора и художественный образ, становится реальностью медицинской и общественно-политической. Выше мы касались проблемы утраты человеческой природы, культурных оснований и дегуманизации. В связи с этим необходимо наметить контуры человеческих границ. Зададим несколько провокационный вопрос: не является ли человек промежуточным звеном между животным и неким техногенным постчеловеком, и не обречен ли он в этом случае на естественное угасание? Не является ли человеческая цивилизация действительно отражением истинной природы «человеческого», для которой гуманистические идеалы всего лишь кокон, временная оболочка, которыми человек себя окружил в процессе перехода на следующую стадию развития, подобно тому, как делают насекомые в ходе превращения (метаморфозы)? В «Матрице» (*The Matrix*, 1999) Л. и Э. Вачовски агент Смит, обличая человечество, возможно, имел в виду именно это. Он назвал людей динозаврами, чье время уходит. Смит обвинял человечество в вирулентности, в том, что, оккупировав участок, люди размножаются, пока не исчерпают все ресурсы, после чего продолжают захват новых территорий, оставляя за собой выжженную землю. Однако он оказался неправ: сам агент Смит оказался нежизнеспособным, превратившись в компьютерную ошибку, а люди продолжили существование и свою борьбу. Поэтому вопрос, кто является вирусом-паразитом, а кто жертва, должен рассматриваться «[…] как нечто более-чем биологическое, как социальное, культурное и политическое […]» поле трансформации человеческой природы [16, с. 117].

В еще доковидные времена мы предложили термин «мета-паразит» в качестве метафоры противоречивой природы современной общественной жизни [17, с. 41]. В гуманитарном смысле мета-паразит представляет собой страх непонятных и враждебных явлений, распространяющийся как паразитарная инфекция с помощью информационно-коммуникативных технологий (Рис. 2).

Рис. 2. О. Гуров. Мета-паразит. 2021. Фото, коллаж. 21 × 30 см

Fig. 2. O. Gurov. *Meta parasite*. 2021. Photo, collage. 21 × 30 cm[2]

Разнородные и многочисленные вызовы возбуждают панические реакции и вызывают фобии. Такие состояния достигают всеобъемлющего масштаба, транслируются в инфосфере и запускают цепную реакцию.

[2] Из личного архива автора / From the author's archive.

В кинематографе это явление визуализировано в самом начале фильма «28 дней спустя» (*28 Days Later*, 2002) Д. Бойла: обезьянам (кстати, близким родственникам человека) в качестве эксперимента демонстрируют жестокие медиаобразы. Зараженные ненавистью животные передают вирус экологическим террористам, которые, в свою очередь, запускают эпидемию. После этого человечество в буквальном смысле начинает пожирать себя, и культурные установки стремительно отпадают как ненужная оболочка. Мы привели именно этот пример из фильма, чтобы показать нелинейность связи между различными биологическими видами, медиавирусом и инфекцией, между культурой и хаосом, и, не в последнюю очередь, между медийными технологиями и их потребителями, которая должна отделять в человеке уровень природы от уровня культуры.

Важно то, что непосредственно диффузия разнородных явлений запускает взрывную реакцию цивилизационного масштаба. Часть «МЕТА» в структуре термина указывает на всеобъемлющий и всепроникающий характер и на предельный масштаб, а основная часть — «ПАРАЗИТ» подводит к системе сосуществования биологических организмов и чужеродных культурно-информационных и техногенных структур. Сосуществование может быть симбиотическим или развиваться в форме антагонизма. Эта часть термина приближает к понятию вируса, также имеющего несколько ипостасей (биологическую, культурную, информационную и компьютерную). Пандемия COVID-19 убедительно продемонстрировала, как сливаются биологическая и сопутствующие ей эпидемии. Распространение болезни сопровождается экономическим кризисом (коронакризисом), психиатры говорят о росте психических расстройств. Наблюдается и информационная пандемия. В 2020 году Всемирная организация здравоохранения опубликовала статью «Управление инфодемией COVID-19», в которой утверждается, что цифровые технологии несут ответственность за распространение инфодемии, проявляющейся в повсеместном росте напряженности и насилия, в негативных проявлениях во всех общественных сферах [18]. Значение информационной составляющей сложно переоценить. Анализируя теракты с применением штаммов сибирской язвы в США в начале XXI века, Ю. Такер отмечает, что «[…] целью таких атак становился скорее распад, чем уничтожение. Новостные сюжеты и всплеск беспокойства в обществе были не менее значительны, чем реальные случаи заражения» [16, с. 14].

Еще одно отражение мета-паразитарности в массовой культуре также позволяет увидеть, как тесно связаны сливающиеся, размножающиеся и распространяющиеся в новых измерениях коммуникации, технологии и заражение. Сюжет фильма «Версия 1.0» (*One Point 0*, 2004) (Рис. 3) Дж. Ренфро и М. Торссона построен вокруг действия двух вирусов: один из них является компьютерным вирусом в программе главного героя-программиста. Второй — рукотворный нано-вирус, заражающий героев, чтобы управлять их потребительским поведением. Фактически можно было бы назвать этот фильм так: «Мир на проволоке» наизнанку, где вместо искусственного мира, образно говоря, с живыми персонажами показан естественный мир, в котором действующие лица обречены стать бездушными марионетками. Сливающаяся вирулентность вызывает эпидемию, жертвами которой оказываются герои фильма.

Рис. 3. Кадр из фильма «Версия 1.0» (*One Point 0*), реж. Дж. Ренфро и М. Торссон, 2004
Fig. 3. Screen capture from the film *One Point O* directed by J. Renfroe and M. Thorsson, 2004[3]

Иррациональный страх, лежащий в основе мета-паразитарности, может быть понят в контексте истории исследования страха насекомых и паразитов (хотя не все насекомые являются паразитами, и наоборот). Инсектофобию изучали З. Фрейд и К. Юнг. Они отмечали, что насекомые в их практике нередко становились объектом фобий у пациентов. В частности,

[3] Источник изображения см.: / See the image source: URL: https://www.kinopoisk.ru/film/24773/ (06.04.2021).

Юнг среди первичных коллективных воспоминаний («архетипов») выделял инсектофобию. По его мнению, в ходе цивилизационного развития человеческое сознание отделяется от глубоких инстинктивных слоев психики. При этом они сохраняются в подсознании и иногда возвращаются в виде кошмаров и фобий [19, с. 3–7]. Согласно Юнгу, чтобы успешно противостоять иррациональному страху, человек должен научиться слушать, интерпретировать и использовать «инстинктивное знание» — говоря словами современных популярных психологов, стремиться к осознанности жизни. Проблема осознанности входит в актуальную повестку общественной жизни, но на самом деле, не стремится ли в реальности человечество стать Чужим самому себе, анестезировать боль и спрятать страх, передав ответственность технологиям? Предложим еще один неудобный вопрос: не может ли такая самоиндульгенция быть очередным этапом строительства трансформационного кокона для перехода в новое состояние?

Мы не готовы ответить на этот вопрос положительно. Предполагаем, что в «человеческом» слишком много человеческого, которое будет всегда доминировать, несмотря на многочисленные соблазны, будь они консюмеристскими, технологическими или иными. А. Моруа писал: «Человечество вообще изменяется куда меньше, чем думают. Оно как море: на поверхности бурлит, волнуется, но стоит погрузиться в пучину людских душ — и налицо неизменность важнейших человеческих чувств» [20, с. 459]. Технологическая составляющая сама по себе не является главной причиной кризисных явлений в человеческой культуре, чьи традиционные ключевые категории испытают экстремальную нагрузку, поскольку на их место стараются встать новые ценности, опирающиеся на проникновение и распространение технологических инноваций. Рефлексия по поводу места новых технологий в общественном и эстетическом пространстве будущего действительно является актуальной темой, к которой в последние десятилетия часто обращаются многочисленные писатели и кинематографисты [21, с. 112]. Р. Скотт, опытный киноисследователь границ «человеческого», сказал по этому поводу свое веское слово при участии в создании научно-фантастического сериала «Воспитанные волками» (*Raised by Wolves*, с 2020 года) Л. Скотта, А. Габасси и др.

Однако проблематичность и неоднозначность человеческой природы без привязки к технологиям не менее ярко представлена в сериале с похожим названием «По волчьим законам» (Animal Kingdom, с 2016 года) К. Чулака и др. (Рис. 4).

Рис. 4. Кадр из сериала «По волчьим законам» (*Animal Kingdom*), реж. К. Чулак и др., с 2016
Fig. 4. Screen capture from the TV series *Animal Kingdom* directed by C. Chulack et al., 2016[4]

Это произведение относится к криминально-драматическому жанру. Снятый по сюжету одноименного австралийского фильма, сериал удостоился сравнения с лучшими сериалами, перевернувшими у зрителя представление о культуре и истории, обществе и повседневной жизни: «Фарго» (Fargo, с 2014 года) Н. Хоули и др., «Сыны анархии» (*Sons of Anarchy,* 2008–2014) П. Барклая и др.

Благополучный на первый взгляд фамильный бизнес оказывается полностью криминальным, и молодой человек интегрируется в жесткий и конкурентный мир вне закона, в котором семья Коуди играет заметную роль. Смурф является матерью-волчицей, оберегающей очаг и защищающей потомство, а их «семейная культура» — сочетание мужского бесстрашия, дерзости и отваги с жестким соперничеством между самцами, которыми умело манипулирует мать с помощью интеллектуальных и эмоциональных уловок. Семья вначале принимает нового члена с подозрением, и Джошуа непросто влиться в коллектив, живущий убийствами, разбоем и постоянными праздниками с выпивкой, наркотиками и случайным сексом — в систему, которая воплощает представление об иерархии в стае хищных животных и одновременно о кровососущих насекомых, паразитирующих на теплокровных. Эта семья не просто сообщество люби-

[4] Источник изображения см.: / See the image source: URL: https://www.kinopoisk.ru/series/928372/ (06.04.2021).

телей постоянно рисковать и переходить черту, она воплощает комплекс агрессии, хаоса и разрушения.

Как и у животных, в семье жесткая иерархия и глубокая связь между всеми членами. Резкие и диковатые взрослые дети Смурф разделяют интимную близость с матерью, целуясь с ней в губы и прижимаясь к ней в постели во время сна. Границы между участниками этого сообщества стерты буквально на физическом уровне: в одной из первых серий после вечеринки дядя Джошуа просыпается в компании двух девушек и все еще без одежды идет на кухню, чтобы разбить соковыжималку матери, звук работы которой его разбудил. Никого не беспокоит, что он ходит по дому совершенно голый, лишь Джошуа поначалу сохраняет собственные границы. Члены семьи Коуди постоянно планируют и совершают преступления, занимаются грабежами и шантажом, коррумпируют и запугивают окружающих, плетут паучьи сети вокруг себя. Все, кто не принадлежат их миру — ресурс, который необходимо использовать и выбросить, когда он перестает быть нужным. Они уничтожают конкурентов, захватывают территорию и двигаются дальше, оставляя позади выжженную землю (вспомним монолог агента Смита). Испытываемые членами семьи чувства и эмоции являются источником разрушительной энергии для окружающего мира, который они интенсивно эксплуатируют. Не это ли квинтэссенция «человеческого», перед которым бессильны и технологии, и «новая этика», и сможет ли измениться ли человек при освоении космоса и преодоления очередных границ?

Сериал «Воспитанные волками» переносит зрителя в инопланетный мир, где андроиды Отец и Мать воспитывают человеческих детей для новой цивилизации, которая должна стать свободной от страхов, насилия и ненависти (полная противоположность «По волчьим законам»). Земля к этому времени стала почти непригодной для жизни, и единственной надеждой остается полная «перезагрузка». В сериале остро стоит вопрос, являются ли насилие и агрессия, разрушительное начало и страх, основой человеческого генотипа, или эта система сложилась в ходе исторического развития, и есть шанс прервать порочный круг. Паразитарность человеческой природы исследуется путем сравнения человека с созданным им же самим андроидом, который лишен иррационально-деструктивного начала.

Создается впечатление, что Р. Скотт скептически относится к человечеству и считает, что паразитарная сущность человека несет риск саморазрушения. Его фильм «Чужой: Завет» (*Alien: Covenant*, 2017) дает понять

зрителю, что Чужой был создан андроидом, отличающимся от андроидов из сериала «Воспитанные волками». Этот андроид был сделан человеком, одержимым тщеславием, который хотел ощутить себя всевластным демиургом. Андроида наделили исключительными интеллектуальными и физическими характеристиками лишь для того, чтобы, говоря чуть образно, творец испытал над ним свою власть. В результате складывается деструктивный мета-паразитарный пазл: Человек-демиург — Андроид-создатель — Чужой-разрушитель. Однако приговор людскому роду не окончательный: впоследствии Чужому успешно противостоит лейтенант Рипли, обладающая лучшими человеческими качествами и талантом раскрывать их у других, объединяя усилия для успешной борьбы с почти неуязвимым разрушителем.

Итак, природа человека неоднозначна. Неоднозначно и само «человеческое». Но такая неопределенность не снимает ответственность с homo sapiens за очевидную дегуманизацию культуры и трансформацию человеческой природы, которая происходит сегодня. Не зря эта проблема, в течение последнего столетия ставшая объектом научного и художественного творчества, сохраняет остроту и актуальность во всех значимых общественных дискурсах. Современные политические позиции, значимые произведения массовой культуры и научная мысль сходятся в том, что для благополучного развития человеку сегодня как никогда критически важно успеть познать себя, пока не стало слишком поздно. Необходимо увидеть в собственном отражении те качества и основания, которыми человек наделяет образы своих врагов и любого Другого, и преодолеть этот «волчий» взгляд. В этом случае человек сможет осознать паразитарную грань своей природы, питающейся и получающей энергию из иррациональных страхов и насилия, деструктивности и нетерпимости. А осознание — необходимое условие для преодоления и движения вперед, для формирования новых оснований.

Рискуя показаться избыточно и даже безосновательно оптимистичными, обратим внимание, что сегодняшнее переживание трагедии коронавирусной пандемии в биологическом, культурном и информационно-коммуникативном измерениях не только провоцирует инфодемические явления, но также создает благодатную почву для солидарности и взаимопомощи. Пока человечество не отбрасывает такие ценности, надежда еще сохраняется. Но подобное чувство нуждается во внимании, требуя рефлексии, дискуссии и даже вдохновения. Кинофантастика, к которой

мы обращаемся в данной работе, не всегда препарирует лишь риски и угрозы техногенного развития, но иногда разрабатывает и положительные, внушающие оптимизм сюжеты, поддерживая веру в колоссальный потенциал «человеческого». В качестве такого примера приведем фильм «Последняя любовь на Земле» (*Perfect Sense*, 2011) Д. Маккензи. По сюжету, человечество поражено эпидемией недуга, в результате которого у людей отмирают органы чувств. Однако их потеря, постепенно ограничивающая возможности восприятия, не расчеловечивает и не «стирает» человека, а окрыляет, вдохновляя на преодоление ограничений и страхов. Конечно, этот образ — метафора, а не рецепт или маршрут. Это метафора, цель которой не внушить безоговорочный оптимизм, а продемонстрировать красоту и уязвимость, уникальность и хрупкость человеческой природы, за которую стоит бороться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rosa A.B., Kimpeler S., Schirrmeister E. et al. Participatory foresight and reflexive innovation: setting policy goals and developing strategies in a bottom-up, mission-oriented, sustainable way // European Journal of Futures Research. 2021. Vol. 9. 01 April. P. 1–15. DOI: https://doi.org/10.1186/s40309-021-00171-6.

2. Бирюкова Д.Р., Гахрыманова Н.Г. Космическая политика как один из механизмов обеспечения стратегических интересов России // Постсоветские исследования. 2018. Т. 1. № 7. С. 679–687. DOI: https://doi.org/10.24411/2618-7426-2018-00073.

3. Леховицер Д. Кошмар под микроскопом: Как вирусы стали новой философией // Bird in Flight: сайт. 2020. 23 апреля. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20200421-biophilosophy.html (дата обращения: 06.04.2021).

4. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 1. 503 с.

5. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / сост., пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Магистериум: Касталь, 1996. 448 с.

6. Дуков Е.В. К истории аттракциона // Художественная культура. 2020. № 4. С. 640–665. DOI: https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00089.

7. Херберт З. Стихи / пер. В. Британишского // Иностранная литература. 1998. № 8. С. 88-92. URL: https://magazines.gorky.media/inostran/1998/8/stihi-53.html (дата обращения: 06.04.2021).

8. Jiménez González M., Latorre Izquierdo J. La crisis constructiva del sueño europeo Metrópolis, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas // Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía. 2020. № 21. P. 83–110. DOI: https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000.

9. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. 464 с.

10. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с фр. С.Ч. Офертаса. М.: Праксис, 2002. 384 с.

11. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / пер. с фр. Е.А. Самарской. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 269 с.

12. Бодрийяр Ж. Насилие глобализации // Логос. 2003. № 1. С. 20–23.

13. Дашевский Г. Всеобщая индивидуальность: о «Текучей современности» Зигмунта Баумана // Коммерсантъ Weekend. 2008. № 4. 08 февраля. URL: https://www.kommersant.ru/doc/849210 (дата обращения: 06.04.2021).

14. Alon T. Cinematic ghosts: Reiner Werner Fassbinder and the German cinematic heritage // Studies in European Cinema. 2021. 10 Jan. P. 1–25. DOI: https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1848097.

15. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. 511 с.

16. Такер Ю. Три текста о заражении: пер. с англ. Пермь: Гиле Пресс, 2020. 132 с.

17. Гуров О.Н. «Метапаразит» как феномен современной массовой культуры // Межкультурная коммуникация: Запад–Россия–Восток: Материалы Международной студенческой научно-практической конференции (Новосибирск, 08–10/11 2017 г.). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2018. С. 41–47.

18. Managing the COVID-19 infodemic: Promoting healthy behaviours and mitigating the harm from misinformation and disinformation // World Health Organization: site. 2020. 23 September. URL: https://www.who.int/news/item/23-09-2020-managing-the-covid-19-infodemic-promoting-healthy-behaviours-and-mitigating-the-harm-from-misinformation-and-disinformation (дата обращения: 06.04.2021).

19. Zwart H. The Synthetic Cell as a Techno-scientific Mandala: a Jungian Analysis of Synthetic Biology Research // International Journal of Jungian Studies. 2018. 07 Mar. P. 1–21. DOI: https://doi.org/10.1080/19409052.2018.1441890.

20. Моруа А. Байрон; Письма незнакомке; Открытое письмо молодому человеку о науке жить / пер. с фр. М. П. Богословской. М.: Олимп: АСТ, 1998. 667 с.

21. Hazelrigg L. “How Can [We] Not Know?” Blade Runner as Cinematic Landmark in Critical Thought // The Challenge of Progress (Current Perspectives in Social Theory). 2019. Vol. 36. Emerald Publishing Limited, Bingley. P. 111–132. DOI: https://doi.org/10.1108/S0278-120420190000036017.

REFERENCES

1. Rosa A.B., Kimpeler S., Schirrmeister E., & Warnke P. Participatory foresight and reflexive innovation: Setting policy goals and developing strategies in a bottom-up, mission-oriented, sustainable way. *European Journal of Futures Research.* 2021. 1 April. 9, pp. 1–15. https://doi.org/10.1186/s40309-021-00171-6

2. Biryukova D.R., & Gakhrymanova N.G. Kosmicheskaya politika kak odin iz mekhanizmov obespecheniya strategicheskikh interesov Rossii [Space policy as one of the mechanisms for ensuring Russia's strategic interests]. *Postsovetskie issledovaniya* [Post-Soviet Studies]. 2018. 1 (7), pp. 679–687. https://doi.org/10.24411/2618-7426-2018-00073

3. Lekhovitser D. Koshmar pod mikroskopom: Kak virusy stali novoy filosofiey [Nightmare under the microscope: How viruses became a new philosophy]. *Bird in Flight: website.* 2020. 23 April. https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20200421-biophilosophy.html (accessed 06.04.2021)

4. Plutarch. *Sravnitel'nye zhizneopisaniya* [Parallel lives] (Vol. 1). Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1961. 503 p.

5. Foucault M. *Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to truth: Beyond knowledge, power and sexuality] (S. Tabachnikova, Trans.). Moscow: Magisterium: Kastal', 1996. 448 p.

6. Dukov E.V. K istorii attraktsiona [On the history of attraction]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art&Culture Studies]. 2020. (4), pp. 640–665. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00089

7. Herbert Z. Stikhi [Poems] (V. Britanishskiy, Trans.). *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature]. 1998. (8), pp. 88–92. https://magazines.gorky.media/inostran/1998/8/stihi-53.html (accessed 06.04.2021)

8. Jiménez González M., & Latorre Izquierdo J. La crisis constructiva del sueño europeo Metrópolis, de Fritz Lang: Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas. *Fotocinema: Revista Científica De Cine Y Fotografía.* 2020. (21), pp. 83–110. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000

9. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media: The extensions of man] (V.G. Nikolaev, Trans.). Moscow: KANON-press-Ts; Zhukovskiy: Kuchkovo pole, 2003. 464 p.

10. Foucault M. *Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and power: Selected political articles, speeches and interviews] (S.Ch. Ofertas, Trans). Moscow: Praksis, 2002. 384 p.

11. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya: ego mify i struktury* [The consumer society: Myths and structure] (E.A. Samarskaya, Trans.). Moscow: Respublika: Kul'turnaya revolyutsiya, 2006. 269 p.

12. Baudrillard J. Nasilie globalizatsii [The violence of the global]. *Logos*. 2003. (1), pp. 20–23.

13. Dashevskiy G. Vseobshchaya individual'nost': O "tekuchey sovremennosti" Zigmunta Baumana [Universal individuality: On the "liquid modernity" of Zygmunt Bauman]. *Commersant Weekend.* 2008. 8 February. (4). https://www.kommersant.ru/doc/849210 (accessed 06.04.2021)

14. Alon T. Cinematic ghosts: Reiner Werner Fassbinder and the German cinematic heritage. *Studies in European Cinema.* 2021. 10 January. pp. 1–25. https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1848097

15. Baudelaire C. *Tsvety Zla: Stikhotvoreniya v proze, dnevniki* [The flowers of evil: Prose poems, diaries]. Moscow: Vysshaya shkola, 1993. 511 p.

16. Tucker E. *Tri teksta o zarazhenii* [Three texts on infection]. Perm: Hyle Press, 2020. 132 p.

17. Gurov O.N. "Metaparazit" kak fenomen sovremennoy massovoy kul'tury ["Metaparasite" as a phenomenon of modern mass culture]. *Materialy Mezhdunarodnoy studencheskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Materials of the International student scientific-practical conference] (pp. 41–47). Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University, 2018.

18. WHO. Managing the COVID-19 infodemic: Promoting healthy behaviours and mitigating the harm from misinformation and disinformation. *World Health Organization: website.* 2020. 23 September. https://www.who.int/news/item/23-09-2020-managing-the-covid-19-infodemic-promoting-healthy-behaviours-and-mitigating-the-harm-from-misinformation-and-disinformation (accessed 06.04.2021)

19. Zwart H. The synthetic cell as a techno-scientific mandala: A Jungian analysis of synthetic biology research. *International Journal of Jungian Studies.* 2018. 7 March. pp. 1–21. https://doi.org/10.1080/19409052.2018.1441890

20. Maurois A. *Byron; Pis'ma neznakomke; Otkrytoe pis'mo molodomu cheloveku o nauke zhit'* [Byron; Letters to a stranger; An open letter to a young man about the science of living] (M.P. Bogoslovskaya, Trans.). Moscow: Olimp: AST, 1998. 667 p.

21. Hazelrigg L. "How can [we] not know?" Blade Runner as cinematic landmark in critical thought. *The Challenge of Progress: Current Perspectives in Social Theory.* 2019. 36, pp. 111–132. Emerald Publishing Limited, Bingley. https://doi.org/10.1108/S0278-120420190000036017

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
ОЛЕГ НИКОЛАЕВИЧ ГУРОВ
MBA, преподаватель кафедры управления бизнес-процессами,
Институт отраслевого менеджмента РАНХиГС,
119571, Москва, проспект Вернадского, д. 82, стр. 4, корп. 3,
ResearcherID: AAS-9705-2021
ORCID: 0000-0002-8425-1338
e-mail: gurov-on@ranepa.ru

ABOUT THE AUTHOR
OLEG N. GUROV
MBA, Lecturer at the Department of Business Process Management,
the Institute of Industrial Management affiliated
with the Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
under the President of the Russian Federation
Prospekt Vernadskogo, 82, str. 4, korp. 3, 119571
ResearcherID: AAS-9705-2021
ORCID: 0000-0002-8425-1338
e-mail: gurov-on@ranepa.ru

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

THE PHENOMENA OF “TIME” AND “SPACE” IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

UDC 316.7 + 791.4 + 008
LBC 60.54 + 85.37 + 71.05

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-61-117
received 14.03.2021, accepted 29.06.2021

OLGA A. LAVRENOVA
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
MISIS National University of Science and Technology,
GITR Film and Television School,
Moscow, Russia
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

"THE SEAMY SIDE OF THE CITY": MARGINAL LANDSCAPES AND CONTEMPORARY VISUAL CULTURE*

Abstract. The topic of people thrown to the sidelines of life is considered in a double frame—in the context of the way the urban space is arranged and in the context of modern visual culture (feature films, video and photo blogs, videos on popular YouTube channels). The most hyped-up type of marginal landscape in modern media is slums. The otherness of such spaces has always been a subject of interest and curiosity, for "gazing"—interpretation, perception and entertainment. In modern mass culture, the "location" of the global south slums is especially trendy. In such exterior, hyper-popular feature films such as *Slumdog Millionaire* have been shot, causing a new cultural phenomenon—mass slum tourism. This phenomenon seems to be ambiguous from an ethical point of view; but from the point of view of visual culture, it is voyeurism brought to the level of an art and everyday life practice. The second type of marginal urban landscapes is local "invasion" into the decent and institutionalized city space. This art form serves as a "location" for a psychological drama of superfluous people. Features of national identity are most clearly manifested on its seamy side rather than anywhere else.

* Translated by Anna P. Evstropova.

Japanese townships of the homeless, incorporated into central and well-to-do areas, are no strangers to order and aesthetics; while Russian realities—chaos, departure from norms and underground—are completely opposite. Classic films devoted to this issue—*Dodes'ka-den* by Akira Kurasawa, *Promised Heaven* by Eldar Ryazanov, *The Lady in the Van* by Nicholas Hytner—model these seamy spaces and their peculiarities inherent in national culture. Very popular now are YouTube channels about the life of homeless people, which show real characters in their real habitats, introducing marginal spaces into the rank of a hot-topic visual culture. This type of visualization provokes another cultural phenomenon—the perception of marginal loci and their inhabitants as an interactive performance. Interactivity can vary from attacking to fraternization, from preaching to charity. Odd as it may seem, hyper-visualization and aestheticization of social ulcers contributes to their social invisibility. It is a problem, which no one is going to solve anymore; it has become a part of modern culture with its own philosophical and aesthetic arguments—and in a certain sense they act as its justification.
Keywords: city, slums, marginality, cultural landscape, visual culture

In modern humanities, the concept of marginality is quite broad and polysemantic and is usually interpreted as "a marginal, borderline or interstratous position of an object. […] a marginal person is an individual without a specific culture who is forced, due to various reasons, to master new, sometimes hostile cultures" [1, p. 61]. But no less relevant is a highly specialized social approach. "Within the framework of the concept of social marginality, the latter is considered mainly in sociological terms as a consequence of poverty, unemployment, and social crisis" [2, p. 4], as well as alcoholism and drug addiction. Therefore, marginality is understood, first of all, as a problem related to superfluous people, rejected by society and often denying social values, that is, living "on the edge." In this study, marginality will be considered in this particular context.

The ontological essence of culture is most poignant where no one sees or looks for it—in marginal spaces. These are places outside social norms, and if there is something human left in them, it is exactly what belongs to this culture. These are the exceptions that prove the rules. If we are speaking about the cultural landscape, these are a sort of "black holes" that are imminently incorporated into its structure and at the same time are an integral active agent of meaning creation.

The designated topic of marginal landscapes with reference to visual culture is a kind of a matryoshka, a box inside a box, and a frame in a frame.

First, it is the problem of marginality in a frame of the cultural landscape arrangement, in its structure. Second, it is a visualization frame—on the Internet, on blogs, on YouTube channels, in feature films—that will address marginality in the context of the cultural landscape. Third, it is the everyday practices generated by visual culture, such as slum tourism and interactive performances involving the homeless.

1. HISTORY

Studying of urban areas of concern has a long history, mainly within the frameworks of **social** and **urban studies**. Various forms are being studied—ghettos, informal settlements, refugee camps, that is, the most visible socio-spatial formations, in which economically, politically and socially marginalized urban dwellers live. There has been a large amount of field and theoretical research in sociology, anthropology, and critical urban geography, including the classic Chicago school, in particular Harvey Zorbaugh's book [3], and later works from the neoliberal period [4]. The early works of the Chicago school contributed to the perception of urban marginality and spatiality as closely related and mutually constitutive [5]. The modern approach involves the study not so much of social phenomena as of numerous structural processes that lead to the emergence of marginal spaces in the city. This approach, in particular, was declared in a special issue of the *Anthropological Forum* journal devoted to urban marginality [5] and other articles [e.g., 6].

Scientific research on urbanization, urban poverty and initiatives goes beyond European science. Asian scientists arrange complex studies on the implementation of various initiatives and social programs aimed at changing the quality of life in slums and possible solutions to this problem in a global perspective; such as, for example, the research on Bangladesh slums [7; 8]. An Indian study of the most famous slum in the world, Dharavi in Mumbai, combines dialogues with their inhabitants, visual series, which is part of the narrative, and discussion of social problems [9]. New studies of slums in India from the standpoint of neo-Marxism and the crisis of urbanism are of immediate interest as well [e.g., 10]. In Russian socio-philosophical studies, there are precedents when the otherness of the homeless' subculture is comprehended philosophically against the background of the culturological concept of the Other [11].

Since the 2000s, a new discourse has begun to be discussed—the **performativity** of marginal spaces, their visualization in modern media,

documentary and fiction films, and, as a consequence, the emergence and development of a powerful trend known as slum tourism. A whole series (2012) edited by Fabian Frenzel, Malte Steinbrik and Ko Koens [12] and a book (2018) by Tore Holst [13] were devoted to it. In connection with the topic of slums, the topics of sexuality and the rights and liberties of women and their images in modern media are being explored [14]. The very spatiality and structure are also viewed as a performative force, in which materiality and affectivity are interrelated [15].

Another topic in question is the so-called "spatial stigmatization"—places with a high concentration of poor—and the possibilities of managing their inhabitants and their integration into society and "monetizing social and spatial reproduction" [6].

Matthew O'Brien, a renowned explorer of underground settlements in Los Angeles, author of *Beneath the Neon* [16], has recently released a new book, *Dark Days, Bright Nights*. In it, the problems of marginality and homelessness are described through the stories of real people, as a collection of life's tragedies [17].

In film studies, performativity and visual images of slums have received their attention, too. In his recently published book, *Slums on Screen* [18], Igor Krstić suggests neorealist and documentary aesthetics to be thought of as ways for representing reality. He illustrates how the slums were visualized through history, from the beginnings of photography to digital cinema. He also analyzes existing cinematic images of the slums.

Thus, we see two fairly clear directions in the study of marginality—in the framework of social urbanism and in the framework of critical studies of contemporary visual culture.

This article attempts to combine these discourses in the context of the cultural landscape conception, where the visualization and spectacularity of marginal spaces are considered as "bearing" elements of its semantic structure. And, of course, a distinctive feature of this study is the appeal to Russian visual material, which remains beyond the field of attention of foreign researchers.

2. MARGINALITY AS PART OF THE CULTURAL LANDSCAPE STRUCTURE

The cultural landscape is defined differently in different scientific disciplines, but everybody agrees that it is a functional unity of culture and the space containing it. This unity includes not only manmade objects, but also energy and information. The semiotic concept of the cultural landscape, which

will be used in this article, assumes that for the most part the information includes: 1) signs, into which toponyms, hills, rivers, cities and individual artifacts on the earth's surface are transformed, as well as 2) signs and codes, originally existing in culture, which influence the perception and new designation of space.

Inside this space, transformed by culture into a sign system, there are inevitably places which the classic of American humanistic geography Yi-Fu Tuan defined as "topophobic": they evoke fear and negative feelings, and have the corresponding semantics of the "seamy side" of a comfortable everyday life.

While in prehistoric times topophobia referred to untapped wild areas (mountains, forests, etc.), now topophobic places are concentrated inside the most developed loci—cities. And while earlier the objective causes of fear were some infernal or natural forces, now it is the people themselves. It's just "other" people "with low social responsibility", as they are politically correctly called in Russia. These people reclaim from the city a place to live, and it becomes taboo for everyone else.

Here we will just touch upon the topic of crime-ridden neighborhoods as topophobic areas of a modern city (which can be located in the city center and look quite well); instead, we will focus on territories chosen by the homeless and/or marginalized people living on the outskirts of social life within their own system of values.

An important category in this discourse is the "home—homelessness" dichotomy, which undergoes a semantic and practical inversion. Traditionally, "one of the salvational principles of human existence is the home, and the destructive principle is the absence of a home or homelessness. At the same time, home as a phenomenon is usually endowed with such a basic characteristic as sedentism, and mobility is a property attributed to homelessness. In this case, homelessness is made of mobile people" [19, p. 115]. But spiritual pilgrimage, which used to be synonymous with homelessness, has nothing to do with socially conditioned homelessness. In the latter case, mobility tends to a minimum even in the absence of a house: the homeless settle in some specific places and, whenever possible, begin to equip their life, at least arrange a permanent sleeping accommodation, at most—an illegal squatter. Both are just a phantom of the house, since any squatter building can be demolished by the authorities, and the cot can be burned by hooligans. Thanks to this quasi-settledness, it is possible to speak about the spatial structures of marginality.

Marginality is often correlated with intermediateness—not in the sense of a state of transition, but in the sense of filling the voids, since it fills the "pores" of a city, squeezes in between the controlled and organized areas. "The in-between-ness of minoritarian spaces refers […] to the fact that they are surrounded by other more institutionalized spaces. Most importantly, however, the way in which such 'being surrounded' takes place in practice makes interstices more or less livable, more enclave-like or more threshold-like" [20, p. xix].

3. MARGINALITY AS A SPECTACLE

Ideally, planning of a city space implies creation of many subspaces, carefully packed to minimize the risk of contact with mavericks.

On the one hand, the commodification of everyday life requires that spaces of different quality used by different social groups be separated by some boundaries. Ideally, these boundaries should be tacit and implicit, and spaces should be structured by the stable images of difference.

On the other hand, the diverse spaces of the city were and are in constant interaction. The traffic has always been two-way. In search of easy earnings or alms, beggars and homeless people tend to the richer districts of the city, get driven away, but always return.

"Interstitial" spaces evoke not only fear, but also affection, they "fascinate, incite, excite and inspire people from all walks of life. They have been visited, revisited, researched and reported ever since their first appearance" [21, p. 66]. World literature testifies to a long tradition, a practice that was originally created by jaded aristocrats as a recreational pastime. In the 19th century, "flânerie" comes into fashion—strolling around the city and observing the lower classes while not forgetting about safety, however. "From the late nineteenth century and up until the second world war, visiting the poor areas of a town or city represented an escape from social constraints backed by a romantic imaginary but also a place for well-off upper-class women to provide charity in order to raise their own self esteem" [22, p. 1319].

In the first case, the main driving force for the "expulsion" into a different social space is economic (marginal spaces are always economically dependent on institutional ones), while in the second case it is emotional and existential. "The attempt to make sense of in-between-ness generates a polysemous discursive field oscillating between connection and disjunction: the interstice is sometimes a rapture and sometimes an opening up" [23, p. 21].

When assessing the desire to enjoy the view of the slums, modern researchers speak of “voyeurism” and “the aestheticization of poverty.” Analysis of slums as a spectacle through the lens of a prosperous society “offers ways to think critically of how urban space is reordered and urban knowledge is produced and circulated” [24, p. 431].

Stigmatization—the consolidation of negative labels—becomes the subject of not only comprehension, but also preservation as visual images; and this process, which was supposed to act as a means of emphasizing differences, is being rapidly commercialized.

In a sense, when observed from the outside, marginal spaces acquire the qualities of a low farce—a performance on city streets, which, among other things, carries a kind of moral instruction and forces viewers to experience catharsis, to renew spiritually.

Before cinema was invented, literature played upon these spaces, causing a wave of burning curiosity around the object of description. People interact with literary texts and feel the desire to immerse in the cultural context giving rise to such texts—in order to observe how other values and meanings emerge and exist, and thus how new narratives are born.

For example, after Charles Dickens’ *American Notes* were published, the Five points slum became the most visited tourist attraction in New York [25]. In Europe, interest in marginal spaces was fueled by the novel *The Mysteries of Paris* by Eugène Sue and works by his many imitators.

Fyodor Dostoevsky did not make the Petersburg slums the main background for his novels. However, there were some characters related to the slums, who caused painful compassion. But while the western flânerie was rather distanced, its Russian variation, a movement called “going to the people,” especially popular in the 1860s-1870s, was set towards active missionary driven by either the desire to spark people’s wrath or to show mercy and steer the lost souls onto the right path.

The Lower Depths by Maxim Gorky, although not tied to any specific locus, is genetically linked to the Khitrov marketplace, the worst den in Moscow, and was originally written in the genre of a play (that is, targeted at a viewer). Konstantin Stanislavski, the artists and actors who were then working on the production of the play went to Khitrovka for impressions, where they observed and made sketches in order to reconstruct the slums on the stage.

Modern understanding of the visualization of marginal spaces in cinema and media leads to the categorical attribution of photo and video images to

“epistemological background,” when people and places in the focus become “background” in the knowledge obtained from their images [26].

4. SPATIAL SELF-ORGANIZATION OF MARGINALITY AND VISUALITY

If we start from social problems that affect the spatial pattern of the “seamy side of the city” and its character, semantics and visual representations, then we can list such phenomena and problems as invasive culture and its relationship with the “indigenous” culture, the problem of separation from or integration into the social space and, accordingly, the problem of borders, the problem of seasonality, constancy and temporality of marginal loci, the problem of family and personal loneliness.

4.1. SLUMS AS A PERFORMANCE AND A BRAND

The most widespread and the most represented variant in modern visual culture are **slums and ghettos—vast areas** inhabited by the poor. As a sight and as an everyday practice, slums have a powerful potential for creating alternative urban images. “Slums offer a challenge to our sense of reason and morality as well as our sense of beauty or place” [27, p. 170].

The United Nations define slums as a place where people have an unsecure tenure status. This means that they do not have a legal right to housing and land and do not have access to the basic blessings of civilization—clean water, sewage, medical care, etc. [28]. Therefore, their dwellings can be demolished or taken away by the authorities at any time, which is what often happens.

The layout pattern and the quality of marginal places in a city space depends not only on the diversity of climate and social problems, but also on cultural characteristics. The slums around Rio de Janeiro are not at all like the famous Kond [29] in Yerevan, which is a pseudo-slum—an area with poor and shabby but legal houses inhabited by honest hard-working people.

Classical slums are spatially and visually separated from the main “body” of the city, they look like some kind of extraneous “outgrowths” and “corridors.” Structurally, these are “escheated areas” arising on land that is inconvenient for urban development, such as ravines, for instance, the corridor-type slums in Caracas, Venezuela [30].

And at the same time, slums are genetically related to both the metropolis and the cultural landscape of the country as a whole. This is the result of false urbanization, migration of citizens from villages and small towns to urban areas in search of (often illegal) higher income.

In such enclaves, there are many social problems in different contexts: segregation and stigmatization; statelessness (people without documents, refugees); marginal social positions that limit residents' access to safe urban spaces and resources [5].

Slums are a distinctive feature of the global south, where squatter areas are an integral part of any large city. There are adobe, slate or sometimes even brick shacks about two by two meters. There are unsanitary conditions, gutters turned into landfills, criminal gangs completely controlling the area. But the paradox is that modern slums are becoming part of the city's economy. Small businesses are flourishing (if we can put it this way) there, there might even be large enterprises like waste recycling, and besides, a significant part of the population works in the city. Slums are an enclosed space that includes broad economic, political and cultural ties in a rather unpredictable way.

It is the slums, as integral and concentrated spaces of poverty and otherness, that have become the most demanded spectacle for the jaded public and, accordingly, one of the essential international tourist destinations. This happened before, but films like *City of Joy* (Roland Joffé, 1992) and especially *Slumdog Millionaire* (Dany Boyle, 2008) (Fig. 1) have provoked a surge of interest.

Fig. 1. Photo from the filming location. Fun facts about the *Slumdog Millionaire* (2008)[1]

[1] See the image source: https://in-w.ru/slumdog-millionaire-2008/ (03.03.2021).

The films themselves are regarded by critics and cultural experts as a Western, colonial view of Asian reality. The slum world appears as sexualized, exotic or primitive spaces that are also overly romanticized: “When one of the largest slums in Asia is extolled as ‘a model for the world’, something has gone wrong” [31, p. 45].

The screen space is projected into real space, and the tourist becomes a new type of viewer—a viewer indeed, since his or her interactivity is minimized. “The tourists ‘enjoy’ a ‘sanitized’ version of the slums which does not seek to challenge the dominant representations from the films that they have watched. […] There is little linguistic interaction with the local people which increases the sense of the tourist ‘gaze’” [22, p. 1328]. They are mere passive spectators, voyeurs viewing the happenings. The abundance of travel companies and journalists suggests that the largest slums exist not only as a reality, but also as an idea generated from the outside [32].

“Unsurprisingly, slum tourism carries negative connotations like ‘safari’, ‘zoo tours’, ‘negative sightseeing’, ‘poverty tours’, ‘poorism’, ‘social bungee’, ‘peeping’, and exploitation. The idea of treating poverty as a tourist attraction is seen as morally questionable” [33, p. 207].

Romance and “a model of contentment and neighbourliness” created by filmmakers turn life on the verge of starvation into a new buffoonery, so that “western visitors <get> transformed by ‘life-changing’, ‘eye-opening’ and ‘mind-blowing’ experiences” [31, p. 37]. Interview-based case studies record the emotional excitement experienced at the sight of naked female bodies while bathing, when participating in price negotiations with prostitutes, at the sight of old people left to die [34]. The experience provoked participants to reflect on their good “luck”, but also justified a sense that they had taken the right life choices and of cultural superiority [24, p. 433].

The children who starred in *Slumdog Millionaire* were indigenous to Dharavi, Mumbai’s largest slum. After the success and fame, their lives got back to the way they were. This, too, became the reason for the media performance: for instance, the journalists from a British tabloid *News of the World* came as buyers to the father of the leading role, and the father was not at all opposed to selling his daughter, since the family received nothing for the film [35].

Non-European slum cinema raises sensitive social issues and tries to minimize romance. Such are, for example, little-known Filipino films *Slingshot* (orig. *Tirador*) (Brillante Mendoza, 2007), *Grandmother* (orig. *Lola*) (Brillante Mendoza, 2009), etc. “Many of these new wave Filipino films draw their stories

(as well as ‘found’ actors, props and sets) from a documentary approach to filmmaking” [18, p. 172].

The Cannes Film Award-winning Lebanese feature film Capernaum (Nadine Labaki, 2018) (Fig. 2) about slum of Beirut provokes little desire to follow the filming locations, perhaps due to cultural geography. Slum tourism does not emerge in every poor region of the world, its “development seems to be triggered by certain events and specific socio-cultural contexts” [36, p. 50]. In contrast to Mumbai, Beirut is not explored by European tourists because of its uncontrollability and danger for a wandering viewer.

Fig. 2. Poster for the film *Capernaum* (directed by N. Labaki)[2]

[2] See the image source: URL: https://vfl.ru/fotos/foto_zoom/5a3751f929795749.html?antid=1 (01.03.2021).

Slums as a spectacle and as a problem have spawned a myriad of documentaries. All these films actively use the "familiar—strange," "beautiful—terrible" dichotomies. In his three-part documentary *Kevin McCloud: Slumming It* (2010) [37], McCloud, an architecture critic, captured his two-week stay in Dharavi. Interestingly, the journalist himself is constantly in the frame, very expressively showing his surprise, bewilderment and even delight—for example, over the beauty of local women who manage to look clean and elegant.

On the Russian Internet, there are many illustrated text and video blogs about the largest slums, for example, about that same Dharavi [38]. Russian YouTube travel bloggers have also been expanding into slums recently. However, unlike Western tourists, they tend to skimp on security and contracts with local travel agencies. That is why Russian visual tours to slums are a game of roulette, in which reckless Russians either fraternize with everyone, or get "a pain in the butt." This is, on the one hand, an amateur documentary that recreates the laws of the art genre, where action is essential; and on the other hand, a reality show where the expected happy ending is completely different—the blogger takes a chance and survives.

The slums have also become the setting for high-rated television shows. BBC's *Rich, Famous and in the Slums* (2011) is a two-part reality television program, in which four "rich and famous" personalities—Lenny Henry, Reggie Yates, Samantha Womack and Angela Rippon—spend several weeks in Kibera, the largest slum of the Kenyan capital, living side by side with the indigenous slum dwellers. It all ends happily: each of the main characters helps someone to get out of their social hole.

Missionary work associated with help in embedding the marginal slum space into the institutional space of the city, charity, the creation of schools and missions for the poor [39] give rise to another option for visualization—films made by charitable organizations in order to attract donations. Such is, for example, a video about the wards of the Maltese Aid Service [40].

On the other hand, television shows and soap operas are becoming an integral part of the social life of slums themselves. A case study, which was held in one of the Brazilian favelas, revealed that unemployed women literally live in a virtual word, watching up to six hours of telenovelas a day, often during hard physical labor at home. Their real-life suffering correlates with the spiritual torments glorified in TV shows; in their minds, reality and fiction, real poverty and fictional wealth are intertwined [41].

An interesting divagation, a bright spot on the gray canvas of slum life and its visual representation are videos about the Central African dandies. On the dirty clay streets of the poorest regions of Congo, Kenya and some other countries, you can often find men (not women!) in posh and unusual outfits. This is a unique subculture, which becomes a fairly common plot for travel blogs [e.g., 42] and documentaries, including famous The Swenkas (Jeppe Rønde, 2004) and films on YouTube channels [e.g., 43]. This socio-cultural phenomenon can be interpreted as "performance from the inside": these people are not observers to the performance, they create it with their own lifestyle, thereby brightening up and ennobling the marginal space.

The inversion of sociocultural values against the background of visual culture reached its climax in an attempt (which was failed, by the way) to turn one of the favelas in Rio de Janeiro into an open-air museum. This indicated the expansion of the semantic spectrum of a favela: in the recent years, the state started to perceive it not only as the city's problem, but also as its legacy, worthy of demonstration, preservation and visiting [44, p. 83]. The representation of slums through turning them into museums might become a state-recognized practice, which is nonsense in itself.

4.2. INVASIONS OF MARGINALITY, PSYCHOLOGICAL DRAMA AND ENDLESS NARRATIVE

In contrast to slums in terms of spatial organization and, in fact, visualization, **separate loci** are areas where sparse representatives of marginal subcultures are nesting. Most often, such a pattern of the city's "seamy side" may be found in harsher climates and under more severe political regimes, where any noticeable squatter construction will inevitably be plowed over by excavators.

For example, in the United States, the city authorities destroy the tent camps of the homeless as soon as they grow large enough, and, in fact, as soon as they become organized well enough to provide some security for their residents [45, p. 66].

A typical example of "cluster marginality" are Russian megalopolises, where a marginal subculture is forced to hide in the backyards, between garages and train stations, under railway platforms.

This type of marginality has spawned a distinct visual culture—from psychological drama to endless narrative, absurd and merciless. It can be assumed that the psychological perspective is set here precisely by the type

of spatial self-organization within the city's cultural landscape. For many of their inhabitants, slums, although they are functionally connected with the city space, are largely self-contained and self-sufficient—people are born, live and work, and die here. Invasiveness, on the other hand, presupposes stronger ties with a prosperous lifestyle, both genetic (many of the outcasts hail from here) and day-to-day ones. This gives rise to numerous personal tragedies, which are comprehended anew by writers and filmmakers. Such feature films evoke great sympathy for the characters, they have a deep philosophical meaning that makes the viewer feel responsible, at least for a while, for what is happening on the screen and in life.

The vector of psychological drama was set as early as in the Gorky's play *The Lower Depths* and developed towards the aestheticization of marginal space in feature films. This immortal play was projected into Japanese historical realities by Akira Kurosawa in 1957.

The theme was continued by Kurosawa's *Dodes'ka-den* (1970), a classic of the genre. Movie scholars usually describe this film as the life in a Tokyo slum; although the locality and not totality of the marginal space presented on the screen and the continuous communication between the characters and the off-screen prosperous city makes it possible to speak exactly about invasion.

Shooting was mainly interior; simulacra of the marginal spaces were artificially created. The composition of almost every frame is so perfectly balanced that the visual imagery, which in theory should reflect and symbolize the seamy side of city life, is perceived as aesthetically correct and perfect, like any work of art.

It is worth mentioning that Kurosawa does not by and large stretch the truth. Japanese marginal subculture and its "cluster" spaces have in fact a fair amount of order and aesthetics. Everything in them is quite logically organized, and the daily routine is minimized. At the same time, people living there remain socialized, many of them are employed, some even have small businesses selling homemade products or reselling basic necessities to their companions in misfortune. These are not space-consuming stone or adobe squatter developments like favelas; these are cardboard boxes that fit under bridges or even literally on the streets, wherever there is a quiet nook. There is no chaos or mess. Surprisingly, people are trying to decorate their wretched dwellings: in their cardboard box towns, doorways are covered with clean curtains, walls are embellished. All this indicates that even in difficulty people tend to organize their life and fit up their dwellings against all odds.

One of the most iconic films in European cinematography is *The Lady in the Van* (Nicholas Hytner, 2015), dedicated to the personal drama and the intrusive, relatively mobile type of marginality. A lady lives in a van moving from one house to another in a nice neighborhood, until finally she settles next to the house of a writer suffering from a multiple personality disorder. Thanks to the decency of the British mentality, a marginalized lady blends in the local cultural landscape both optionally and functionally. She uses the utility systems of the private house near which she parked her van: she washes her hands, goes to the toilet, and no one raises a single objection—respectable citizens are too polite to drive the poor woman away. She herself was once part of this respectable world, but after hitting a motorcyclist her mind broke down, and she broke off her ties with the world—on the one hand, to escape punishment, and on the other, choosing a homeless life as self-punishment. Again, all this looks very beautiful from the screen, including the dimmed colors, typical of English aesthetics, in which the film was shot, and the expensive grunge-looking outfits of the lady, who has not lost her aristocracy. Again, we see the inversion of style, the inversion of aesthetic preferences...

Among Russian films, Eldar Ryazanov's *Promised Heaven* (1991) was and remains the most powerful in terms of emotional impact. The setting—a dump near the railway station—is a marginal space very typical of the Russian reality. The "home" for the homeless here is a railway car that has served its purpose, which is also quite realistic: abandoned cars are rather suitable for living in them during cold winters, so they often become the shelter for the homeless. The drama of superfluous people represented by the top-class Soviet actors, brilliant camera work—all this once again contributes to the aestheticization of marginality among the gross audience. An important moment is the time when the film was shot—the chaotic nineties, when the Soviet way of life ended, and a new identity was forming, when many people unwillingly found themselves "overboard" and had to switch to the underside of life. Since then, it so happens that Russian marginalized people are not necessarily those who were born in poverty and inherited it. To this day, "more than half of the homeless have a secondary education, a quarter has secondary vocational or secondary technical education, which means that the majority of them are fairly educated people, many have demanded skills" [11, p. 42]. For the most part, these people were simply unable to overcome life's challenges and went down the hierarchy, sometimes quite deliberately and fast.

The awareness of choice and a distinctive philosophy of marginality was brilliantly noticed by Gorky more than a century ago and crystallized in Satin's monologue: "Man! It is glorious! It sounds—oh—so big! Man must be respected—not degraded with pity—but respected, respected! […] When I'm out on the street people stare at me as if I were a scoundrel—they draw away from me—they look after me and often they say: 'You dog! You humbug! Work!' Work? And what for? to fill my belly? [Roars with laughter] I've always despised people who worry too much about their bellies. […] Man is loftier than that! Man stands above hunger!" [46]. In the film *The Lower Depths* (orig. *Na Dne*) (Vladimir Kott, 2014) (Fig. 3), the monologues from Gorky's play were slightly edited and shortened, the story was updated to the present, and the setting moved from an uptown shelter to a city dump.

Fig. 3. Satin's monologue. Russian trailer for *The Lower Depths* (directed by V. Kott)[3]

An isolated urban dump is certainly not the same as an invasive marginal space and appears to be a kind of light-version of the southern slums. It is a separate world where corruption merges with marginality, a good basis for investigative journalism and documentaries, both Russian and foreign. One of them is the BBC film *Something Better to Come* (Hanna Polak, 2014) [47]. The forty-minute documentary became the essence of the director's long-term narrative—filming at a dump near Moscow lasted fourteen (!) years. Just like many Western reality shows, there was a classic happy end: with the crew's

[3] See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=rnRR5JIP1rw&t=14s (18.03.2021).

help, Yula, the main character, managed to solve the housing problem and move to appropriate conditions together with her mother and her boyfriend.

As for the modern narratives, they emerged in the Russian media zone not so long ago and quickly gained great popularity. There are many such channels on YouTube; in two of them, the topic is stated in the titles: *Lyudi ub(h) lyudi*, which can be translated as "scum people" [48] (27 thousand subscribers) (Fig. 4), and *Den' bomzha*—"homeless' day" [49] (42 thousand subscribers). Such videos leave no place for psychological drama, as long as their lengthiness, the excessive use of long takes (even if there are some cuts), the abuse of streams, in essence, do not contribute to maintaining tension, ruefulness and philosophizing. One could say that such videos, on the material of a marginal subculture, realize Pasolini's idea of an infinite film about people's lives.

Fig. 4. *Headquarters*. Scum people Breakfast at Savka [the Savyolovsky railway station] | Kolya is back | Homeless' day (Radio Bashka YouTube channel)[4]

Speaking about media coverage, such projects have associated channels in social networks; as for commerce, they offer paid subscriptions with early access to new episodes, additional information about the heroes of the videos, and contacts with advertisers.

The main semantic message here is not only performativity, peeping, but also active participation, including that of subscribers. Unlike slums, an invasive space is relatively safe for the viewers, so the narrative acquires some

[4] See the image source: URL: https://www.youtube.com/watch?v=_W77nj0dA5o (15.03.2021).

properties of interactivity, of reaching another world with different personal goals. “Anyone who has become a homeless person loses their status or simply ceases to exist: you can stumble over them and not notice, you can stand and look at them, pointing with your finger, you can come up and take a picture with them or hit them if you are in a bad mood” [50, p. 98]. Each video might be (and is) followed by thugs with bats or compassionate women with food, who come to places where homeless people can be encountered.

The comments under the videos are a separate topic. The audience is polarized: some say that living like this serves the characters right, others want to help the homeless. Girls write love letters to especially remarkable characters, but after a couple of seasons the character ceases to be as remarkable, since the camera dispassionately captures progressive alcoholism and personal degradation.

These channels perfectly capture the interconnection of marginal spatial self-organization with the peculiarities of the national mentality.

An interesting phenomenon of Russian YouTube is the video blogs of the homeless themselves. The most striking characters are Zhenya Yakut [51] and Oleg Mongol [52]. Zhenya Yakut is “the pioneer (or at least the first known) of the ‘marginal’ Russian YouTube. He launched his channel in the spring of 2015, but died of pneumonia six months later, on October 29th. During these months, Zhenya Yakut posted 39 videos” [53]. The more successful Oleg Mongol does well out of his channel, he went to Thailand for a vacation, had his teeth replaced and participated in several talk shows.

Trash is declared as the content of many videos (as a hashtag), implicated in philosophical considerations like the above monologue of Satin—the denial of the blessings of the material world for the sake of “freedom,” a kind of semantic inversion of the famous statement of Grigori Skovoroda: “The world tried to catch me but could not.”

If we depart from the position of feature films, it becomes obvious that in modern Russia the “seamy side of the city” is in most cases the result of the end-stage alcoholism of its inhabitants. This determines the visual and qualitative characteristics of the microlandscapes in which they live. Excessive alcohol consumption is considered a national trait of the Russian people, and it is especially clearly manifested in the marginal subculture: its representatives are deprived of their families, housing, and work for this very reason. This is why the habitats of Russian homeless people, even if it is heating pipe mains, railway stations, garages, strips of wood and not dumps, turn into a dump

anyway—people simply do not organize and ennoble their patches of land, there is always garbage, empty alcohol bottles and filth.

Instead of being a brand and performance, visualization of cluster marginality can become a tool in suppressing the invasion of marginal spaces into the regular city spaces. Though such cases are rare. In particular, in the summer of 2015, a surge in public anxiety about the strangle of the homeless in New York City resulted in the police announcing of an anti-homeless campaign "Peek-A-Boo, We See You Too." The citizens photographed the homeless on the street, tagging their location and uploading the photos to a dedicated website [26].

As a consequence, the US marginal subculture is forced to be mobile. With all their belongings in a trolley borrowed from a supermarket, homeless people move from place to place, because as soon as they settle down, here come problems. That is why the episodic homelessness assistance programs in the States include the distribution of one-person mobile cabins in which one can sleep and store things.

The spatial localization of the marginal subculture is associated with **the problem of boundaries**. On the one hand, these are the boundaries between prosperous and disadvantaged areas. On the other hand, in terms of invasive marginality, the entire environment of the city can turn into a borderline, liminal space with appropriate laws. This phenomenon is somewhat similar to the frontiers in the American Old West, where the border between the reclaimed and undeveloped territories became a place of settled life and gave rise to a special subculture taking it as normal that anyone could grab a pistol and start shooting. The total **ubiquitousness of marginality** within the institutionalized "body" of the city can be observed, for example, in Lima, the capital of Peru, where all the well-to-do and "average" houses, that is almost all houses in the city, are coiled up with barbed wire or electrified wire, because the streets are a danger. Thus, the entire city turns into a border area.

When **the city itself is a semi-marginal environment**, then, like in a wild forest, there emerge well-trodden paths. Just step off it, and you immediately find yourself in an undeveloped hostile space. And this can happen not only on the outskirts, but also at the historical center of a city. When in Barcelona, if you leave the well-known La Rambla and go straight towards the Fundació Joan Miró Museum (author's personal experience), a couple of households away from La Rambla you encounter a completely different environment, where there is no place for tourists and law-abiding citizens. But this environment is a

seamy side of particularly La Rambla, with its abundance of people and money. A little further, an almost deserted, abeyant urban landscape begins, where there is neither people nor money.

The ubiquitousness of marginality is not necessarily total, it can be point-like, too—one can speak of its **scatter or dissolution.**

Scatter is when the marginality loci are not grouped within the city space, but represented by individual colorful (or not) characters. Scatter is most vividly represented on the streets of Buenos Aires, where there are people living on the streets in a totally prosperous historic center. These are upcountry people and emigrants who come there with families, bear children there; the mattresses they sleep on become stationary centers, and volunteers provide them with hot dinners every evening. Many illustrated blogs about Argentina describe this order in detail [54].

Dissolution is when burgher and marginal subcultures are mixed in the concrete jungle, and there are no special trodden paths for the average citizens and tourists. This feature is typical, for example, of Indian cities: amidst both fancy and backwater areas there are people who sleep on straw mats on the street and live by begging. In India, marginality permeates the urban space, it is almost everywhere, like air. At the same time, it does not feel like living within borders, and the city does not create a sensation of a fortress. The national feature is a philosophical approach to life, conditioned by the concept of reincarnation—there is no point in struggling to achieve material well-being in this life, if it will be given in the next life. Many of the people living on the streets come to the city from the countryside, where they have a house of some sort, that is why they do not feel like they have sunk in the social scale. They do not set up their dwellings, but at the same time do not make them a mess. And this, too, generates distinctive visualization, for instance, a viral photo by Gautam Basu [55] (Fig. 5), one of the winners of the CIWEM Environmental Photographer award: the mother is getting her daughter ready for school sitting in a concrete pipe, which is home for them.

Another variant of invasive marginality are **dungeons**—a way of keeping the city's stigma from prying eyes. If we address the Russian-language classics, the reference point is the story In *Bad Company*, better known in Russia as *Children of the Underground* (1881–1884), by Vladimir Korolenko. It is a romantic psychological drama about a homeless family living under an abandoned chapel in a cemetery. In the modern Russian version, these are basements and underground heating plants; in many cities of the global

Fig. 5. Mother preparing to send her daughter to school. Gautam Basu[5]

south, these are old cemeteries, where people were buried in crypts, now actively used for dwelling. The largest underground city—the Los Angeles storm sewers—is a place where police don't like to be, so it is rather stable, unlike tent towns. Some inhabitants set up their living space thoroughly and comfortably, while the major part of the underground city is a shelter for drug addicts and criminals. This is a place with a hint of peculiar aesthetics—the storm drain walls are covered with graffiti, sometimes quite professional. Journalist Matthew O'Brien gave the underground city its visual and textual representation: his website [56] contains links to his reports and books *Beneath the Neon* [16], *Dark days, bright nights* [17], *My week at the Blue Angel* [57]. The latter was created in tandem with renowned photographer Bill Hughes. Underground cities have received attention in some of the Russian blogs as well [e.g., 58].

[5] See the image source: https://hatefsvoice.files.wordpress.com/2011/10/india12.jpg (18.03.2021).

5. CONCLUSION

To sum up, marginality is always built into the urban cultural landscape. The cultural mentality and the national cultural landscape define its spatial structure. It is associated with a whole spectrum of social problems, which, again, provoke and shape spatial structures, their visual qualities and the ways to represent them in texts, films and media. The problem of marginality, on the one hand, exists as a reality in the geocultural space, and on the other, as images captured in documentary filmmaking and feature films. Video images accumulated by human kind over the past half century now fill the Internet space, creating an information environment for every taste and interest—from romance to trash. Exploration of the city's stigmas by art leads to an inversion of aesthetics and ethics. Cinema and documentary video narratives are becoming a precedent text in the context of culture. Looking at a marginal environment through a camera touts it as normal, arouses curiosity and even pleasure, provokes a desire to visit the "location"—either as a gazer or as an active figure. Through the prism of the precedent movie texts, the text of a real cultural landscape begins to be read. Marginalization is increasingly perceived not as a problem, but as a spectacle and an interactive performance. Interactivity can be different—from releasing one's aggression at the expense of socially unprotected people to trying one's fate in a potentially dangerous environment, from hobnobbing to charity.

Apart from the problems of homelessness and pseudo-urbanization, which seem to occupy a central place, the information conveyed through visual images reflects the peculiarities of the semantic structure of cultural landscapes. It forms a visual epistemology of an unsafe, strange, "other" urban space. This epistemological background becomes a necessary basis with which it is possible to interpret marginality both as hyper-visuality and as social invisibility—as a matter of fact, the focus related to social shifts to a certain degree from discussing the causes and solutions to mere observation, taking photos and recording videos.

REFERENCES

1. Logacheva S.M. Kuda ischezli marginaly? [Where did the marginals disappear?]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Voronezh State University]. 2019. Issue 1, pp. 61–67.

2. Ermilova A.V. *Litsa bez opredelennogo mesta zhitel'stva kak marginal'naya gruppa sovremennogo rossiyskogo obshchestva* [Persons without a certain place of residence as a marginal group of modern Russian society] [PhD thesis]. Nizhny Novgorod: Lobachevsky University, 2003. 24 p.

3. Zorbaugh H.W. *The gold coast and the slum: Sociological study of Chicago's near north side*. University of Chicago Press, 1977. 344 p.

4. Tonkiss F. *Space, the city and social theory: Social relations and urban forms.* Cambridge: Polity, 2005. 170 p.

5. Aceska A., Heer B., Kaiser-Grolimund A. Doing the city from the margins: Critical perspectives on urban marginality. *Anthropological Forum*. 2019. 29 (1), pp. 1–11. https://doi.org/10.1080/00664677.2019.1588100

6. Soederberg S. Governing stigmatised space: the case of the "slums" of Berlin-Neukölln. *New Political Economy.* 2017. 22 (5), pp. 478–495. https://doi.org/10.1080/13563467.2017.1240671

7. Panday P.K. *The face of urbanization and urban poverty in Bangladesh: Explaining the slum development initiatives in the light of global experiences.* Singapore: Springer, Palgrave Macmillan, 2020. 162 p.

8. Hossain S. *Urban poverty in Bangladesh: Slum communities, migration and social integration.* London: I.B. Tauris & Co Ltd., 2011. 252 p.

9. Bansal R., Gandhi D. *Poor little rich slum: What we saw in Dharavi and why it matters*. Manipal: Manipal Technologies Ltd., 2012. 192 p.

10. Chhabria S. *Making the modern slum: The power of capital in colonial Bombay.* Seattle: University of Washington Press, 2019. 256 p.

11. Bobyleva N.I., Konopleva Yu.V. Obraz "drugogo cheloveka" v sredstvakh massovoy informatsii kak sotsial'nyy risk [The image of the "other person" in the mass media as a social risk]. In E.N. Shovina (Ed.), *Sotsial'nye riski i upravlenie imi v sovremennom obshchestve: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Social risks and their management in modern society: Materials of the all-Russian scientific and practical conference]. 2015, pp. 80–83.

12. Frenzel F., Steinbrink M., Koens K. (Eds.). *Slum tourism: poverty, power and ethics.* NY: Routledge, 2012. 264 p.

13. Holst T. *The affective negotiation of slum tourism: City walks in Delhi.* London, NY: Routledge, 2018. 183 p.

14. Moreira R. "To be a slut is to be free": Women in favela funk, performances of racialised femininity, and celebrity media. *Celebrity Studies*. November 2020. (1), pp. 1–18. https://doi.org/10.1080/13563467.2017.1240671

15. Aedo A. Politics of presence at the urban margins: Emplacement as a performative force among migrant-settlers in Chile. *Anthropological Forum.* 2019. 29 (1), pp. 12–29. https://doi.org/10.1080/00664677.2019.1585752
16. O'Brien M. *Beneath the neon: Life and death in the tunnels of Las Vegas.* Las Vegas: Huntington Press, 2007. 281 p.
17. O'Brien M. *Dark days, bright nights: Surviving the Las Vegas storm drains*. Las Vegas: Central Recovery Press, 2020. 202 p.
18. Krstić I. *Slums on screen: World cinema and the planet of slums.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. 288 pp.
19. Denisov S.F. Filosofsko-antropologicheskaya sistema bytiynykh form bezdom'ya. [Philosophical and anthropological system of existential forms of homelessness]. In *Real'nost', chelovek, kul'tura: Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 50-letiyu kafedry filosofii Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Reality, human, culture: Materials of the all-Russian scientific conference dedicated to the 50th anniversary of the Department of Philosophy of Omsk State Pedagogical University]. Omsk: Omsk State Pedagogical University, 2015, pp. 114–118.
20. Brighenti A.M. Introduction. In A.M. Brighenti (Ed.), *Urban interstices: The Aesthetics and the politics of the in-between*. Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. xv–xxiii.
21. Basu K. Slum tourism: for the poor, by the poor. In F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens (Eds.), *Slum tourism: poverty, power and ethics*. NY: Routledge, 2012, pp. 66–82.
22. Diekmann A., Hannam K. Touristic mobilities in India's slum spaces. *Annals of tourism research.* 2012. 39 (3), pp. 1315–1336.
23. Levesque L. Trajectories of interstitial landscapeness: A conceptual framework for territorial imagination and action. In A.M. Brighenti (Ed.), *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between.* Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013. pp. 21–64.
24. Jones G.A., Sanyal R. Spectacle and suffering: The Mumbai slum as a worlded space. *Geoforum.* 2015. 65, pp. 431–439. http://dx.doi.org/10.1016/j.geoforum.2015.02.008
25. Merrill L. Amalgamation, moral geography, and "slum tourism": Irish and African Americans sharing space on the streets and stages of antebellum New York. *Slavery & Abolition.* 2016. 37 (3), pp. 638–660. https://doi.org/10.1080/0144039X.2016.1208913
26. Goldfischer E. "Peek-A-Boo, We See You Too": Homelessness and visuality in New York City. *Environment and Planning D: Society and Space.* 2018. 0(0), pp. 1–18. http://dx.doi.org/10.1177/0263775818768546

27. King R., Dovey R. Reading the Bangkok slum. In F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens (Eds.), *Slum tourism: poverty, power and ethics.* NY: Routledge, 2012. pp. 159–171.
28. *World Cities Report 2016: Urbanization and development—Emerging futures.* UN-Habitat, 2016, 262 p. Retrieved February 24, 2021, from https://unhabitat.org/world-cities-report
29. Shagaya po planete [Walking on the planet]. *"Trushchoby Erevana": Rajon Kond.* ["The slums of Yerevan": Cond district]. Retrieved February 24, 2021, from https://zen.yandex.ru/media/id/5c98d0b6c56eea00b2639b7a/truscoby-erevana-raion-kond-5d43faa597b5d400adb827b3
30. Falco E., Zambrano-Verratti J., Kleinhans R. Web-based participatory mapping in informal settlements: The slums of Caracas, Venezuela. *Habitat International.* 2019, 94, Article 102038. https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2019.102038
31. Nisbett M. Empowering the empowered? Slum tourism and the depoliticization of poverty. *Geoforum.* 2017. 85, pp. 37–45. http://dx.doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.07.007
32. Brook D. Slumming it: The gospel of wealth comes for Dharavi. *The Baffler.* 2014. (25), pp. 136–145. Retrieved February 24, 2021, from https://issuu.com/thebaffler/docs/no25
33. Mkono M. The reflexive tourist. *Annals of tourism research.* 2016. 57, pp. 206–219. http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2016.01.004
34. Sen A. Sex, sleaze, slaughter, and salvation: Phoren tourists and slum tours in Calcutta (India). *Journeys.* 2008. 9 (2), pp. 55–75.
35. Mahmood M. Slumdog Millionaire star Rubina Ali offered for sale by father. *Huffpost,* April 19, 2009. Retrieved May 26, 2021, from https://www.huffpost.com/entry/slumdog-millionaire-star-_n_188662
36. Frenzel F. Beyond "othering": The political roots of slum tourism. In F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens (Eds.), *Slum tourism: poverty, power and ethics.* NY: Routledge, 2012, pp. 49–65.
37. NIB AUH. *Kevin McCloud: Slumming it (2010)* [Video]. YouTube. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=Im0tHRs9Bng
38. Puteshestviya so smyslom. *Kak zhivut nishchie v trushchobakh Dkharavi* [How the poor live in the slums of Dharavi] [Video]. YouTube. Retrieved February 24, 2021, from https://zen.yandex.ru/media/bepowerback/kak-jivut-niscie-v-truscobah-dharavi-40-foto-5dd4746a4b1a762d7ecb92d6
39. Odede K., Posner J. *Find me unafraid: Love, loss, and hope in an African slum.* HarperCollins, 2016. 353 p.
40. Takie dela. *Vot, vsyo: Dokumental'nyy fil'm o zhizni bezdomnykh lyudey* [Here, that's it: A documentary about the life of homeless people] [Video]. YouTube. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=EXx8AXSTRJc

41. Brown L.B. *Body parts on planet slum: Women and telenovelas in Brazil.* Anthem Press, 2011. 182 p. URL: http://library.lol/main/6372033D16D41453D51B00D016530C2A
42. Brovin V. Kak vyglyadyat afrikanskie modniki i stilyagi [What African fashionistas and dandies look like]. *Disgusting Men.* 14.09.2016. Retrieved February 24, 2021, from https://disgustingmen.com/blog/la-sape-congo-dandies
43. Nemodno o mode s Nataliey Ksenchak [Unfashionable talk about fashion with Natalia Ksenchak]. *Modnaya Afrika: stilyagi iz Kongo. Subkul'tura La Sape* [Fashionable Africa: Dandies from the Congo. La Sape subculture] [Video]. YouTube. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=bHkq6wquJnI
44. Menezes P. A forgotten place to remember: Reflections on the attempt to turn a favela into a museum. In F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens (Eds.), *Slum tourism: poverty, power and ethics.* NY: Routledge, 2012, pp. 83–124.
45. Mitchell D. Tent Cities: Interstitial Spaces of Survival. In A.M. Brighenti (Ed.), *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between.* Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 65–86.
46. Gor'kiy M. *Na dne* [The Lower Depths]. Retrieved February 24, 2021, from https://ru.wikisource.org/wiki/На_дне_(Горький)
47. BBC News—Russkaya sluzhba. *Devochka zhivushchaya na svalke: Dokumental'nyy fil'm Bi-bi-si* [Something better to come] [Video]. YouTube. 2014. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=aLueL8bJJK4
48. Lyudi ub(h)lyudi [People who are wow (or) scum ones]. Home [YouTube channel]. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/c/ЛюдиУблюди/featured
49. Den' bomzha TV [Scum people's Day TV]. *Home* [YouTube channel]. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/channel/UCfYWKOlYAYRtz6DrkhZ0pgQ/featured
50. Chernysh M.F., Tikhonova N.E. Sotsial'naya stratifikatsiya v sovremennoy Rossii: opyt empiricheskogo analiza [Social stratification in modern Russia: The experience of empirical analysis]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies]. 2012. (8), pp. 147–150.
51. Zhenya Yakut bomzh blogger [Zhenya Yakut—the scum blogger]. *Home* [YouTube channel]. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/c/MoscowVoodoo/featured
52. Oleg Mongol. *Home* [YouTube channel]. Retrieved February 24, 2021, from https://www.youtube.com/channel/UCY3cAFZd0FaU3PyOOa7vJGA
53. *Kak bomzhi i alkashi stanovyatsya millionerami: 4 glavnykh rossiyskikh blogera-marginala* [How homeless people and drunks become millionaires: 4 main marginalized Russian bloggers]. Geekville. Retrieved February 24, 2021, from http://geekville.ru/novosti/kak-bomzhi-i-alkashi-stanovyatsya-millionerami-4-glavnyh-rossijskih-blogera-marginala/

54. Lemos M. *Bomzhi Buenos-Ayresa* [Homeless people of Buenos Aires]. Maksim Lemos: Vash gid i provodnik po Argentine i Latinskoy Amerike [Maxim Lemos: Your guide to Argentina and Latin America] [Website]. Retrieved February 24, 2021, from http://ru-ar.ru/bomzhi
55. Basu G. *A homeless mother preparing to send her daughter to school in the morning, while her still sleepy son clings to her in India* [Photograph]. Retrieved February 24, 2021, from https://hatefsvoice.files.wordpress.com/2011/10/india12.jpg
56. O'Brien M. *Matthew O'Brien: Writer–Editor–Teacher* [Web-site]. Retrieved February 24, 2021, from http://beneaththeneon.com/
57. O'Brien M., Hughes B. (Photogr.) *My week at the Blue Angel: And other stories from the storm drains, strip clubs, and trailer parks of Las Vegas.* Huntington Press, 2015. 218 p.
58. Paradoks. *Tsivilizatsiya bezdomnykh v sisteme tunneley pod Las-Vegasom: Drugaya storona goroda razvlecheniy* [The civilization of the homeless in the tunnel system under Las Vegas: The other side of the city of entertainment] [Video]. YouTube. Retrieved February 24, 2021, from https://youtu.be/9CoWqBeOHjw

ABOUT THE AUTHOR

OLGA A. LAVRENOVA
D.Sc in Philosophy, PhD in Geographical Sciences,
Leading Researcher at the Division for Cultural Studies,
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, 51/21,
Nakhimovsky Prospect, Moscow, 117997;
Professor at the Department of Foreign Languages
and Communication Technologies,
MISIS National University of Science and Technology,
4, Leninsky Prospect, Moscow, 119049;
Professor at the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School,
32a, Horoshevskoe sh., Moscow, 123007
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,
President of the International Association
of Semiotics of Space and Time (IASSp+T/AISE+T, Switzerland)
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

УДК 316.7 + 791.4 + 008
ББК 60.54 + 85.37 + 71.05

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-61-117
received 14.03.2021, accepted 29.06.2021

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА
Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Национальный исследовательский технологический
университет «МИСиС»,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
Москва, Россия
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

«ИЗНАНКА ГОРОДА»: МАРГИНАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ И СОВРЕМЕННАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Аннотация. Тема людей, выброшенных на обочину жизни, рассматривается в двойном фрейме — в контексте организации пространства города и в контексте современной визуальной культуры (художественных фильмах, видео- и фото- блогах, в роликах популярных YouTube-каналов). Наиболее раскрученный в современных медиа тип маргинального ландшафта — трущобы. Инаковость этих пространств всегда была поводом для интереса и любопытства, «глазения» — интерпретации, восприятия и использования их как зрелища. В современной масскультуре особенно популярна «натура» трущоб глобального Юга. Про них сняты гиперпопулярные игровые фильмы, такие как «Миллионер из трущоб», и это вызвало новое культурное явление — массовый трущобный туризм, который представляется неоднозначным явлением с этической точки зрения, но с точки зрения визуальной культуры — это возведение вуайеризма в ранг искусства и повседневной практики. Второй тип городских маргинальных ландшафтов — локальные «инвазии» в благопристойное и инстуциализированное пространство города. Этот тип в искусстве является «натурой» для психологической драмы на тему лишних людей. Особенности национального самосознания наиболее ярко проявляются именно с изнаночной его стороны. Японские городки бездомных, не чуждые порядку и эстети-

ке, встроенные в центральные и вполне благополучные районы, совершенно противоположны российским реалиям — хаосу, уходу от норм и в подполье. Классические фильмы, посвященные этой проблематике — «Додэскаден» А. Курасавы, «Небеса обетованные» Э. Рязанова, «Леди в фургоне» Н. Хайтнера — моделируют эти изнаночные пространства и их особенности, свойственные национальной культуре. Большой популярностью сейчас пользуются YouTube-каналы о жизни бомжей, которые снимают реальных персонажей на реальных местах их обитания, вводя маргинальные пространства в ранг востребованной визуальной культуры. Такой тип визуализации провоцирует иное культурное явление — восприятие маргинальных локусов и их обитателей как интерактивного перформанса. Тип интерактивности может быть разным — от нападений до братаний, от моральных нотаций до благотворительности. Гипервизуализация и эстетизация социальных язв, как ни странно, способствует их социальной невидимости. Эту проблему уже никто не собирается решать, она стала частью современной культуры, имеющей свое философское и эстетическое обоснование, — и это своего рода ее оправдание.
Ключевые слова: город, трущобы, маргинальность, культурный ландшафт, визуальная культура

В современной гуманитаристике понятие маргинальности достаточно широко, полисемантично и обычно трактуется как «окраинное, пограничное или межстратное положение какого-либо объекта. […] маргинальный человек — это человек без определенной культуры, который вынужден, в силу совершенно различных причин, осваивать новые и порой враждебные культуры» [1, с. 61]. Но не менее актуален узкоспециальный социальный подход. «В рамках концепции социальной маргинальности последняя рассматривается преимущественно в социологическом плане как следствие бедности, безработицы, социального кризиса» [2, с. 4], а также алкоголизма и наркомании. Соответственно, под маргинальностью понимают, прежде всего, проблему «лишних» людей, отвергнутых обществом и зачастую отрицающих общественные ценности, т.е. тех, кто находится «на краю». В данном исследовании маргинальность будет рассматриваться именно в этом контексте.

Онтологическая сущность культуры — наиболее пронзительна там, где ее никто не видит и не ищет — в маргинальных пространствах. Это места вне социальных норм, и если в них что-то и остается человеческого, — то это именно то, что принадлежит этой культуре. Это те исключения, которые подтверждают правила. Если мы говорим о культурном ландшафте, то это своеобразные «черные дыры», которые неизбежно встроены в

его структуру и также являются неотъемлемым активным агентом создания смыслов.

Обозначенная тема маргинальных ландшафтов в контексте визуальной культуры — это своеобразная «матрешка», «коробочка в коробочке» и фрейм в фрейме.

Во-первых, это собственно проблема маргинальности во фрейме организации культурного ландшафта, его структуре. Во-вторых, — это фрейм визуализации — в Интернете, в блогах, в YouTube-каналах, в художественных фильмах — в котором будет рассматриваться проблема маргинальности в контексте культурного ландшафта. В-третьих — это повседневные практики, порожденные визуальной культурой, такие как трущобный туризм и интерактивные перформансы с участием бездомных.

1. ПРЕДЫСТОРИЯ

Изучение проблемных районов города имеет долгую и богатую историю, в основном в рамках **социологии** и **урбанистики**. Изучаются разные формы — гетто, неформальные поселения, лагеря беженцев, т.е. наиболее заметные социально-пространственные образования в городах, где проживают экономически, политически и социально маргинализированные городские жители. Был проведен большой объем «полевых» и теоретических исследований в социологии, антропологии и критической городской географии, среди них — классическая Чикагская школа городской социологии, в частности, книга Харви Зорбо [3], и более поздние работы неолиберального периода [4]. Как результат влияния ранних работ Чикагской школы, городская маргинальность и пространственность продолжают рассматриваться как тесно связанные и взаимно конституирующие [5]. Современный подход предполагает, что исследуются уже не столько социальные явления, сколько многочисленные структурные процессы, которые приводят к возникновению маргинальных пространств в городе. Этот подход, в частности, был представлен в специальном выпуске, посвященном городской маргинальности, журнала «Антропологический форум» [5] и других статьях [напр., 6].

Научные исследования по урбанизации, городской бедности и инициативам выходят за рамки европейской науки — азиатские ученые создают комплексные исследования о внедрении различных инициатив и социальных программ, направленных на изменение качества жизни трущоб и возможного решения этой проблемы в глобальных перспективах, напри-

мер, исследования трущоб в Бангладеш [7; 8]. Исследование индийскими авторами самой известной трущобы мира — Дхарави в Мумбаи, сочетает в себя диалоги с их обитателями, визуальный ряд, являющийся частью повествования, обсуждение социальных проблем [9]. Также интересны новые исследования трущоб Индии с позиций неомарксизма и кризиса урбанизма [напр., 10]. В отечественных общественно-философских штудиях есть прецеденты философского осмысления инаковости субкультуры бездомных в контексте культурологической концепции Другого [11].

С 2000-х годов начинает обсуждаться новый дискурс — **перформативность** маргинальных пространств, их визуализация в современных медиа, документальном и игровом кино, и как следствие — зарождение и развитие мощного течения «трущобного туризма». Этой теме был посвящен целый сборник под редакцией Ф. Френцеля, М. Штейнбрика и Ко Коенса (2012) [12], книга Торе Холста (2018) [13]. В связи с темой трущоб исследуется тема сексуальности и прав и свобод женщин и их образы в современных медиа [14]. Сама пространственность и структура тоже рассматриваются как перформативная сила, в которой материальность и аффективность связаны друг с другом [15].

Также обсуждается тема так называемой «пространственной стигматизации» — мест с высокой концентрацией бедности, — и возможностью управления их обитателями и их интеграции в общество и «монетизации социально-пространственного воспроизводства» [6].

Известный исследователь подземных поселений Лос-Анжелеса Мэтью О'Брайн, автор книги «Под неоном» [16], недавно выпустил новую книгу «Темные дни, яркие ночи», где проблемы маргинальности и бездомности описаны через истории отдельных людей, как сборник жизненных трагедий [17].

В киноведении тема перформативности и визуальных образов трущоб получила свое освещение. Недавно вышла книга Игоря Кристича «Трущобы на экране» [18]. Кристич предлагает понимать неореалистическую и документальную эстетику как способы репрезентации реальности. Он представляет читателям визуализацию трущоб в исторической перспективе — от зарождения фотографии до цифрового кино. Также он анализирует существующие кинематографические образы трущоб.

Таким образом мы видим два достаточно четкие направления в изучении маргинальности — в рамках социальной урбанистики и в рамках критических исследований современной визуальной культуры.

Данная статья представляет собой попытку объединить эти дискурсы в контексте концепции культурного ландшафта, где визуализация и зрелищность маргинальных пространств рассматриваются как «несущие» элементы его семантической структуры. И, конечно, отличительной особенностью этого исследования является обращение к российскому визуальному материалу, которая остается вне поля внимания зарубежных исследователей.

2. МАРГИНАЛЬНОСТЬ КАК ЧАСТЬ СТРУКТУРЫ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Культурный ландшафт в разных научных дисциплинах определяют по-разному, но все сходятся в том, что это функциональное единство культуры и вмещающего пространства. Это единство включает в себя не только творения человеческих рук, но также энергию и информацию. Семиотическая концепция культурного ландшафта, которая будет использоваться в данной статье, предполагает, что информация в большинстве своем — 1) это знаки, в которые превращаются топонимы, холмы, реки, города и отдельные артефакты на земной поверхности, 2) а также знаки и коды, изначально бытующие в культуре, которые влияют на восприятие и новое означивание пространства.

Внутри этого пространства, превращенного культурой в знаковую систему, неизбежно есть места, которые классик американской гуманитарной географии И-Фу Туан определил как «топофобные», вызывающие страх и негативные чувства, и имеющие соответствующую семантику «изнанки» обыденной благоустроенной жизни.

Если в доисторические времена топофобными были неосвоенные дикие места — горы, лес и т.п., то сейчас они концентрируются внутри наиболее освоенных людьми локусов — городов. Если раньше объективными причинами страха были некие инфернальные или природные силы, то теперь — сами люди. Только «другие» люди, «с низкой социальной ответственностью», как их принято называть сейчас в России, чтобы соблюсти политкорректность. Эти люди отвоевывают у города места для жизни, и они становятся табу для всех остальных.

Здесь лишь вскользь коснемся темы криминальных районов, как топофобий современного города (которые могут находиться в центре города и выглядеть вполне благополучно), и сосредоточимся местах, облюбо-

ванных бездомными и/или маргиналами, теми, кто находится на окраине социальной жизни и ее системы ценностей.

Важной категорией в этом дискурсе является дихотомия «дом–бездомность», которая претерпевает семантическую и практическую инверсию. Традиционно «одним из спасительных начал человеческого бытия выступает дом, а губительным началом — лишенность дома или бездомье. При этом явление дома обычно наделяется такой базовой характеристикой, как оседлость, а бездомности приписывается свойство мобильности. В таком случае бездомье состоит из мобильных людей» [19, с. 115]. Но духовное странничество, которое раньше было синонимом бездомья, совсем не то, что социально обусловленная бездомность. В последнем случае мобильность стремится к минимуму даже при отсутствии дома, бездомные оседают в каких-то конкретных местах и при любой возможности начинают обустраивать свой быт, как минимум — постоянную лежанку, как максимум — нелегальный самострой. И то и другое лишь фантом дома, поскольку самострой может быть снесен властями, а лежанка сожжена хулиганами. Благодаря этой псевдооседлости можно говорить именно о пространственных структурах маргинальности.

Маргинальность часто соотносят с промежуточностью, не в смысле состояния «перехода», а в смысле заполнения пустот, поскольку она заполняет «поры» города, теснится в промежутках между контролируемыми и организованными районами. «Промежуточность миноритарных пространств в том, что они окружены другими, более институционализированными пространствами. Самое главное, однако, то, как такое «окружение» происходит на практике, делает промежутки более или менее пригодными для жизни, более анклавными или достигающими некого предела» [20, p. xix].

3. МАРГИНАЛЬНОСТЬ КАК ЗРЕЛИЩЕ

В идеале при производстве пространства города организуется множество подпространств, тщательно упакованных для минимизации риска контакта с асоциальными элементами.

С одной стороны, коммодификация повседневной жизни требует построения границ между пространствами разного качества, используемого разными социальными группами. В идеале эти границы должны быть негласными и неявными, а пространства — структурированными устойчивыми образами различия.

С другой — разноплановые пространства города находились и находятся в постоянном взаимодействии. Движение всегда было встречным. В поисках легкого заработка или подаяния нищие и бездомные стремились в богатые и благоустроенные районы города, их оттуда прогоняли, но они неизменно возвращались.

«Интерстициальные» пространства вызывают не только чувство страха, но и приязни, «очаровывают, возбуждают и вдохновляют людей из всех слоев общества. Их посещали, пересматривали, исследовали и говорили о них с момента их первого появления» [21, p. 66]. Мировая литература свидетельствует о давней традиции, практике, которая изначально была создана пресыщенными аристократами как рекреационное времяпрепровождение. В XIX веке появляется тенденция к ‘фланеризму’ — прогулкам по городу и наблюдение за «низами» общества, при этом не забывая о своей безопасности. «С конца девятнадцатого века и вплоть до второй мировой войны посещение бедных районов города представляло собой бегство от социальных ограничений, подкрепленных романтическим воображением, но также и место для состоятельных женщин из высшего класса, чтобы оказать благотворительность, чтобы поднять свою собственную самооценку» [22, p. 1319].

Если в первом случае основной движущей силой «выплеска» в иносоциальное пространство — экономическая (маргинальные пространства всегда экономически зависимы от институциональных), то во втором — эмоциональная и экзистенциальная. «Попытка осмыслить промежуточность порождает многозначное дискурсивное поле, колеблющееся между связью и дизъюнкцией, порождающей иногда восторг, а иногда и откровение» [23, p. 21].

Современные исследователи, оценивая стремление насладиться видом трущоб, говорят о «вуайеризме» и «эстетизации бедности». Анализ трущоб как зрелища через призму представлений благополучного общества «предполагает способы критического осмысления того, как переупорядочивается городское пространство, как производятся и распространяются образы города и знания о нем» [24, p. 431].

Стигматизация — закрепление негативных ярлыков — становится предметом не только осмысления, но и закрепления в визуальных образах, и этот процесс, который должен был действовать как средство подчеркивания различий, стремительно коммерциализируется.

В определенном смысле маргинальные пространства, наблюдаемые извне, обретают качества балагана — перформанса на городских улицах, который ко всему прочему несет в себе некое моральное наставление, способность заставлять зрителей переживать катарсис, обновляться духовно.

До появления кино эти пространства обыгрывались литературно, вызывая волну жгучего любопытства непосредственно к объекту описания. Люди взаимодействуют с литературными текстами и испытывают желание погрузиться в породивший их культурный текст, чтобы наблюдать, как зарождаются и существуют иные ценности и смыслы, и так рождаются новые нарративы.

Например, после выхода в свет книги Ч. Диккенса «Американские заметки» район трущоб Пять точек (*Five points*) стал самой привлекательной туристической достопримечательностью Нью-Йорка [25]. В Европе интерес к маргинальным пространствам подогрели роман «Парижские тайны» Эжена Сю и произведения его многочисленных подражателей.

В России очень важна фигура Ф.М. Достоевского, который не делал петербургские трущобы основным местом действия, но в его повествованиях периодически возникали связанные с ними персонажи, вызывающие мучительное сострадание. Российские «хождения в народ», особенно популярные в 1860–1870-е годы, как вариант временного нисхождения по социальной лестнице в XIX веке отличался от западного отстраненного фланерства деятельной миссионерской направленностью — либо желанием разжечь искры народного гнева, либо желанием проявить милосердие и направить заблудшие души на праведный путь.

Классический текст «На дне» М. Горького, хоть и не привязан к конкретному локусу, генетически связан с Хитровым рынком, самым злачным местом Москвы, и изначально написан в жанре пьесы (т.е. ориентирован на зрителя). К.С. Станиславский, художники и актеры, работавшие тогда над постановкой пьесы, ходили на Хитровку за впечатлениями, наблюдали, делали зарисовки, чтобы воспроизвести обстановку трущоб на сцене.

Современное осмысление визаулизации маргинальных пространств в кино и медиа приводит к категорийному отнесению фото и видео-образов к «эпистемологическиму фону», когда люди и места в центре изображений становятся «фоном» в знании, полученном от их образов [26].

4. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ САМООРГАНИЗАЦИЯ МАРГИНАЛЬНОСТИ И ВИЗУАЛЬНОСТЬ

Если отталкиваться от социальных проблем, влияющих на пространственный рисунок «изнанки города», его характер, семантику и визуальные репрезентации, то можно перечислить такие явления и проблемы как инвазивная культура и ее отношение с «аборигенной», проблема сепарированности или интегрирования в социальном пространстве и соответственно — проблема границ, проблема сезонности, постоянства и временности маргинальных локусов, проблема семьи и личностного одиночества.

4.1. ТРУЩОБЫ КАК ПЕРФОРМАНС И БРЕНД

Самый распространенный вариант и наиболее репрезентированный в современной визуальной культуре — это **трущобы** и **гетто — обширные районы**, заселенные беднотой и людьми «с низкой социальной ответственностью». Трущобы как зрелище и как повседневная практика, имеют мощный потенциал для создания альтернативных городских образов. «Трущобы бросают вызов нашему чувству разума и морали, а также нашему чувству красоты и чувству места» [27, p. 170].

Согласно определению Организации Объединенных Наций, трущобы — это место, где люди имеют небезопасный жилищный статус. Это означает, что они не имеют законного права на жилища и землю, не имеют доступа к элементарным благам цивилизации — чистой воде, канализации, медицинскому обслуживанию и т.п. [28] Это означает, что их жилища их строения могут быть снесены или отобраны властями в любой момент, и часто так и случается.

Рисунок размещения и качество маргинальных мест в пространстве города определяется не только разнообразием климата и социальных проблем, но и культурными особенностями. Трущобы вокруг Рио-де-Жанейро совсем не то, что знаменитый Конд [29] Еревана, который представляет собой «псевдотрущобы» — бедные полуразвалившиеся, но легальные дома, населенные честными тружениками.

Классические же трущобы территориально и визуально отделены от основного «тела города», представляют собой как бы некие чужеродные «наросты» и «коридоры». С точки зрения структуры это «выморочные пространства», которые возникают на землях, неудобных для городской застройки, таких как овраги, как например, «коридоры» трущоб в Каракасе (Венесуэла) [30].

И в то же время трущобы генетически связаны и с мегаполисом, и с культурным ландшафтом страны в целом — это результат псевдоурбанизации, переезда жителей из деревень и из маленьких городов, чтобы быть ближе к возможности получения более высоких доходов (чаще всего нелегальных).

В таких анклавах существует множество социальных проблем в разных контекстах: сегрегации и стигматизации; отсутствия гражданства (люди без документов, беженцы); маргинальных социальных позиций, ограничивающих доступ жителей к благополучным городским пространствам и ресурсам [5].

Трущобы — отличительная особенность глобального Юга, где самострой трущоб — неотъемлемая часть любого большого города. Это саманные, шиферные, иногда даже кирпичные лачуги примерно два на два метра. Здесь царит антисанитария, водостоки превращены в свалки, здесь правят криминальные банды, которые контролируют это пространство полностью. Но парадокс в том, что современные трущобы становятся частью экономики города, здесь процветает (если так можно выразиться) мелкий бизнес, здесь есть и крупные предприятия, например, по переработке отходов, кроме того, значительная часть населения работает в городе. Трущобы — это замкнутое пространство, которое включает в себя широкие экономические, политические и культурные связи довольно непредсказуемым образом.

Именно трущобы, как целостные и концентрированные пространства нищеты и инаковости, стали наиболее востребованным зрелищем для пресыщенной публики и, соответственно, одним из существенных направлений международного туризма. Это было и раньше, но всплеск интереса спровоцировали фильмы «Город удовольствий» (Роллан Иоффе, 1992) и особенно — «Миллионер из трущоб» (*Slumdog Millionaire*, Дэни Бойл, 2008) (Рис.1).

Сами фильмы кинокритиками и культурологами оцениваются как западный, колониальный взгляд на азиатскую реальность. Мир трущоб предстает как сексуализированные, экзотические или примитивные пространства, кроме того, излишне романтизированные: «Когда одну из крупнейших трущоб Азии превозносят как “модель для всего мира”, что-то идет не так» [31, p. 45].

Экранное пространство проецируется в реальное пространство, и турист представляет собой новый тип зрителя, именно зрителя, поскольку

интерактивность минимизирована. «Туристы “наслаждаются” “санированной” версией трущоб, которая не стремится оспаривать доминирующие представления из фильмов, которые они смотрели. […] мало языкового взаимодействия с местными жителями, что усиливает ощущение отстраненного “взгляда”» [22, p. 1328]. Они являются пассивными зрителями, вуайеристами, наблюдающими за происходящим. Обилие туристических компаний и журналистов говорит о том, что крупнейшие трущобы существуют не только как реальность, но и как идея, порожденная извне [32].

Рис. 1. Кадры со съемок. Занимательные факты о фильме «Миллионер из трущоб» (2008)[1]

«Неудивительно, что трущобный туризм несет в себе негативные коннотации как “сафари”, “зоопарк туры”, “негативные экскурсии”, “туры бедности”, “poorism”, “социальная тарзанка”, “подглядывание”, эксплуатация, и считается морально сомнительным» [33].

Романтика и созданная кинематографистами «модель удовлетворенности и добрососедства», превращает жизнь на грани выживания в новый балаган, и «соприкасаясь с ним, западные посетители преображаются “изменяющими жизнь”, “открывающими глаза” и “умопомрачительными” переживаниями» [31, p. 37]. Кейс-стади, основанные на интервью,

[1] Источник изображения см.: URL: https://in-w.ru/slumdog-millionaire-2008/ (03.03.2021).

фиксируют эмоциональное волнение, испытываемое при виде обнаженных женских тел при купании, при участии в переговорах о ценах с проститутками, при виде стариков, брошенных на месте умирания [34]. Этот опыт побуждает туристов задуматься об удаче своего рождения, возникает чувство культурного превосходства [24].

Дети, снимавшиеся в фильме «Миллионер из трущоб», были коренными жителями Дхарави, крупнейшей трущобы Мумбаи, и после шумного успеха и славы их жизнь вернулась на круги своя. Это тоже стало поводом для СМИ-перформанса, например, журналисты британского таблоида *News of the World* приехали в роли покупателей к отцу исполнительницы главной роли, и отец был совсем не против продать дочь, так как семья ничего не получила за фильм [35].

Неевропейское кино о трущобах ставит остросоциальные вопросы и старается минимизировать романтику, например, малоизвестное филиппинское кино, в частности, «Тирадор» (Бриллианте Мендоза, 2007), «Лола» (Бриллианте Мендоза, 2009) и др. «Многие из этих филиппинских фильмов новой волны черпают свои истории (а также «найденных» актеров, реквизит и декорации) из документального подхода к кинопроизводству» [18, p. 172].

Полнометражный ливанский художественный фильм о бейрутских трущобах «Капернаум» (Надин Лабаки, 2018) (Рис. 2), получивший приз Каннского фестиваля, не вызывает особого желания последовать по местам съемок, возможно, важной причиной здесь остается культурная география. Трущобный туризм встречается не во всех бедных районах мира, «его развитие определяется конкретными социокультурными контекстами» [36, p. 50], и соответственно, Бейрут, в отличие от Мумбаи, — не освоенное европейскими туристами пространство, по причине своей неподконтрольности и опасности для потенциального фланирующего зрителя.

Трущобы как зрелища и как проблема породили великое множество документальных фильмов. Все эти фильмы активно используют дихотомию «знакомого — странного», «прекрасного — ужасного». Например, трехсерийный документальный фильм архитектурного критика Кевина МакКлауда (*Kevin McCloud: Slumming It*, 2010) [37], в котором запечатлел свое двухнедельное пребывание в Дхарави. Интересно, что сам журналист постоянно находится в кадре, очень экспрессивно выражает удивление, недоумение и даже восторг — например, восторг по поводу красоты местных женщин, которые ухитряются выглядеть чисто и нарядно.

Рис. 2. Афиша фильма «Капернаум» (реж. Н. Лабаки)[2]

В русскоязычном интернете много иллюстрированных текстовых и видео-блогов о крупнейших трущобах мирового Юга, например, о той же Дхарави [38]. Российские YouTube-блогеры, специализирующиеся на путешествиях, последнее время также осваивают пространство трущоб, но в отличие от западных туристов, они обычно экономят на охране и договорах с местными турагенствами. Поэтому российские визуальные туры в трущобы — это своеобразная игра в рулетку, где безбашенные русские

[2] Источник изображения см.: URL: https://vfl.ru/fotos/foto_zoom/5a3751f929795749.html?antid=1 (01.03.2021).

либо со всеми братаются, либо получают «проблемы на свою задницу». Это любительская документалистика, которая с одной стороны имитирует законы художественного жанра, где обязателен некий экшн, с другой — реалити-шоу, которое имеет совсем иной хэппи-энд — то, что блогер рискнул и выжил.

Трущобы стали также местом действия рейтинговых телевизионных шоу. *Rich, Famous and in the Slums* (2011) — двухсерийная телепрограмма реалити-шоу, в котором четыре известных личности, Ленни Генри, Реджи Йейтс, Саманта Вомак и Анджела Риппон, были отправлены BBC на несколько недель жить в недры Киберы, самой крупной трущобы кенийской столицы. Эти «богатые и знаменитые» вынуждены жить бок о бок с коренными обитателями, и все заканчивается хэппи-эндом — каждый из основных действующих лиц помогает кому-то выбраться из этой социальной дыры.

Миссионерство, связанное с попытками помочь встроить маргинальное пространство трущоб в институциональное пространство города, благотворительность, создание школ и миссий для бедных [39] порождает еще один вариант визуализации — фильмы благотворительных организаций, созданные с целью сбора пожертвований, как, например, ролик о судьбах подопечных Мальтийской службы помощи [40].

Телевизионные шоу и мыльные оперы становятся также неотъемлемой частью социальной жизни самих трущоб. Кейс-стади, проведенное в одной из бразильских фавел, открывает миру почти виртуальную бытийность безработных женщин, которые смотрят до шести часов теленовелл в день, часто во время тяжелого физического труда в доме. Их реальные страдания соотносятся с прославлением душевных мук в сериалах, реальность и вымысел, реальная бедность и вымышленное богатство переплетается в их сознании [41].

Интересным отступлением от темы, ярким пятном на сером полотне трущобной жизни и ее визуальной репрезентации, являются видеоповествования о «стилягах» Центрально Африки. На грязных глинистых улицах беднейших районов Конго, Кении и др. нередко можно встретить шикарно и странно одетых мужчин (не женщин!). Это особая субкультура, которая является довольно распространенным сюжетом блогов путешественников [напр., 42] и документальных фильмов, среди которых известный «Зулусские стиляги» (*The Swenkas*, 2004, Дания, реж. Йеппе Рёнде) и фильмы YouTube-каналов [напр., 43]. Можно трактовать это социо-культурное явление как «перформанс изнутри» — эти люди не наблюдают представ-

ление, они его создают своим стилем жизни, тем самым расцвечивают и облагораживают маргинальное пространство.

Апогеем инверсии социокультурных ценностей в контексте визуальной культуры стала попытка (кстати, неудачная) превратить одну из фавел Рио-де-Жайнеро в музей под открытым небом, что свидетельствует о расширении семантического спектра фавелы, которая в последние годы воспринимается государством не только как «проблема» города, но и как его «наследие», достойное демонстрации, сохранения и посещения [44, p. 83]. Репрезентация трущоб через музеефикацию может выйти на уровень государственного признания, что само по себе нонсенс.

4.2. ИНВАЗИИ МАРГИНАЛЬНОСТИ, ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА И БЕСКОНЕЧНЫЙ НАРРАТИВ

Противоположностью трущобам по пространственной организации и, кстати, визуализации, становятся **отдельные локусы**, в которых гнездятся немногочисленные представители маргинальной субкультуры. Чаще всего такой рисунок «изнанки» города встречается в более суровом климате и при более жестком политическом режиме, где любой заметный самострой будет неизбежно запахиваться экскаваторами.

Например, в США палаточные городки бездомных уничтожаются городскими властями, как только они становятся достаточно многочисленными и обширными, и кстати, как только они организовываются достаточно хорошо, чтобы обеспечить некоторую безопасность для своих жителей [45, p. 66].

Один из характерных примеров «гнездовой маргинальности» — российские мегаполисы, где маргинальная субкультура вынуждена прятаться на задворках, между гаражами и на вокзалах, под железнодорожными платформами.

Этот тип маргинальности породил особую визуальную культуру — от психологической драмы до бесконечного нарратива, бессмысленного и беспощадного. Можно предположить, что психологичность здесь задана именно типом пространственной самоорганизации в культурном ландшафте города. Трущобы, хотя и связаны функционально с пространством города, для множества их жителей во многом замкнуты на себе и самодостаточны — люди здесь рождаются, живут и работают, умирают. Инвазивность же предполагает более сильные связи с благополучным образом жизни, равно как генетические (многие обитатели маргинального мира оказываются отсюда родом), так и повседневные. Это и порождает много-

численные персональные трагедии, которые осмысливаются заново литераторами и кинематографистами. Подобные игровые фильмы вызывают очень большое сочувствие к персонажам, в них заявлен глубокий философский смысл, который заставляет зрителя хотя бы на время почувствовать ответственность за то, что происходит на экране и в жизни.

Вектор психологической драмы был задан еще пьесой Горького «На дне», который развивался в сторону эстетизации маргинального пространства в игровых фильмах. Эта бессмертная пьеса была спроецирована на японские исторические реалии и экранизирована японским режиссером Акира Куросавой в 1957 году.

Продолжением темы стал «Додескаден» или «Под стук трамвайных колес» Куросавы (1970) — классика жанра. Хотя в киноведческих комментариях этот фильм обычно описывается как жизнь токийских трущоб, локальность, а не тотальность представленного на экране маргинального пространства, постоянная связь персонажей с заэкранным благополучным городом, позволяет говорить именно об инвазии.

Съемки этого фильма велись преимущественно в павильоне, то есть были искусственно созданы симулякры этого типа маргинальных пространств. Композиция практически каждого кадра идеально выверена, в результате чего визуальный ряд, который по идее должен отображать и символизировать изнанку городской жизни, воспринимается эстетически правильным, совершенным, как любое произведение искусства.

Следует сказать, что Куросава по большому счету не лукавит. Маргинальная субкультура Японии и организованные ею «гнездовые» пространства на самом деле не лишены порядка и эстетики, в них все достаточно логично организовано, быт минимизирован. При этом люди, которые здесь живут, остаются социализированными, многие из них ходят на работу, у кого-то даже есть маленький бизнес по продаже самоделок или перепродаже коллегам по несчастью предметов первой необходимости. Это не каменный и не саманный самострой фавел, которым нужно обширное пространство, а картонные коробки, умещающиеся под мостами и даже буквально на улицах, где находится укромный уголок. Здесь нет хаоса и признаков помойки. Удивительно, но люди пытаются украсить свои убогие жилища, в городках из картонных коробок дверные проемы закрыты чистенькими занавесочками, на стены нанесены декоративные узоры, т.е. люди, оказавшиеся в тяжелой жизненной ситуации, стараются как-то организовать свой быт и обустроиться вопреки всему.

В европейской кинематографии один из знаковых фильмов — «Леди в фургоне» (Николас Хайтнер, 2015), посвященный личной драме отдельного человека и инвазивному относительно мобильному типу маргинальности. Леди живет фургоне и перемещается в благополучном районе города от одного дома к другому, пока, наконец, не оседает рядом с домом писателя, страдающего раздвоением личности. Благопристойность британской ментальности позволяет маргинальной даме быть вписанной в местный культурный ландшафт и опционально и функционально, в частности, она пользуется коммуникациями частного дома, к которому припарковала свой фургон — моет руки, ходит в туалет, и никто не может ей возразить, добропорядочные граждане не так воспитаны, чтобы прогнать бедную женщину. Она, кстати, тоже была частью этого добропорядочного мира, но в какой-то момент, после наезда на мотоциклиста, ее сознание сломалось, и она порвала связи с миром — с одной стороны, чтобы скрыться от наказания, с другой — выбрав бездомную жизнь как самонаказание. Но и опять же, все это выглядит с экрана очень красиво, фильм снят в приглушенной цветовой гамме, типичной для английской эстетики, а наряды леди, не утратившей аристократичности, напоминают дорогие одеяния в стиле гранж. Опять же инверсия стиля, инверсия эстетических предпочтений...

В российской кинокультуре самым мощным по силе эмоционального воздействия был и остается фильм «Небеса обетованные» Эльдара Рязанова (1991). Место действия — свалка недалеко от железнодорожного вокзала — очень типично для реального маргинального пространства российской действительности. «Дом» бомжей в данном случае — отслуживший свое вагон, что тоже достаточно реалистично — в нем реально выжить в суровом климате, и заброшенные вагоны на запасных путях нередко становятся обиталищем бездомных. Психологическая драма лишних людей, разворачивающаяся на экране, представленная когортой лучших советских актеров, великолепная операторская работа — все это опять же способствует эстетизации маргинальности в обыденном сознании. Важным моментом является время создания фильма — лихие девяностые, эпоха распада советского образа жизни и формирования новой идентичности, когда очень многие поневоле оказались «за бортом» и перешли на изнаночную сторону жизни. С тех пор повелось, что российские маргиналы — это не те, кого угораздило родиться в нищете и унаследовать ее. И по сей день «более половины бомжей имеют сред-

нее образование, четверть — среднее специальное и среднее техническое, т.е. большинство — достаточно образованные люди, многие имеют хорошие специальности после окончания профессиональных училищ» [11, с. 42]. (Здесь надо отметить, что слово «бомж» — сугубо советско-российская аббревиатура, означающая лицо «без определенного места жительства», поскольку в советское время слово «бездомный» противоречило социалистическим реалиям.) Это те люди, которые в большинстве своем не справились с жизненными трудностями и пошли вниз по социальной лестнице, иногда довольно сознательно и стремительно.

Осознанность выбора и особая философия маргинальности была более столетия назад гениально подмечена Горьким и сконцентрирована в монологе Сатина: «Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! […] Когда я иду по улице, люди смотрят на меня как на жулика... и сторонятся, и оглядываются... и часто говорят мне — “Мерзавец! Шарлатан! Работай!” Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (Хохочет.) Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... […] Человек — выше сытости!» [46]. Монологи горьковской пьесы были немного подредактированы и сокращены в ее новом кинематографическом прочтении — фильме «На дне» (Владимир Котт, 2014) (Рис. 3), где действие перенесено в наши дни, а место действия — из ночлежки на окраинах города на городскую свалку.

Городская свалка, конечно, отличается от инвазивного маргинального пространства своей обособленностью, и представляется некой «лайт-версией» трущоб Юга. Это особый мир сращения коррумпированности и маргинальности, где проводятся многочисленные журналистские расследования и снимаются документальные фильмы, как отечественные, так и зарубежные, например, фильм BBC «Девочка, живущая на свалке» (*Something Better to Come*, Ханна Полак, 2014) [47]. Сорокаминутный документальный фильм явился режиссерской эссенцией многолетнего нарратива — съемки на подмосковной свалке велись четырнадцать лет (!) и закончились классическим для западных реалити-шоу хэппи-эндом — с помощью съемочной группы главной героине фильма девочке Юле удалось решить квартирный вопрос и переселиться в человеческие условия вместе с матерью и возлюбленным.

Рис. 3. Монолог Сатина. Русский трейлер фильма «На дне» (реж. В. Котт)[3]

Что же касается собственно современных нарративов, то в российской медиазоне они появились не так давно и довольно быстро обрели большую популярность. В YouTube таких каналов много, но собственно в двух их них тема заявлена в названии — это «Люди уб(х)люди» [48] (27 тыс. подписчиков) (Рис. 4) и «День бомжа» [49] (42 тыс. подписчиков). Тут уже нет особого места психологической драме, так как растянутость во времени, злоупотребление длинными планами (даже при наличии монтажа и склеек), злоупотребление стримами в принципе не способствует напряженным переживаниям и философствованиям. Можно сказать, что в таких каналах на материале маргинальной субкультуры реализуется старая идея Пазолини о бесконечном фильме о жизни людей.

Если говорить о медийности, то такие проекты имеют свои дочерние каналы в соцсетях, если о коммерции — то у них платные подписки, которые предполагают ранний доступ к новым сериям, возможность получить дополнительную информацию о героях роликов, есть связь с рекламодателями.

Основной смысловой посыл нарративов — это не только перформативность, подглядывание, но и активное участие, в том числе и подписчиков каналов. В отличие от трущоб инвазивное пространство сравни-

[3] Источник изображения см.: URL: https://www.youtube.com/watch?v=rnRR5JIP1rw&t=14s (18.03.2021).

тельно безопасно для зрителя этого перформанса, поэтому он обретает свойства интерактивности, выхода в иное пространство с разными личными целями. «Тот, кто стал бомжом, теряет статус человека или просто перестает существовать: об него можно споткнуться и не заметить, можно стоять и рассматривать его, показывая пальцем, можно подойти и сфотографироваться рядом с ним, подойти и ударить, если у тебя плохое настроение» [50, с. 98]. По следам сюжетов в места локализации бомжей могут прийти (и приходят) молодчики с битами или сердобольные тетушки с пирожками.

Рис. 4. «База». Radio Bashka. ЛюдиУблюди. Завтрак на Савке | Коля вернулся | День бомжа[4]

Отдельная тема — комментарии под роликами, в которых зрители делятся на два лагеря. Одни говорят, что, мол, сами виноваты, другие — ну давайте им поможем. Девушки пишут любовные письма особенно ярким персонажам, но через пару сезонов персонаж перестает быть таким же ярким, так как камера бесстрастно фиксирует прогрессирующий алкоголизм с попутной деградацией личности.

Эти каналы как нельзя лучше фиксируют взаимосвязь маргинальной пространственной самоорганизации с особенностями национального менталитета.

[4] Источник изображения см.: URL: https://www.youtube.com/watch?v=_W77nj0dA5o (15.03.2021).

Интересное явление российского YouTube — видеоблоги самих бомжей. Наиболее «раскрученные» персонажи — это московский бомж Женя Якут [51] и Олег Монгол (Драконорожденный) [52]. Женя Якут — «первопроходец (или по крайней мере первый из известных) “маргинального” русскоязычного YouTube. Завел канал весной 2015 года, но умер от воспаления легких спустя полгода, 29 октября. За эти месяцы Женя Якут выложил 39 роликов» [53]. Более удачливый Олег Монгол на своем канале хорошо зарабатывает, слетал отдохнуть в Таиланд, вставил зубы, стал героем нескольких ток-шоу.

Треш заявлен как контент многих роликов (как хэштег), замешанный на философских рассуждениях вроде вышеприведенного монолога Сатина — отрицания благ материального мира ради «свободы», своеобразная семантическая инверсия известного высказывания Григория Сковороды «Мир ловил меня, но не поймал»…

Если отойти от позиции игрового кино, то становится очевидно, что в современной России «изнанка города» — это в большинстве случаев результат последних стадий алкоголизма ее обитателей, что обуславливает визуальные и качественные характеристики тех микроландшафтов, где они обитают. Неумеренное потребление алкоголя считается национальной чертой русского народа, но особенно ярко проявляется именно в маргинальной субкультуре, представители которой лишаются семьи, жилья, работы именно по этой причине. Соответственно, места обитания российских бомжей, даже если это не свалка, а теплотрассы, вокзалы, гаражи, лесополосы, все равно превращаются в помойку — люди никак не организуют и не облагораживают свой «пятачок» земли, здесь всегда присутствуют мусор, пустые бутылки из-под алкогольных напитков, грязь.

Визуализация «гнездовой маргинальности» вместо бренда и перформанса может стать средством борьбы с вторжением маргинального пространства в регулярное пространство города. Правда, такие случаи единичны в городской практике. В частности, летом 2015 года в разгар всплеска общественного беспокойства по поводу засилья бездомных в Нью-Йорке была организована кампания, подготовленная полицейским союзом, — «Ку-Ку, мы тебя видим». Добропорядочные жители фотографировали бездомных на улице, помечая их местоположение и загружая фотографии на специальный веб-сайт [26].

Соответственно, в США маргинальная субкультура вынуждена быть мобильной. Человек перемещается вместе со своими вещами, со своей

тележкой, позаимствованной в супермаркете, как только он оседает на одном месте, у него возникают проблемы. И поэтому эпизодические программы помощи бездомным в Штатах включают в себя раздачу одноместных передвижных кабинок, в которых можно ночевать и хранить вещи.

Тема пространственной локализованности маргинальной субкультуры связана с **проблемой границ**. С одной стороны, это границы между благополучными и неблагополучными районами. С другой стороны, если речь идет об инвазивной маргинальности, вся среда города может превращаться в пограничное, лиминальное пространство с соответствующими законами. Этот феномен в чем-то сходен с феноменом фронтира на американском Диком Западе, где граница между освоенным и неосвоенным пространством становилась местом оседлой жизни и порождала особую субкультуру, где считалось нормальным, что каждый может выхватить пистолет и начать стрелять. Тотальное **всепроникновение маргинальности** в институционализированное «тело» города можно наблюдать, например, в Лиме, столице Перу, где все благополучные и «средненькие» дома, т.е. практически все дома в городе, затянуты по периметру колючей проволокой или проволокой под током, потому что пространство улиц — это опасность. Таким образом весь город превращается в пограничное пространство.

Когда город сам по себе представляет полумаргинальную среду, то в нём, как в диком лесу, появляются нахоженные тропы. Чуть сойдешь с тропы, сразу же попадаешь в неосвоенное враждебное пространство, которым может быть не только окраины, но и исторические центры городов. Если в Барселоне сойти с нахоженной Рамблы и пойти напрямки в сторону Музея Миро (мой личный опыт), то сразу же в паре дворов от Рамблы уже сталкиваешься с совершенно иной средой, где не место туристам и представителям легального мира. Но эта среда — своеобразная изнанка именно Рамблы, ее многолюдья и многоденежья. Чуть дальше начинается уже практически безлюдный выморочный городской пейзаж, где нет ни того, ни другого.

Всепроникновение маргинальности может быть не тотальным, а точечным — можно говорить об их **рассеянности** или **растворенности**. Рассеянность — когда локусы маргинальности представлены в пространстве города не группами, а отдельными колоритными (или не очень) персонажами.

Рассеянность наиболее ярко представлена на улицах Буэнос-Айреса, где люди живут на улицах в абсолютно благополучном районе историче-

ского центра. Это и люди из глубинки, и эмигранты, которые приезжают семьями, рожают здесь детей, ночуют на матрасах, которые становятся стационарными пунктами, волонтеры каждый вечер приносят им горячие ужины. Этот порядок подробно описывается в иллюстрированных блогах об Аргентине [54].

Растворенность — когда бюргерская и маргинальная субкультуры перемешаны в «каменных джунглях», и тут нет особых «нахоженных троп» для обывателя и туриста. Это особенность, например, культурного ландшафта мегаполисов Индии, где в престижных и непрестижных районах есть люди, которые спят на циновках на улице и пробавляются попрошайничеством. В Индии маргинальность пронизывает городское пространство, присутствует практически везде, как воздух. При этом нет ощущения границ и город не превращен в крепость. Национальной чертой является философское отношение к жизни, обусловленное понятием реинкарнации — не обязательно стараться достичь материального благосостояния в этой жизни, если оно и так будет дано в следующей жизни. Люди, живущие на улице, часто приехавшие в город из деревни, где у них был свой какой-никакой дом, не считают, что они опустились на низкие ступени социальной лестницы. Они не обустраивают свой быт, но и не устраивают помойку из места своего проживания. И это тоже порождает свою визуализацию, например, вошедшее в топ призеров конкурса экологической фотографии и ставшее вирусным фото, на котором мать собирает девочку в школу в бетонной трубе, ставшей им домом (Gautam Basu) [55] (Рис. 5).

Еще один вариант инвазивной маргинальности — **подземелья** — сокрытие стигм города от посторонних глаз. Если обратиться к русскоязычной классике, то здесь ориентиром остается повесть В. Короленко «Дети подземелья» («В дурном обществе») (1881–1884), романтическая психологическая драма о семье бездомных, живущих в подполе заброшенной часовни на кладбище. В современном российском варианте это подвалы и подземные теплоцентрали, во многих городах глобального Юга это кладбища — там, где старые захоронения производились в склепах, которые сейчас активно используются для жизни. Самый масштабный подземный город — ливневая канализация Лос-Анжелеса, — место, где не любят бывать полицейские, поэтому оно стабильно, в отличие от палаточных городков. Часть жителей подземного города обустраивают свое жизненное пространство основательно и с комфортом, большая же часть

Рис. 5. Мать собирает дочку в школу. Gautam Basu[5]

— это приют наркоманов и криминальных личностей. Здесь есть своя своеобразная эстетика — стены ливневки покрыты граффити, иногда достаточно профессиональными. Этот подземный город получил свою визуальную и текстовую репрезентацию в лице журналиста Мэттью О'Брайна, его сайт [56] содержит в себе ссылки на его репортажи и книги «Под неоном» [16], «Темные дни, яркие ночи» [17], «Моя неделя в Голубом Ангеле» [57]. Последняя книга была сделана в паре с известным фотографом Биллом Хьюзом. Подземные города получили освещение и в российских блогах [напр., 58].

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая, можно сказать, что маргинальность всегда встроена в городской культурный ландшафт. В зависимости от особенности ментальности культуры и от особенностей национального культурного ландшафта она имеет разную пространственную структуру. С ней связан целый спектр социальных проблем, которые, опять же, провоцируют и формируют про-

[5] Источник изображения см.: URL: https://hatefsvoice.files.wordpress.com/2011/10/india12.jpg (18.03.2021).

странственные структуры, их визуальные качества и пути их репрезентации в текстах, кино и медиа. С одной стороны, проблема маргинальности существует как реальность в геокультурном пространстве, а с другой — как образы, запечатленные в документалистике и игровом кино. Видеообразы, накопленные человечеством за последние полстолетия, сейчас наполняют пространство интернета, создают информационную среду на любой вкус и запрос — от романтики до треша. Освоение стигм города искусством ведет к инверсии эстетики и этики. Кино и документальные видео-нарративы становится прецедентным текстом в контексте культуры. Взгляд через кинокамеру на маргинальную среду возводит ее в ранг нормальности, вызывает любопытство и даже удовольствие, провоцирует желание посетить «натуру» — в качестве «глазеющего» туриста или в качестве активного деятеля. На основе прецедентных текстов кинофильмов начинает читаться текст реального культурного ландшафта. Маргинальность все чаще воспринимается не как проблема, а как зрелище и интерактивный перформанс. Интерактивность может быть разной — от реализации своей агрессии за счет социально незащищенных людей до испытания судьбы в потенциально опасной среде, от панибратства до благотворительности.

Информация, передаваемая через визуальные образы, помимо проблемы бездомности и псевдоурбанизации, которые занимают, казалось бы, центральное место, отражает особенности семантической структуры культурных ландшафтов. Формируется визуальная эпистемология небезопасного, странного, «иного» городского пространства. Этот «эпистемологический фон» становится необходимой основой, с помощью которой возможно трактовать маргинальность и как гипервизуальность и как социальную невидимость — социальные проблемы, по сути, частично перемещаются из сферы обсуждения их причин и путей их решения в плоскость наблюдения и фото- и видеофиксации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Логачева С.М. Куда исчезли маргиналы? // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2019. № 1 (31). С. 61–67. URL: http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2019/01/2019-01-08.pdf (дата обращения: 27.05.2021).

2. Ермилова А.В. Лица без определенного места жительства как маргинальная группа современного российского общества: автореф. дисс. … канд. социол. наук: 22.00.04. Нижний Новгород, 2003. 24 с.

3. Zorbaugh H.W. The gold coast and the slum: Sociological study of Chicago's near North Side. Chicago: University of Chicago Press, 1977. 344 p.

4. Tonkiss F. Space, the city and social theory. Social relations and urban forms. Cambridge: Polity, 2005. 170 p.

5. Aceska A., Heer B., Kaiser-Grolimund A. Doing the city from the margins: Critical perspectives on urban marginality // Anthropological Forum. 2019. Vol. 29. № 1. P. 1–11. DOI: https://doi.org/10.1080/00664677.2019.1588100.

6. Soederberg S. Governing stigmatised space: the case of the "slums" of Berlin-Neukölln // New Political Economy. 2017. Vol. 22. № 5. P. 478–495. DOI: https://doi.org/10.1080/13563467.2017.1240671.

7. Panday P.K. The face of urbanization and urban poverty in Bangladesh: Explaining the slum development initiatives in the light of global experiences. Singapore: Springer, Palgrave Macmillan, 2020. 162 p.

8. Hossain S. Urban poverty in Bangladesh. Slum communities, migration and social integration. London: I.B. Tauris, 2011. 252 p.

9. Bansal R., Gandhi D. Poor little rich slum. What we saw in Dharavi and why it matters. Chennai: Westland, 2012. 192 p.

10. Chhabria S. Making the modern slum. The power of capital in colonial Bombay. Seattle: University of Washington Press, 2019. 256 p.

11. Бобылева Н.И., Коноплева Ю.В. Образ «другого человека» в средствах массовой информации как социальный риск (на примере лиц БОМЖ) // Социальные риски и управление ими в современном обществе: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Мурманск, 05 декабря 2014 года) / отв. ред. Е.Н. Шовина. Мурманск: Мурманский арктический гос. ун-т, 2015. С. 80–83.

12. Frenzel F., Steinbrink M., Koens K. Slum tourism: poverty, power and ethics. New York: Routledge, 2012. 264 p.

13. Holst T. The affective negotiation of slum tourism. City walks in Delhi. London: New York: Routledge, 2018. 183 p.

14. Moreira R. "To be a slut is to be free": women in favela funk, performances of racialised femininity, and celebrity media // Celebrity Studies. 2020. 15 Nov. P. 1–18. DOI: https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1847673.

15. Aedo A. Politics of Presence at the Urban Margins. Emplacement as a Performative Force Among Migrant-Settlers in Chile // Anthropological Forum. 2019. Vol. 29. № 1. P. 12–29. DOI: https://doi.org/10.1080/00664677.2019.1585752.

16. O'Brien M. Beneath the Neon. Life and Death in the Tunnels of Las Vegas. Las Vegas: Huntington Press, 2007. 281 p.

17. O'Brien M. Dark days, bright nights: surviving the Las Vegas storm drains. Las Vegas: Central Recovery Press, 2020. 202 p.

18. Krstić I. Slums on screen: world cinema and the planet of slums. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 288 p.

19. Денисов С.Ф. Философско-антропологическая система бытийных форм бездомья // Реальность. Человек. Культура: философия и философствование в современной культуре: материалы Всероссийской научной конференции «VII Ореховские чтения», посвященной 50-летию кафедры философии Омского гос. педагогического ун-та (Омск, 12–13 ноября 2015 г.). Омск: Омский гос. педагогический ун-т, 2015. С. 114–118.

20. Brighenti A.M. Introduction // Urban Interstices: The aesthetics and the politics of the in-between / ed. by A.M. Brighenti. Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013. P. XV–XXIII.

21. Basu K. Slum tourism: for the poor, by the poor // Slum tourism: poverty, power and ethics / ed. by F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens. New York: Routledge, 2012. P. 66–82.

22. Diekmann A., Hannam K. Touristic mobilities in India's slum spaces // Annals of Tourism Research. 2012. Vol. 39. № 3. P. 1315–1336.

23. Levesque L. Trajectories of interstitial landscapeness: A conceptual framework for territorial imagination and action // Urban Interstices: The aesthetics and the politics of the in-between / ed. by A.M. Brighenti. Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013. P. 21–64.

24. Jones G.A., Sanyal R. Spectacle and suffering: The Mumbai slum as a worlded space // Geoforum. 2015. Vol. 65. P. 431–439. DOI: http://dx.doi.org/10.1016/j.geoforum.2015.02.008.

25. Merrill L. Amalgamation, moral geography, and "slum tourism": Irish and African Americans sharing space on the streets and stages of antebellum New York // Slavery & Abolition. 2016. Volume 37. Issue 3. P. 638–660. DOI: https://doi.org/10.1080/0144039X.2016.1208913.

26. Goldfischer E. «Peek-A-Boo, We See You Too»: Homelessness and visuality in New York City // Environment and Planning D: Society and Space. 2018. Vol. 36. № 5. P. 831–848. DOI: http://dx.doi.org/10.1177/0263775818768546.

27. King R., Dovey R. Reading the Bangkok slum // Slum tourism: poverty, power and ethics / ed. by F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens. New York: Routledge, 2012. P. 159–171.

28. World Cities Report 2016: Urbanization and development—emerging futures. UN-Habitat, 2016. 262 p. URL: https://unhabitat.org/world-cities-report (дата обращения: 24.02.2021).

29. Трущобы Еревана. Район Конд // Шагая по планете: канал на ЯндексДзен. 2019. 02 августа. URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5c98d0b6c56eea00b2639b7a/truscoby-erevana-raion-kond-5d43faa597b5d400adb827b3 (дата обращения: 24.02.2021).

30. Falco E., Zambrano-Verratti J., Kleinhans R. Web-based participatory mapping in informal settlements: The slums of Caracas, Venezuela // Habitat International. 2019. Vol. 94. Article 102038. DOI: https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2019.102038.

31. Nisbett M. Empowering the empowered? Slum tourism and the depoliticization of Poverty // Geoforum. 2017. Vol. 85. P. 37–45. DOI: http://dx.doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.07.007.

32. Brook D. Slumming it: The gospel of wealth comes for Dharavi // The Baffler. 2014. № 25. P. 136–145. URL: https://issuu.com/thebaffler/docs/no25 (дата обращения: 24.02.2021).

33. Mkono M. The reflexive tourist // Annals of Tourism Research. 2016. No 57. P. 206–219. http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2016.01.004.

34. Sen A. Sex, sleaze, slaughter, and salvation: Phoren tourists and slum tours in Calcutta (India) // Journeys. 2008. № 9 (2). P. 55–75.

35. Mahmood M. Slumdog Millionaire star Rubina Ali offered for sale by father // Huffpost. 2009. April 19. URL: https://www.huffpost.com/entry/slumdog-millionaire-star-_n_188662 (дата обращения: 26.05.2021)

36. Frenzel F. Beyond “Othering”. The political roots of slum tourism // Slum tourism: poverty, power and ethics / ed. by F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens. New York: Routledge, 2012. P. 49–65.

37. McCloud K. Slumming It (2010) // NIB AUH: YouTube-канал. 2012. 03 декабря. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Im0tHRs9Bng (дата обращения: 24.02.2021).

38. Как живут нищие в трущобах Дхарави // Путешествия со смыслом: канал на ЯндексДзен. 2019. 20 ноября. URL: https://zen.yandex.ru/media/bepowerback/kak-jivut-niscie-v-truscobah-dharavi-40-foto-5dd4746a4b1a762d7ecb92d6 (дата обращения: 24.02.2021).

39. Odede K., Posner J., Kristof N. Find me unafraid: Love, loss, and hope in an African slum. New York: Harper Collins, 2016. 353 p.

40. Вот, всё (о жизни бездомных людей): документальный фильм / режиссер А. Карелина; оператор В. Воробьева. СПб: Такие дела, 2019. 1 файл (32:32 мин). URL: https://www.youtube.com/watch?v=EXx8AXSTRJc (дата обращения: 24.02.2021).

41. Brown L.B. Body parts on Planet Slum: Women and telenovelas in Brazil. London: New York: DELHI Anthem Press, 2011. 182 p.

42. Бровин В. Как выглядят африканские модники и стиляги // Disgusting Men. 2016. 14 сентября. URL: https://disgustingmen.com/blog/la-sape-congo-dandies (дата обращения: 24.02.2021).

43. Модная Африка: стиляги из Конго. Субкультура LaSape // Немодно о моде с Наталией Ксенчак: YouTube-канал. 2018. 05 марта. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bHkq6wquJnI (дата обращения: 24.02.2021).

44. Menezes P. A forgotten place to remember. Reflections on the attempt to turn a favela into a museum // Slum tourism: poverty, power and ethics / ed. by F. Frenzel, M. Steinbrink, K. Koens. New York: Routledge, 2012. P. 83–124.

45. Mitchell D. Tent cities: Interstitial spaces of survival // Urban interstices: The aesthetics and the politics of the in-between / ed. by A.M. Brighenti. Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2013. P. 65–86.

46. Горький М. На дне // Викитека: сайт. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/На_дне_(Горький) (дата обращения: 24.02.2021).

47. Девочка, живущая на свалке: документальный фильм / режиссер и оператор Х. Полак. BBC News — Русская служба, 2014. 1 файл (44:34 мин). URL: https://www.youtube.com/watch?v=aLueL8bJJK4 (дата обращения: 24.02.2021).

48. Люди Ухлюди: YouTube-канал. URL: https://www.youtube.com/c/ЛюдиУблюди/featured (дата обращения: 24.02.2021).

49. День бомжа TV: YouTube-канал. URL: https://www.youtube.com/channel/UCfYWKOlYAYRtz6DrkhZ0pgQ/featured (дата обращения: 24.02.2021).

50. Черныш М.Ф., Тихонова Н.Е. Социальная стратификация в современной России: опыт эмпирического анализа // Социологические исследования. 2012. № 8. С. 147–150.

51. Женя Якут бомж блогер: YouTube-канал. URL: https://www.youtube.com/c/MoscowVoodoo/featured (дата обращения: 24.02.2021).

52. Олег Монгол: YouTube-канал. URL: https://www.youtube.com/channel/UCY3cAFZd0FaU3PyOOa7vJGA (дата обращения: 24.02.2021).

53. Как бомжи и алкаши становятся миллионерами. 4 главных российских блогера-маргинала // Geekville: сайт. 2020. 18 июня. URL: http://geekville.ru/novosti/kak-bomzhi-i-alkashi-stanovyatsya-millionerami-4-glavnyh-rossijskih-blogera-marginala/ (дата обращения: 24.02.2021).

54. Бомжи Буйнос-Айреса // Живу в Буйнос-Айресе. Путешествия по Аргентине и Южной Америке: персональный сайт Максима Лемоса. 2018. 06 января. URL: http://ru-ar.ru/bomzhi (дата обращения: 24.02.2021).

55. Basu G. A homeless mother preparing to send her daughter to school in the morning, while her still sleepy son clings to her in India. URL: https://hatefsvoice.files.wordpress.com/2011/10/india12.jpg (дата обращения: 24.02.2021).

56. Matthew O'Brien. Writer–Editor–Teacher: сайт. URL: http://beneaththeneon.com/ (дата обращения: 24.02.2021).

57. O'Brien M., Hughes B. My Week at the Blue Angel: And Other Stories from the Storm Drains, Strip Clubs, and Trailer Parks of Las Vegas. Las Vegas: Huntington Press, 2015. 218 p.

58. Цивилизация бездомных в системе туннелей под Лас-Вегасом. Другая сторона города развлечений // Парадокс: YouTube-канал. 2021. 25 февраля. URL: https://youtu.be/9CoWqBeOHjw (дата обращения: 24.02.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА ЛАВРЕНОВА
доктор философских наук, кандидат географических наук,
ведущий научный сотрудник отдела культурологии,
Институт научной информации по общественным наукам РАН,
117997, Москва, Нахимовский проспект, д. 51/21;
профессор кафедры иностранных языков
и коммуникативных технологий,
Национальный исследовательский технологический
университет «МИСиС»,
119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4;
профессор кафедры теории и истории культуры Института кино
и телевидения (ГИТРа).
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 32а
почетный член Российской академии художеств,
президент Международной ассоциации семиотики пространства
и времени (IASSp+T/AISE+T, Швейцария)
Researcher ID: AAK-6407-2020
ORCID: 0000-0003-4916-0622
e-mail: olgalavr@mail.ru

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

УДК 78.07 + 791.3
ББК 85.317 + 85.373(2)

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-121-147
received 24.02.2021, accepted 29.06.2021

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО
Российская академия музыки имени Гнесиных
Москва, Россия
ResearcherID: N-7682-2017
ORCID: 0000-0002-0286-2339
e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МОЛОЗЯ
Российская академия музыки имени Гнесиных
Москва, Россия
ResearcherID: AAQ-9809-2021
ORCID: 0000-0003-0952-3150
e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

«БЕЗЫМЯННАЯ ЗВЕЗДА»: МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА В ДИСКУРСАХ НЕОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ

Аннотация. Статья посвящена телевизионному фильму «Безымянная звезда» (1978, режиссер М.М. Козаков, композитор Э.В. Денисов) как одному из немногих примеров экранного искусства, где музыка не просто поддерживает повествование, но выходит на первый план киноленты, становясь одним из её персонажей. Поэтому естественно, что фильм М. Козакова – Э. Денисова в данной статье рассмотрен сквозь призму его музыкальной концепции. В фокусе внимания оказываются некоторые индивидуально-авторские особенности, характеризующие киномузыку Денисова. В числе главных — принципиальная установка композитора на интеграцию музыки в единый текст кинопроизведения, непосредственным образом влияющая на его образно-стилевые характеристики и поэтику в целом. В этом русле анализируются различные интерпретации сюжета (точнее, основных его

линий — встречи главных героев, открытия новой звезды и т.д.), имеющие существенные расхождения в текстах разных авторов и непосредственных участников съемочного процесса; главные смысловые точки, подчеркнутые в фильме ключевыми словами («вокзал», «дизель-электропоезд» и т.п.); наконец, звуковой и музыкальный дизайн картины, создающий единую линию повествования. Обнаруживается особая роль звуковых деталей (шум поезда, вокзальный колокол и т.д.), сопровождающих повествование и придающих ему особую тщательность и достоверность. Отмечается, что драматургическим центром фильма становится импровизированное исполнение Симфонии, сочиненной одним из главных персонажей — учителем музыки Удрей. Значимость этого произведения в контексте повествования чрезвычайно велика: с Симфонией связаны решающие повороты сюжета, в ней соединяются интонации и лейтмотивы, определяющие общий эмоциональный тон картины. Эдисону Денисову удается в точности воспроизвести замысел Удри, создав детализированный интонационно-тематический профиль Симфонии, чему способствовала и искусная темброво-ритмическая дифференциация. Кроме того, он выстраивает музыкальную драматургию таким образом, что в момент звучания Симфонии актуализируются смысловые доминанты фильма, воплощенные в системе его главных звукообразов (тема Города, тема Моны и др.). В определенном смысле можно утверждать, что в этом фильме музыка становится чем-то бóльшим, чем саундтрек в привычном понимании этого слова: она является неотъемлемой частью сюжета, проникает в реплики героев (повторяющееся упоминание английского рожка или рассказа о строении Симфонии). Во многом благодаря музыке, вносящей в действие фильма новые подтексты, романтическая комедия предстает как сложное неоднoплановое произведение, обнаруживая непривычную грань творческого дарования одного из самых убежденных композиторов-авангардистов XX века.

Ключевые слова: композитор, саундтрек, анализ сюжета, драматургия, словоцентричность, звукообраз

UDC 78.07 + 791.3
LBC 85.317 + 85.373(2)

TATIANA I. NAUMENKO
Gnesins Russian Academy of Music
Moscow, Russia
ResearcherID: N-7682-2017
ORCID: 0000-0002-0286-2339
e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

ANASTASIA A. MOLOZYA
Gnesins Russian Academy of Music
Moscow, Russia
ResearcherID: AAQ-9809-2021
ORCID: 0000-0003-0952-3150
e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

NAMELESS STAR: EDISON DENISOV'S MUSIC IN THE DISCOURSES OF AN UNORDINARY STORY

Abstract. The article addresses the 1978 film *Nameless Star* (directed by Mikhail Kozakov, music by Edison Denisov) as one of the few examples of on-screen art in which music not only supports the story, but comes to the fore, becoming one of its characters. Naturally enough, in this article, *Nameless Star* is considered through the lens of its musical concept. The focus is on some of the composer's individual features that characterize his film music. Among the main ones is Denisov's fundamental idea about integrating music into a single canvas of a film work, which directly affects its figurative and stylistic characteristics and poetics in general. In this vein, the author analyzes various interpretations of the plot (or, rather, plotlines—the encounters of the main characters, the discovery of a new star, etc.), which have significant divergences in the texts of different authors and direct participants in the filming process; the main semantic points highlighted in the film by keywords ("station", "diesel-electric locomotive", etc.); and, finally, the film's sound and musical design shaping a single line of storytelling. The special role of sound elements (train noise, station bell, etc.) accompanying the narration

and endowing it with special thoroughness and authenticity is revealed. It is noted that the dramatic center of the film is an impromptu performance of the Symphony composed by one of the main characters—Mr. Udrea, music teacher. The significance of this artwork in the context of the narration is extremely high: decisive plot turns are associated with the Symphony; it combines intonations and leitmotifs that determine the overall emotional tone of the film. Edison Denisov manages to reproduce Udrea's intention to the finest detail, creating a nuanced intonation-thematic profile of the Symphony, thanks to, among other things, skillful timbre-rhythmic differentiation. Over and above, he structures musical drama in such a way that during performance of the Symphony, the semantic dominants of the film, embodied in the system of its main sound images, get actualized (theme of the city, Mona's theme, etc.). In a sense, the music here goes beyond being a mere soundtrack: it becomes an integral part of the plot, penetrating into the words of the heroes (recurring mentioning of the English horn or the story about the structure of the Symphony). Largely thanks to the music, which brings new implications to the film, the romantic comedy appears as a complex, multiplanar work, revealing an unordinary facet in the creative gift of one of the most convinced avant-garde composers of the 20th century.
Keywords: composer, soundtrack, plot analysis, drama, word-centricity, sound image

ВВЕДЕНИЕ

Состояние изученности киномузыки Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) — одна из странностей, каких, в общем, немало в отечественном музыкознании. Композитор, личность и творчество которого на протяжении десятилетий притягивали огромное внимание, «Моцарт двадцатого столетия», как его называли на Западе [1], в области киномузыки он так и остался композитором, не слишком заметным для исследователей. Такое положение сохраняется и в наши дни. Достаточно объемная литература, посвященная Денисову, продолжает расти в широком тематическом диапазоне: от биографических исследований до изучения музыкально-теоретических трудов [2; 3; 4][1]. При этом область прикладной музыки остается, как и прежде, за пределами серьезного аналитического интереса.

Между тем, эта часть наследия композитора — одна из самых представительных и многообразных. Тридцать лет (с середины 1960-х до се-

[1] Впрочем, и в области академической музыки некоторые западные исследователи считают Денисова композитором, чья музыка нуждается в переосмыслении, — в частности, Леон Ботстайн, главный редактор авторитетного журнала «The Musical Quarterly» (Oxford University Press) [5, p. 5].

редины 1990-х) Денисов был композитором Театра на Таганке; в течение тех же тридцати лет он работал в кино, написав музыку примерно к 70-ти фильмам различных жанров. В их числе — документальные и научно-популярные фильмы (около 30), художественные (кино- и телефильмы — в общей сложности 29), мультипликационные (3), фильмы-спектакли (7).

При этом композитор не слишком серьезно относился к этой части своего творчества («Не дай бог, кто-то начнет изучать мое творчество по кино или театру» [1]). Однако эти слова вряд ли следует воспринимать как оценку: и театральная, и киномузыка Денисова по большей части превосходна, а в некоторых случаях может рассматриваться в ряду вершинных достижений жанра. Тем не менее, его высказывания помогают понять то главное, что было определяющим в его оценке собственной киномузыки.

Среди десятков кинoработ композитор выделял всего две или три. Главным в создании звукообраза фильма он считал способность музыки создавать собственный внутренний план, выражать то, что трудно выразить в словах. Его работа со звуковой дорожкой относится к тому типу, который определяется как «интерпретация изображения»: Денисов, как правило, не использует нейтральные, фоновые звучания, предпочитая «the emotional or empathetic synchronization image with sound» [6, p. 108]. В беседах с Д. Шульгиным композитор вспоминает совместную работу с режиссером В. Георгиевым, в содружестве с которым появились «Идеальный муж» (1980) и «Желание любви» (1993) — те немногие картины, которые Денисов считал своей композиторской удачей. В некоторых случаях он выделяет отдельные музыкальные эпизоды — например, в фильме «Опыт бреда любовного очарования» (1991), действие которого происходит в психиатрической лечебнице: «Там есть большие, а ближе к финалу — просто огромные, куски музыки, чуть ли не десятиминутные эпизоды, где почти нет слов и есть только одна почти сюрреалистическая по своей краске музыка» [7, с. 117].

В ряду любимых кинoработ Денисов называет и музыку к телефильму «Безымянная звезда». Снятый в 1978 году режиссером Михаилом Козаковым по пьесе румынского драматурга Михаила Себастьяна, этот фильм стал одной из прекрасных страниц уходящего в небытие советского кинематографа рубежа 1970-х – 1980-х годов.

«Безымянная звезда» — действительно незаурядное произведение, достойное обстоятельного анализа. Этот фильм находится в числе сравнительно немногих примеров, где музыка не просто поддерживает

повествование, но выходит на первый план, становясь одним из персонажей фильма. Такая роль задана самим сюжетом: один из центральных персонажей — учитель музыки, сочинивший симфонию. «Больше, чем саундтрек»: эти слова, которыми композитор Сергей Невский обозначил одну из своих статей [8], в полной мере могли быть отнесены к музыке «Безымянной звезды», хотя Невский ее не упоминает. Впрочем, среди перечисленных им кинокартин, в которых рассматриваются различные случаи автономизации музыки, «саундтрек» Денисова все равно стоял бы особняком. Композитор был противником того, чтобы его музыка для кино звучала в концертном исполнении, в отрыве от кинопроизведения; он никогда не делал из нее сюит, хотя и считал, что в некоторых случаях музыкальный материал вполне это позволяет. З. Лисса справедливо отмечает, что «методы композиции киномузыки несколько отличаются от методов сочинения автономной музыки», подчеркивая, что два главных творца фильма — это режиссер и композитор [9, с. 302]. Сам Денисов объяснял свой творческий метод главенством режиссерского замысла: «Когда я пишу то, что считаю сам необходимым, то все это у меня выстраивается как естественный результат подчинения каким-то внутренне услышанным идеям, то есть здесь я только сам, здесь только мое, и я все это прекрасно слышу без всяких инструментов. И совсем другое дело в кино или в театре. Здесь я часто должен […] надевать чужую, непривычную для меня маску» [7, с. 15].

Однако теперь, когда творческое наследие Денисова обрело новые смыслы, некоторые отступления все же случаются. Музыка из фильма «Безымянная звезда» стала исполняться на фестивале имени Эдисона Денисова, который проходит в Томске, на родине композитора, — то как визитная карточка мероприятия (2015) [10], то как одно из сочинений концертной программы (2019) [11]. Это показывает, что она все-таки шагнула за рамки кинотекста и приобрела свое собственное звучание, как бы композитор ни возражал против этого.

СЮЖЕТ И ВОКРУГ НЕГО

«Безымянная звезда», вошедшая в репертуар советских театров еще в 1950-е годы, до сих пор не теряет популярности. Сегодня она присутствует на театральных афишах и как пьеса, и как мюзикл, и как опера, и как балет. Вполне возможно, что ее триумфальной сценической судьбе в определенной степени способствовал успех фильма Михаила Козакова,

который даже в Румынии, на родине драматурга, признан лучшей экранизацией пьесы.

Популярность фильма и в самом деле была огромной. Этому способствовало все: удачный сюжет, великолепный актерский состав, работа режиссера и операторов, музыкальное сопровождение… Однако, несмотря на это, и о пьесе Михаила Себастьяна, и о фильме написано немного. Даже год создания первоисточника чаще всего указывается неточно — 1942[2].

Наиболее достоверные, хотя и чрезвычайно краткие сведения о пьесе и драматических обстоятельствах ее создания содержат “Дневники писателя” [12]. Упоминаний совсем немного — всего пять или шесть, но в них обозначена хроника от начала до завершения работы. Можно предположить, что трагические события, сопутствовавшие созданию «Большой Медведицы» (авторское название пьесы), до некоторой степени повлияли на установки ее автора и обусловили множественность возможных интерпретаций сюжета.

Одна из них представлена в статье Ю. Сороки «“Безымянная звезда”: провинция как социокультурная категория и способ восприятия города» (на украинском языке [13]), в русскоязычном варианте размещенная автором в его блоге [14]. В этой работе затрагивается только один, хотя и значимый аспект сюжета, — провинциальный город, символическое место, в контексте которого только и могла произойти подобная история. Этот аспект рассматривается как один из возможных ключей к пониманию произошедших событий, которые, по справедливому наблюдению автора, в основном считываются на основании внешних признаков: «Чаще всего краткое описание сюжета комедии М. Себастиана (так определяет автор жанр произведения) сводится к тому, что избалованная скучающая столичная красавица соблазняет скромного провинциального учителя, влюбляется в него, но оказывается не в силах бросить прежнюю жизнь ради прекрасного возвышенного чувства. Такое своеобразное переворачивание известного принципа *chercher la femme* в духе доминантной маскулинности массовой культуры. С моей точки зрения, сюжет о том, как неожиданно нужны друг другу бывают столь далекие во всех отношениях (и в культурном, и в социальном, и в физическом) люди» [14].

Может быть, общепринятая трактовка и стала одной из причин того, что основная часть литературы о фильме — статьи в газетах и популярных журналах, рассуждения в социальных сетях и прочее, что, вслед за

[2] Пьеса окончена 21 декабря 1943 года; премьера состоялась 1 марта 1944.

Е.С. Зинькевич, можно было бы определить как «периферию культурного поля» [15, с. 659]. Однако по мере необходимости мы затронем и некоторые из этих источников.

Чрезвычайно стремительная любовная история, ясно очерченная и убедительно сыгранная, становится одним из главных центров притяжения, сдвигая на обочину некоторые другие линии. За этим романтическим фасадом становятся почти неразличимыми некоторые контексты и подтексты, разбросанные по всему пространству дискурсов (пьесы, сценария, фильма) и свидетельствующие, что в этой истории все не так уж просто.

Разногласия в прочтении сюжета начались с самого начала работы над фильмом. Прежде всего из-за них возникли трудности с актерским составом. Первоначально приглашенные на главные роли Марина Неелова и Олег Даль от участия в фильме отказались. Нееловой показалось неправдоподобным, что Мона, прекрасная изысканная дама, могла всерьез рассчитывать на счастливую жизнь с нищим провинциалом [16] — то есть ее не убедил основной сюжетный ход самой пьесы.

Это довольно примечательная позиция, ставящая под сомнение один из главных факторов интриги: в самом деле, что могло послужить причиной столь внезапной влюбленности? Напомним, что текущие обстоятельства, казалось бы, совсем этому не способствовали: Мона оказалась в незнакомом месте («в степи», по ее словам), ночью, без денег, в убогом жилище без удобств, в городе, где нужно скрывать свои чувства, где все следят друг за другом даже во время сна. Помимо этого, накануне она поссорилась с Григом, своим любовником; эта ссора стала причиной бегства из Синаи, что привело ее сначала в купе дизель-электропоезда, а затем на ночной вокзал заштатного городка. То есть, с одной стороны, Мона полностью лишена привычных ориентиров, а возникшая пустота нуждается в срочной компенсации. Но с другой, — почему такой компенсацией становится не обычное приключение («измена где-то на Большой Медведице», как определяет это состояние появившийся наутро Григ), а желание радикально и навсегда поменять свою жизнь?

Позиция Даля, напротив, касалась главным образом сценария (Александр Хмелик), в котором актер усмотрел отступление от глубинных идей первоисточника. В отличие от Нееловой, он увидел в этой истории не приключение светской дамы и бедного учителя, а трагический путь к катастрофе — «никакой звезды Мирою не открыл»! Именно поэтому он считал, что герою больше незачем жить.

В письме к М. Козакову от 30 января 1978 года Даль пишет: «Думаю, к сценарию, а тем паче к фильму надо подойти по мерке: “по Себастиану”, по пьесе “Безымянная звезда”» [17, с. 393–394]. Упоминание в одном ряду не только пьесы, но и автора, который выдержал все ужасы фашистского режима, чтобы трагически погибнуть в мае 1945 года под колесами грузовика, четко показывает фокус восприятия. Как бы ни было, в своем письме Даль сформулировал главные точки интерпретации, отсутствующие в тексте Хмелика. Приведем некоторые выдержки из этого документа.

1. Ужас.

Вот, на мой взгляд, движитель всей жизни этого города. Ему подчинено все и вся. Рождение, существование, любовь, ненависть и смерть.

Он проникает в жизнь людей незаметно для них и перерождает их. Этого в сценарии нет.

2. Страх.

Страх — как действие. Страшно от перемен. Страшно от непослушания и выпадения из навсегда заведенного, монотонного существования […]

3. Жизнь.

Жизнь — это где-то там. Жизнь — это мчащийся экспресс […]. Нельзя остановить жизнь — погибнешь. В буквальном смысле экспресс раздавил Мирою, когда тот попытался остановить его […]. Все осталось, как было, и только не стало Мирою. Он улетел на свою звезду. Звезду, обретшую имя […] Этого в сценарии нет.

4. Сумасшествие или любовь.

В этих двух обозначениях человеческих существований, по-моему, есть общее. Мирою сошел с ума здесь. Мона сошла с ума там. Они обязательно должны были соприкоснуться своими траекториями. (Орбитами.) Но они не соприкоснулись. Они столкнулись. Взрыв! (Неужто, кроме смерти Мирою, так-таки ничего с собой и не принесший?) Опять-таки не знаю. В сценарии этого нет.

5. Размышления о размышлениях […]

Но вот в чем штука-то — никакой звезды Мирою не открыл! И книга это подтвердила! И ниточка, держащая его в жизни, порвалась, а потом встреча с Моной. Это бунт […]

Недолговечен был сей бунт. Была ли вся эта история? Был ли такой город? Была ли станция, мимо которой каждый вечер проносился экспресс, и жители выходили встречать его? […]

Еще раз подчеркнем: трагическая трактовка пьесы, к которой склонялся Олег Даль, была обусловлена единственным пунктом сюжета — Мирою звезду не открыл. Это означает, что все, на чем были основаны его главные стремления и что давало ему силу и внутреннее право на независимость, в один момент оказалось утраченным.

Однако М. Козаков выбирает иную линию интерпретации, уводя героя максимально далеко от той трагедии, которая могла бы получиться при иной расстановке акцентов. На некоторые обстоятельства в сюжете пьесы обращает внимание один из авторов блогосферы, Д. Филимоненков. Он сравнивает два имеющихся перевода пьесы — И. Константиновского и М. Степновой, сдвигая фокус на одно-единственное место, которое, однако, радикально меняет результат. Речь идет все о том же узловом моменте первоисточника: Мирою изучает только что полученный звездный каталог Ван Мерша — для него это последняя возможность убедиться в своем открытии. Филимоненков приводит оба перевода:

Перевод Степновой:

УЧИТЕЛЬ: Даже у него. Одно время я думал, что у Гершеля — но нет. У Гершеля там двойная звезда. Совсем другое. Только у него, единственного, она может быть, только у Ван Мерша.

То же место у Константиновского:

УЧИТЕЛЬ: Да. Одно время я думал, что у Гершеля, но оказалось, что нет. У Гершеля была двойная звезда — это совсем другое. Единственный, у кого она могла бы оказаться, — это он.

«Так “может быть” или “могла быть”? — задается вопросом автор. — Я совершенно четко помню этот момент на спектакле в Коляда-театре, актер сказал по Константиновскому, “могла быть”. Это не мелочь! Это суть роли! “Могла быть” — это значит, что ее там все-таки не оказалось! Это значит, что все, что интересует его в книге, он уже нашел!» [18].

Если эти рассуждения верны, то верно и другое: в этот вечер, перед самой остановкой поезда и появлением прекрасной незнакомки Мирою убеждается, что был прав в своих расчетах, что действительно совершил открытие мирового значения. И тогда получается, что Мона знакомится не просто с бедным школьным учителем, пусть и счастливым в своем мире отшельника-одиночки. Перед Моной — великий ученый. Она впервые видит его именно на этой высшей точке самоосознания, которое, надо признать, Мирою несет с редким достоинством и сдержанностью.

Только позже, побуждаемый самой незнакомкой, он рассказывает ей об открытой им звезде. Увлекаясь, он теряет самообладание, чем скорее пугает ее, чем привлекает. Мона даже пытается бежать — это важный момент; с него начинается отсчет, приближающий героев к минуте, когда их обоих настигает любовь. У дверей она едва не сбивает с ног господина Удрю, школьного учителя музыки. И дальше события начинают ускоряться и уплотняться, потому что выясняется еще одна удивительная вещь. Так же, как один провинциальный учитель открыл новую звезду, другой провинциальный учитель сочинил симфонию. Эти два события каким-то таинственным образом связаны, что подчеркивается репликой Удри («А почему бы ему ее не открыть? Написал же я симфонию»). Разумеется, он тут же начинает ее напевать, увлекаясь примерно как Мирою, только что пытавшийся рассказать о своей звезде. Удря поет для Моны — и она вовлекается, проникается этой музыкой, становится частью импровизированного исполнения. В какой-то момент действительно вступает оркестр, симфония обретает реальное звучание — и в нем становится ясно различим голос английского рожка. Его тема слегка контрастирует с главной партией, в ней слышен оттенок неопределенности и легкой тревоги, «эмоции томления», отсылающей к недосказанности звучаний вагнеровского «Тристана». Именно в этот момент Мону и Мирою и настигает состояние, которое, вероятно, определит всю их последующую жизнь, каким бы ни оказался поворот сюжета (Пример 1. «Безымянная звезда». Серия 2. 3 мин. 29 сек. – 4 мин. 57 сек.)[3].

О КЛЮЧЕВЫХ СЛОВАХ

Обратимся к некоторым медиалингвистическим характеристикам фильма, его «вербальному измерению» [19, p. 7].

Фильм «Безымянная звезда» словоцентричен: об этом свидетельствует множество слов и словесных оборотов, выступающих в роли лейтмотивов. Они создают своего рода точки напряжения, вокруг которых группируются смыслообразующие события сюжета. В современных исследованиях вводится более широкое понятие «вокоцентричности» (D. Neumeyer), рассматриваемое как фундаментальное свойство кино: «The narrative sound film is vococentric» [20, p. 24]. Это определение довольно точно отражает концепцию широко понимаемой музыкальности

[3] См.: URL: https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda (15.06.2021).

фильма. Однако Денисов применяет несколько иной подход, в значительной степени ориентированный на смыслы словесного текста — это отличает различные области его творчества, обнаруживая себя и в прикладной музыке. Все то, что входит в интонационный комплекс того или иного звукообраза, состоит «на службе» у смысла: жанровые и тембровые решения, ладовые и ритмические характеристики. «Риторическая сила фильма» (М. Шион) [21, p. 172] усиливается во многом благодаря тому, что композитор работает, прежде всего, именно с ключевыми словами.

Соответственно, все главные события происходят вокруг нескольких узловых моментов, каждый из которых словесно обозначен либо принципиально не обозначен. «Безымянность» в этом фильме значит не меньше, чем именование: это дано нам уже в самом первом герменевтическом указателе [22], каким является название произведения. Нет имени у звезды, которую открыл учитель Мирою, нет имени у города, в котором разворачиваются события, наконец, нет имени у мадемуазель Куку — точнее, когда-то оно было, но потерялось и постепенно забылось. Забавно наблюдать, как в одной из финальных сцен Григ пытается угадать это имя, нарочито перебирая самые нелепые и напыщенные: Филофтея, Евлампия, Эсмеральда… Потерянное имя в его понимании означает несбывшиеся надежды, отказ от себя («Я приветствую в вашем лице то, чем вы могли быть»).

В какой-то степени в ряду безымянных вещей оказывается и симфония Удри: настойчивые упоминания английского рожка, без которого исполнение теряет всякий смысл, выглядят как попытка придать ей черты индивидуальности и неповторимости. Типовые названия не спасают — ведь в мире достаточно симфоний, написанных в тональности ми-бемоль мажор и состоящих из Allegro, Andante, Scherzo и снова Allegro. Поэтому симфония Удри пока остается такой же невидимой и «безымянной», как звезда Мирою, существующая только в его голове.

Однако в каждом случае мы имеем дело с безымянностью различной природы: например, у мадемуазель Куку это следствие утраченного имени, которое было, но осталось где-то в прошлом, а у звезды (и симфонии) — совсем наоборот. Для них скоро все изменится: Удря получит английский рожок, а звезда в созвездии Большой Медведицы станет Моной. И только город сохранит свой *status quo*: в концепции фильма он является носителем той «нулевой степени письма» (по Р. Барту), относительно которой можно наблюдать тектонические сдвиги сюжета.

Итак, «город» в контексте фильма становится первым рубежом, который позволяет оценить силу и масштаб происходящих изменений. На фоне «циклического бытового времени», как его определял М. Бахтин [23, с. 280], все события также носят повторяющийся характер. Упомянутая ранее статья Ю. Сороки углубляется в категорию «провинции», извлекая на поверхность ее нормы и правила: «Городское общество — “все люди” — встречаются в кинотеатре (по средам и пятницам), в парке, кафе, за игрой в покер. А по вечерам они собираются на вокзале насладиться новым зрелищем — дизель-электропоездом “Бухарест — Синая”. Он недавно включен в расписание и никогда не останавливается» [14]. Любое отступление, следовательно, становится нарушением этого заведенного порядка.

Автор отмеченной статьи пытается вписать концепцию этого города в литературную традицию XIX века, однако в такой трактовке сходится далеко не все. Если у русских классиков провинциальный город насыщен живыми деталями, непосредственно влияющими на ход сюжета и поведение персонажей, то в фильме при ближайшем рассмотрении «город» оказывается, скорее, условным пространством, реальные характеристики которого то и дело заставляют усомниться в их достоверности.

Одна из таких характеристик — географическая: провинциальность «города» объясняется удаленностью от центра. Относительно его местоположения в фильме содержится только одно указание — расположенность где-то на полпути от Бухареста до Синаи. Однако и этого достаточно, чтобы убедиться — «город» не такая уж и провинция, это, скорее, что-то вроде города-сателлита: ведь расстояние даже между конечными точками маршрута составляет чуть больше 100 км. Таким же преувеличением кажутся и частые дожди, о которых говорит мадемуазель Куку в одной из заключительных сцен: здесь, на юге Европы, где так ярко светят звезды, дождливых дней бывает не более пяти в месяц.

Своего рода символами являются и жители города: начальник вокзала, его помощник, судья… На протяжении всего фильма развиваются и трансформируются лишь два образа — Мирою и Мона: случившаяся история имеет значение только для них.

Таким образом, условная заштатность «города» — это что-то вроде договоренности между авторами и зрителем, что обнаруживается уже с первых кадров. На фоне титров учитель Мирою идет на вокзал за своей книгой, которую ему должен привезти из Бухареста господин Паску,

владелец универсального магазина. Путь следования Мирою дает возможность зрителю немного познакомиться с видом городских улочек и домов, а заодно, благодаря приятной музыке, настроиться на общий тон восприятия. «Титры» — первый звучащий эпизод в партитуре Денисова, первоэлемент всего саундтрека, в целом отмеченного интонационным единством. Он сообщает, что к происходящему не следует относиться слишком всерьез. Сам композитор подтверждал правомерность именно такого восприятия: «здесь музыка — вся на грани с таким изящным джазом» [7, с. 15–16].

Фрагменту с титрами предшествует еще один эпизод. Его местоположение в фильме — своего рода эпиграф — указывает на особую смысловую роль в структуре фильма. В кадре на фоне шума поезда видны лица горожан, восторженно приветствующих мчащийся экспресс: таким образом «дизель-электропоезд» по праву расположения («сильная позиция») оказывается словом даже более значимым, чем «город». «Кино началось с поезда — и до сих пор не может с него спрыгнуть», — говорит кинокритик М. Ратгауз, имея в виду почти неограниченные возможности этого замечательного драматургического объекта [24]. Это подтверждает и финал картины, в заключительном эпизоде которого школьницы в очередной раз пишут под диктовку мадемуазель Куку правило, запрещающее посещение вокзала в определенный час. Этот час — время, когда мимо их станции без остановки проходит все тот же «дизель-электропоезд»: произнесенное девочками вслух, это слово становится последним, какое звучит в фильме.

«Вокзал» — смысловой антипод «города», с ним связан самый яркий и массовый эпизод фильма. Для части горожан (например, гимназисток) это место оказывается запретным, что только усиливает его привлекательность. Однако для большинства жителей ежевечернее посещение вокзала, кульминацией которого как раз и становится проходящий электропоезд, является своего рода отдушиной, окном в иную жизнь. Примечательно, что именно Мирою, который сам никогда не участвует в городских гуляньях, пытается объяснить мадемуазель Куку истинные мотивы школьниц: «В таком захолустном городишке, как наш… вокзал — это настоящее море. Это порт, неизвестность, дали… Это жажда уехать, убежать в другие края, в другой мир».

Есть в сценарии фильма и фраза-обманка — «Ни одна звезда не отклоняется от своего пути». Это типичная ложная подсказка, обладающая, однако, эффективностью, если иметь в виду частоту ее цитирования в кон-

тексте различных интерпретаций сюжета. Вероятно, популярность этой фразы вызвана ее красотой и поэтичностью, однако к истинным причинам произошедшей истории она имеет лишь косвенное отношение. Мона оставляет Мирою вовсе не потому, что она — существо иных миров и ее судьба фатально предопределена. Мона — живая женщина со своими слабостями, страхами и сомнениями, а звездой она стала только на одну ночь и только для Мирою. Все остальные — и Григ, и мадемуазель Куку, и школьница Земфиреску, и даже учитель музыки Удря — находят в решении Моны вполне понятный здравый смысл, хотя, конечно, в нем тоже заключена не вся правда.

На самом деле Мона видит в Мирою не учителя-бедняка, а великого звездочета, открывшегося ей минувшей ночью. Она знает, что уж он-то точно никогда не отклонится от своего пути и поэтому хочет навсегда остаться для него единственной звездой, угаданной им в созвездии Большой Медведицы. Поэтому она покидает его. Это хорошо показано в прощальном диалоге героев, который от начала до конца задается и направляется Моной:

УЧИТЕЛЬ (вздрогнув): Ты уезжаешь, Мона?
МОНА: Да... я должна...
УЧИТЕЛЬ: Мона!
МОНА: Но я вернусь.
УЧИТЕЛЬ: Когда?
МОНА: Скоро.
УЧИТЕЛЬ: Завтра?
МОНА: Не знаю...
УЧИТЕЛЬ: Послезавтра?
МОНА: Не думаю.
УЧИТЕЛЬ: В воскресенье?
МОНА: Да... в воскресенье... Однажды в воскресенье...
УЧИТЕЛЬ: Ждать тебя?
МОНА: Конечно!
УЧИТЕЛЬ: На вокзале?
МОНА: Нет, на вокзале не надо. Я приду сюда. Жди меня здесь.
УЧИТЕЛЬ: Когда?
МОНА: Каждый вечер.
УЧИТЕЛЬ: Понимаю.
МОНА: Что ты понимаешь...

Здесь дано почти наглядное преобразование временного в вечное, где «воскресенье» из очередного дня недели превращается в «однажды в воскресенье», а конкретное время ожидания — в «каждый вечер». То же касается и места будущей встречи: конечно, это будет не вокзал и даже не дом Мирою; это будет загадочное «здесь» — тот истинный мир, в котором они только и могли повстречаться.

МУЗЫКА В ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА

Саундтрек «Безымянной звезды» играет немаловажную роль в формировании общей концепции фильма. Его общая продолжительность довольно большая — около 30 минут. В зависимости от своего расположения она выполняет различные локальные функции: иллюстративную, композиционную, фоновую и т.д. Однако этим роль музыки, безусловно, не ограничивается, в чем нас убеждает более детальный анализ ее взаимодействия с видео- и вербальным рядами.

Партитура Денисова состоит из 28 номеров (№ 19 отсутствует, зато дважды встречается № 18). В фильме звучат почти все номера, которые даны практически без изменений, как в первоисточнике: возможны лишь их повторения или сокращенное звучание. Музыкальный ряд «Безымянной звезды» создавался Денисовым в короткие сроки: все фрагменты, кроме «Симфонии Удри» (№ 18), были написаны преимущественно в хронологическом порядке в период с 27 сентября по 13 октября 1978 года. Композитор сочинял их, руководствуясь уже отснятым материалом. «Симфония» же была написана 4 июня, к началу съемок, т.к. предполагалось, что она будет звучать в кадре. Именно это и обусловило отмеченное выше интонационное единство саундтрека, все темы которого связаны с «Симфонией». Но для зрителя все происходит наоборот: главные интонации появляются постепенно, по мере развития сюжета, чтобы сойтись воедино в кульминационной точке фильма. Заметим, что при повторном просмотре звуковой образ фильма проступает более отчетливо, т.к. музыка становится более узнаваемой (роль зрительского восприятия в контексте поэтики фильма, особенно очевидная при повторных просмотрах, отмечается Д. Кулезич-Уилсон (Danijela Kulezic-Wilson)) [25, p. 125–126]. Однако здесь важен не только зритель (адресат) или установка на его предполагаемую реакцию. Переосмыслению подвергается сама временная концепция саундтрека: логика музыкального процесса, предстающая в линейной последовательности эпизодов, на деле оказывается совсем не такой

однозначной. Каждая тема благодаря интонационному сходству с главным музыкальным эпизодом начинает восприниматься как его предчувствие (в ахматовском смысле — «будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны»…).

В увертюре представлены основные звукообразы, которые располагаются, в основном, между двумя полюсами: первый связан с характеристикой бытовой сферы (провинциальный город, жители, их ежедневные привычки и ритуалы). Условно назовем его *темой Города*. Именно в этой части саундтрека композитор вводит тот тип сопровождения, который определяет как «музыку на грани с изящным джазом». Второй относится к образам возвышенным, романтическим — это будущая *тема Моны*. Вначале между ними еще не наблюдается сильного контраста — он проявит себя позже, по мере развития событий. Оба звукообраза будут появляться в разных обличьях — интонационных, темповых, ритмических, регистровых, фактурных... На этом характере работы с материалом построен практически весь саундтрек.

В этом же разделе появляются и основные инструменты, которые будут сопровождать каждый из звукообразов на протяжении фильма: первый представлен преимущественно клавесином, флейтой, трубой, второй — кларнетом и скрипками. В некоторых сценах музыки либо очень мало (эпизод появления Моны), либо она и вовсе отсутствует (начальный эпизод, сцены в гимназии). Но есть и фрагменты, которые сопровождаются музыкой на всем протяжении: «Вокзал», сцена исполнения симфонии, вторая часть эпизода «На балконе», сцена «Утро», прощание Моны и Мирою.

Рассмотрим подробнее роль музыки в отдельных эпизодах и сценах.

«Вокзал» — самая массовая сцена фильма, его экспозиция. Здесь появляются все персонажи, за исключением Моны и учителя Удри, композитора. Случайным образом в этот день на вокзал приходит и Мирою: он перепутал время, когда владелец универмага Паску должен привезти ему заветную книгу. Чужеродность Мирою очевидна: убедившись в своей ошибке, он покидает вокзал, не дожидаясь прибытия дизель-электропоезда.

Основная часть эпизода «Вокзал» строится на вариационном развитии двух уже знакомых мотивов — темы Города и будущей темы Моны. Это довольно продолжительный эпизод (длится около десяти минут), крайние части которой представляют собой разговорные сцены с жителя-

ми города, а средняя — сцену проходящего мимо дизель-электропоезда, которого с таким нетерпением ждали горожане. Музыка среднего раздела вносит очевидный контраст: фантастическая мечта, неуловимость и полет противопоставляются однообразной монотонной реальности. В крайних разделах звучащие варианты двух названных тем, то вводясь в сцены, то неожиданно обрываясь, служат, в основном, фоном для разговорных диалогов. Средний же раздел целиком построен на новой музыкальной теме (назовем ее условно темой Поезда), интонационно близкой теме Города; разговоры на ее фоне отсутствуют. Тема Поезда сопровождает всю сцену: ее четкий и неизменный ритм, ясность и завершенность каждой фразы, один и тот же инструмент во всех произведениях (фортепиано соло) выразительно иллюстрируют движение. Поезд проезжает, но в воздухе остается витать запах дорогих духов; женщины начинают обсуждать прекрасные шляпки и бриллианты пассажирок. Однако очень быстро все успокаивается, горожане расходятся и возвращаются к своим обычным делам. Музыка выразительно иллюстрирует этот переход: начало репризы эпизода сопровождается музыкой импровизационного характера у фортепиано, построенной на интонациях темы Поезда (как отзвук, воспоминание), вскоре переходящий в тему Города. Следует добавить, что сцена обрамлена ударами в колокол, которые неизменно сопровождают сообщения о движении поезда и входят в единый звуковой образ всего эпизода (Пример 2. «Безымянная звезда». Серия 1. 11 мин. 56 сек. – 13 мин. 15 сек.[4]).

Отдельного упоминания заслуживает тембровое решение саундтрека. Денисов вообще уделял особое внимание тембрам, однако в фильме «Безымянная звезда», где отношение к выбору музыкальных инструментов входит в структуру сюжета, он выстраивает тембровую драматургию особенно тщательно.

Как уже отмечалось, интонационный материал на протяжении фильма постоянно преобразуется, изменяется, иногда почти до неузнаваемости. В музыке можно услышать тщательно скрываемое; в ней звучат мотивы утрат и сожалений, отсутствующие на видимом уровне сюжета. Так, например, тема Города чаще всего звучит у клавесина, суховатое и механистичное звучание которого создает атмосферу унылой жизни городка, в котором ничего не происходит. Однако в момент, когда мадемуазель

[4] См.: URL: https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda (15.06.2021).

Куку, тайно влюбленная в Мирою, подходит к его дому, эта же тема проводится у трубы в сопровождении арфы: на этот раз она звучит в миноре в медленном темпе и в ней слышится живая человеческая печаль. Неудивительно, что с развитием событий, связанных с Моной и Мирою, эта тема постепенно исчезает совсем.

Тема Моны чаще всего звучит у кларнета и струнных, самых чувственных тембров. В последнем разговоре с Удрей, практически в конце фильма, она звучит у трубы соло и наполнена глубокой прощальной тоской.

Тембровыми характеристиками Денисов наделяет также отдельные предметы и явления. Так, например, звукообраз *Книги*, играющей важнейшую роль в драматургии фильма, представлен звучанием вибрафона (в момент, когда Мирою впервые ее открывает). В дальнейшем вибрафон становится ее лейттембром, даже когда она отсутствует в кадре, — например, в момент приближения Паску к дому Мирою в сцене раздачи заказов. Тембр челесты сопровождает звукообраз *Звездного неба* (сцена на балконе). В этих двух случаях Денисов актуализирует «память тембра», его ассоциативные свойства: и вибрафон, и челеста имеют в музыке собственную историю образных воплощений (море, движения планет, падающие капли…).

Попутно отметим и работу звукорежиссера, органично дополняющего звуковой дизайн фильма[5]. Это всевозможные шумы: грохот движущегося поезда, разговоры горожан, шум столовых приборов, стук каблуков, сверчки, лай собак, автомобильные сигналы. Особое место в этой шумовой партитуре занимает пение птиц[6]: это не просто звуки окружающей среды, а значимое средство выразительности, воплощение образа мечты. Например, в сцене диалога Моны и Грига большая часть разговора проходит в полной тишине, без посторонних звуков. И только в момент,

---

[5] Ю. Михеева справедливо отмечает, что звуковая сторона фильма — пространство для выражения личного голоса автора: «Характеристики использованной музыки и речи, преображенных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мирочувствования автора» [26, с. 15].

[6] Этот момент нам представляется весьма примечательным в фильме, музыку к которому написал Э. Денисов. В 1969 году композитор стал автором электроакустического сочинения — «Пения птиц» для магнитной ленты и подготовленного фортепиано: в нем использовалась антология «Голоса птиц в природе» Б. Вепринцева. «Замечания к птицам» (название «Рабочих записей» Денисова) показывают, какое внимание композитор уделял звучанию каждого птичьего голоса, а также его местоположению в партитуре [27, с. 17].

когда Мона говорит о красоте и счастье новой жизни, звучит пение птиц, которое тут же умолкает после отрезвляющих реплик Грига (Пример 3. «Безымянная звезда». Серия 2. 35 мин. 08 сек. – 36 мин. 25 сек.[7]).

Таким образом, музыка берет на себя прорисовку некоторых деталей и подробностей, сообщая действию дополнительную достоверность и убедительность. Она же обозначает смысловые подтексты, позволяющие еще острее почувствовать глубину и многомерность происходящих событий.

Однако вернемся к главному музыкальному фрагменту фильма — «Симфонии». Приступая к ее сочинению, Денисов отталкивался от ритма, заданного самим драматургом, — это видно при сопоставлении количества слогов в тексте пьесы и партитуре. Так же внимательно композитор отнесся к неоднократному упоминанию английского рожка, как и других инструментов: в «Симфонии» звучат именно те группы, какие упоминает Удря, когда рассказывает Моне о своем сочинении. Единственное отступление — тональность звучащего фрагмента, до-минор вместо ми-бемоль мажора. Но ведь это 3-я часть, Скерцо, что подтверждается и темпом (Moderato, а не Allegro), и трехдольным размером. Кроме того, на это есть указание и в самом сценарии, в реплике Удри: «До Scherzo еще куда ни шло, но само Scherzo без английского рожка мертво! Вот смотрите. Сначала духовые… Потом скрипки… И теперь вступает английский рожок». В момент, когда Удря исполняет Симфонию, слушатель вдруг осознает, что в музыке композитора, в ее тематизме, уже все предугадано и подсказано: и появление Моны, и их любовь с Мирою, и несбыточность этой любви.

Е. Купровская, рассуждая об этом фильме, признается: «Музыка меня по-настоящему поразила — особенно та сцена, где господин Удря, композитор, объясняет строение своей новой симфонии. Музыкальные темы будущего опуса так точно следовали за повествованием Удри, что я никак не могла понять, как же создателям фильма удалось найти в классическом репертуаре произведение, настолько соответствующее тексту персонажа. Фокус решался просто — “симфония” была мастерски скроена на “заказ” Эдисоном Денисовым […]» [28, с. 5].

О том, почему выбор М. Козакова пал именно на Э. Денисова, можно только догадываться. Скорее всего, здесь повлияла известность Денисова как кино- и театрального композитора, знакомство с его работами и

[7] См.: URL: https://www.culture.ru/movies/544/bezymyannaya-zvezda (15.06.2021).

общая установка на сильный творческий коллектив. Как бы ни было, в работе над музыкой к этому фильму Денисов остался верен себе как «композитору света» — так назвал его один из учеников, Дмитрий Смирнов. Еще в 1964 году Денисову удалось пройти путь создания произведения, ставшего воплощением абсолютного сияния — кантаты «Солнце инков». «Музыкальный свет ликует, переполненный самим собой», — писала об этом произведении Т. Чередниченко [29, с. 62]. Его отблески присутствуют и здесь, в этой истории, такой печальной, невозможной, несбыточной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фильм «Безымянная звезда» открывает для исследователя обширное поле интерпретаций. Слишком многие линии сошлись в этой, казалось бы, почти сказочной истории. Смена социокультурных контекстов позволяет по-иному взглянуть и на сам фильм, и на киномузыку Эдисона Денисова, все еще сохраняющую статус terra incognita, и, конечно, на первоисточник — пьесу Михаила Себастьяна. Читая смысл сквозь призму музыки, можно увидеть, как исключительная точность в деталях, сопровождающих значимые эпизоды, жесты, движения, образует свой собственный пласт выразительности. Вслушивание в эти детали — это, по сути, тот же способ восприятия музыки, о котором писал Себастьян в своих “Дневниках” («Я заставляю себя следовать ей фраза за фразой, звук за звуком. Я стараюсь идентифицировать и запоминать каждый инструмент»). Поэтому и подход к созданию звукового образа фильма обнаруживает не только тембровые предпочтения «заказчика», но шаг за шагом обозначает особые точки напряжения — даже те, которых в тексте, казалось бы, нет. Возможно, именно поэтому Денисов всегда возражал против концертного исполнения своей киномузыки — много лет работая в театре и кино, композитор знал истинную цену тому, что определяется как «сложный синтетический текст». Недаром он временами сожалел, что не стал режиссером. И, судя по всему, композитору был известен главный секрет такого текста. В научных терминах ему близко определение *slow reading* [30, p. 62], а в звуковой интерпретации фильма означает внимание к каждой значимой детали, подробности, нюансу. Собственно, для этого в кино и существует музыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велехов Л. Эдисон русской музыки // Радио Свобода: сайт. 2018. 12 мая. URL: http://www.svoboda.org/a/29219131.html (дата обращения: 12.02.2021)[8].

2. Григорьева Г.В. Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым: воспоминания, документы, статьи. М.: Московская консерватория, 2017. 135 с.

3. Kouprovskaia-Bruggeman E. Edison Denisov. Château-Gontier: Aedam Musicae, 2016. 440 p.

4. Цареградская Т.В. Эдисон Денисов и музыкальная теория: «французский след» // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 188-194. URL: https://mus.academy/articles/denisov-i-muzykalnaya-teoriya-frantsuzskiy-sled (дата обращения: 28.02.2021).

5. Botstein L. Thinking about the Twentieth Century // The Musical Quarterly. 2018. Vol. 101. Issue 1. P. 1–5. DOI: 10.1093/musqtl/gdy012.

6. Buhler J., Neumeyer D. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. New York: Oxford University Press, 2018. 470 p.

7. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М.: Композитор, 2004. 430 с.

8. Невский С. Больше, чем саундтрек: музыка как главный герой фильма // Искусство кино: сайт. 2020. 01 октября. URL: http://www.kinoart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma (дата обращения 12.02.2021).

9. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.

10. Музыка из фильма «Безымянная звезда» открыла фестиваль имени Эдисона Денисова в Томске // ClassicalMusicNews.Ru: сайт. 2015. 10 октября. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyka-iz-fil-ma-bezymyannaya-zvezda-otkryla-festival-imeni-edisona-denisova/ (дата обращения: 05.02.2021).

11. Международный музыкальный фестиваль «Классическое лето» имени Эдисона Денисова // Томская филармония: сайт. 2019. URL: http://philharmonic.tomsk.ru/ru/component/content/article/4612-2019-04-05-16-55-15 (дата обращения: 05.02.2021).

12. Sebastian M. Journal 1935–1944: The Fascist Years. Chicago, IL: Ivan R. Dee, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, 2000. 672 p.

13. Сорока Ю. «Безіменна зоря»: провінція як соціокультурнакатегорія та спосібсприйняттяміста // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. Випуск 15. Спеціальне видання: Проблеми історичної урбаністики / за ред. В. Кравченка та Г. Грінченко. Харків: ТОВ «НТМТ», 2011. С. 264–280.

14. Сорока Ю. «Безымянная звезда»: провинция как социокультурная категория и способ восприятия города // Блог Юлии Сороки на сайте LiveJournal. 2012. 25 марта. URL: http://soroka70.livejournal.com/5131.html (дата обращения: 10.02.2021).

---

[8] **Корпорация РСЕ/РС внесена Министерством юстиции Российской Федерации в реестр зарубежных средств массовой информации, выполняющих функции иностранного агента.**

15. Зинькевич Е.С. «Прогулки» с Шостаковичем // Д.Д. Шостакович: pro et contra: Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л.О. Акопян. Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2016. С. 659–689.

16. Алексеева Т. Кто открыл «Безымянную звезду» // Моя семья. 2017. 27 июля. URL: http://www.moya-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=9663:2017-07-27-15-21-03&catid=123:2012-09-04-10-00-32&Itemid=198 (дата обращения: 15.02.2021).

17. Письма. О. Даль — М. Козакову // Олег Даль: Дневники. Письма. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2001. С. 393–394.

18. Филимоненков Д.О. Тонкости перевода // LiveJournal: сайт. 2008. 03 ноября. URL: https://fdo-eq.livejournal.com/218152.html (дата обращения: 15.02.2021).

19. Skowronek B. Research of language in film. Media linguistic approach // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 7–12. URL: https://medialing.ru/research-of-language-in-film-media-linguistic-approach/ (дата обращения: 07.03.2021).

20. Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.

21. Chion M., Gorbman C. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 2009. 270 p.

22. Aleksandrov V. Hermeneutic Indices, Predication, Simile, Metaphor // Limits to interpretation: The meanings of Anna Karenina. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. P. 44–48.

23. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.

24. Ратгауз М. От Люмьеров до Пон Чжун Хо: железная дорога в мировом кинематографе // Arzamas: сайт. 2017. 19 ноября. URL: https://arzamas.academy/offline/rzd/rzd2 (дата обращения: 17.02.2021).

25. Kulezic-Wilson D. Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack. New York: Oxford University Press, 2019. 184 p.

26. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2016. 53 с.

27. Денисов Э. Пение птиц. Партитура, фонограмма, материалы, интервью. М.: Композитор, 2006. 89 с.

28. Купровская Е.О. Мой муж Эдисон Денисов. М.: Музыка, 2014. 224 с.

29. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

30. Lambek M. Slow reading // McGranahan C. Writing Anthropology: Essays on Craft and Commitment. Durham; London: Duke University Press, 2020. P. 62–65.

REFERENCES

1. Velekhov L. Edison russkoy muzyki. *Radio Svoboda: website*. 2018. 12 May. URL: http://www.svoboda.org/a/29219131.html (accessed 12.02.2021)[9].

2. Grigorieva G.V. *Moi tridtsat' let s Edisonom Denisovym: Vospominaniya, dokumenty, stat'i* [My thirty years with Edison Denisov: Memoirs, documents, articles]. Moscow: Moscow Conservatory, 2017. 135 p.

3. Kouprovskaia-Bruggeman E. *Edison Denisov.* Château-Gontier: Aedam Musicae, 2016. 440 p.

4. Tsaregradskaya T.V. Edison Denisov i muzykal'naya teoriya: "Frantsuzskiy sled" [Edison Denisov and musical theory: "The French trail"]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019. (2), pp. 188–194. https://mus.academy/articles/denisov-i-muzykalnaya-teoriya-frantsuzskiy-sled (accessed 28.02.2021)

5. Botstein L. Thinking about the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. 2018. 101 (1), pp. 1–5. https://doi.org/10.1093/musqtl/gdy012.

6. Buhler J., & Neumeyer D. *Hearing the movies: Music and sound in film history.* New York: Oxford University Press, 2018. 470 p.

7. Shulgin D.I. Priznanie Edisona Denisova: Po materialam besed [Edison Denisov's confession: Based on interviews]. Moscow: Kompozitor, 2004. 430 p.

8. Nevskiy S. Bol'she, chem saundtrek: Muzyka kak glavnyy geroy fil'ma [Nevsky S. More than a soundtrack: Music as the main character of the film]. *Iskusstvo kino: website.* 2020. 1 October. http://www.kinoart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma (accessed 12.02.2021)

9. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 495 p.

10. ClassicalMusicNews.ru. Muzyka iz fil'ma "Bezymyannaya zvezda" otkryla festival' imeni Edisona Denisova v Tomske [Music from the film "Nameless Star" opened the Edison Denisov Festival in Tomsk]. *ClassicalMusicNews.Ru: website.* 2015. 10 October. https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyka-iz-fil-ma-bezymyannaya-zvezda-otkryla-festival-imeni-edisona-denisova/ (accessed 05.02.2021)

11. Tomsk Philharmonic. Mezhdunarodnyy muzykal'nyy festival' "Klassicheskoe leto" [Tomsk International Music Festival "Classic Summer"]. *Tomsk Philharmonic: website.* 2019. http://philharmonic.tomsk.ru/ru/component/content/article/4612-2019-04-05-16-55-15 (accessed 05.02.2021)

12. Sebastian M. *Journal 1935–1944: The Fascist years.* Chicago, IL: Ivan R. Dee, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, 2000. 672 p.

13. Soroka Yu. "Bezymyannaya zvezda": provintsiya kak sotsiokul'turnaya kategoriya i sposob vospriyatiya goroda ["Nameless star": Province as a socio-cultural category and a way of perceiving a city]. *Vostok-Zapad: Istoriko-kul'turologicheskiy sbornik* [East-West: Historical and cultural collection]. 2011. (15), pp. 264–280. (In Ukranian)

[9] *RFE/RL Corporation is registered by the Ministry of Justice of the Russian Federation in a list of foreign media acting as a foreign agent.*

14. Soroka Yu. “Bezymyannaya zvezda”: provintsiya kak sotsiokul’turnaya kategoriya i sposob vospriyatiya goroda [“Nameless star”: Province as a socio-cultural category and a way of perceiving a city]. *Yulia Soroka’s LiveJournal blog.* 2012. 25 March. http://soroka70.livejournal.com/5131.html (accessed 10.02.2021)

15. Zinkevich E.S. “Progulki” s Shostakovichem [“Strolls” with Shostakovich]. In L.O. Akopyan (Ed.), *D.D. Shostakovich: pro et contra* [D.D. Shostakovich: pro et contra] (pp. 659–689). Saint Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities, 2016.

16. Alekseeva T. Kto otkryl “Bezymyannuyu zvezdu” [Who discovered the “Nameless star”]. *Moya sem’ya* [My family]. 2017. 27 July. URL: http://www.moya-semya.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=9663:2017-07-27-15-21-03&catid=123:2012-09-04-10-00-32&Itemid=198 (accessed 15.02.2021).

17. Dahl O. Pis’ma: O. Dal’—M. Kozakovu [Letters: O. Dahl to M. Kazakov]. In Oleg Dahl, *Oleg Dal’: Dnevniki, pis’ma, vospominaniya* [Oleg Dahl: Diaries, letters, memoirs] (pp. 393–394). Moscow: Tsentrpoligraf, 2001.

18. Filimonenkov D.O. Tonkosti perevoda [Subtleties of translation]. *LiveJournal: website.* 2008. 3 November. https://fdo-eq.livejournal.com/218152.html (accessed 15.02.2021)

19. Skowronek B. Research of language in film: Media linguistic approach. *Medialingvistika* [Media Linguistics]. 2016. Issue 2 (12), pp. 7–12. https://medialing.ru/research-of-language-in-film-media-linguistic-approach/ (accessed 07.03.2021)

20. Neumeyer D. *Meaning and interpretation of music in cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 336 p.

21. Chion M., & Gorbman C. *Audio-vision: sound on screen.* New York: Columbia University Press, 2009. 270 p.

22. Alexandrov V. Hermeneutic indices, predication, simile, metaphor. In V. Alexandrov, *Limits to interpretation: The meanings of Anna Karenina* (pp. 44–48). Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

23. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and of the chronotope in the novel]. In M.M. Bakhtin, *Literaturno-kriticheskie stat’i* [Literary critical articles] (pp. 121–290). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1986.

24. Ratgauz M. Ot Lyum’erov do Pon Chzhun Kho: zheleznaya doroga v mirovom kinematografe [From the Lumières to Bong Joon-ho: railway in world cinema]. *Arzamas: website.* 2017. 19 November. https://arzamas.academy/offline/rzd/rzd2 (accessed 17.02.2021)

25. Kulezic-Wilson D. *Sound design is the new score: Theory, aesthetics, and erotics of the integrated soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019. 184 p.

26. Mikheeva Yu.V. *Tipologizatsiya audiovizual’nykh resheniy v kinematografe na materiale igrovykh fil’mov 1950-kh–2010-kh godov* [Typology of the audiovisual solutions in the cinematography on the material of the live actions of the 1950’s–2010’s] (Doctoral thesis, Gerasimov Institute of Cinematography). Moscow, 2016. 53 p.

27. Denisov E. Penie ptits: Partitura, fonogramma, materialy, interv’yu [Birds singing: Score, phonogram, materials, interviews]. Moscow: Kompozitor, 2006. 89 p.

28. Kuprovskaya E.O. *Moy muzh Edison Denisov* [My husband Edison Denisov]. Moscow: Muzyka, 2014. 224 p.

29. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e—Problemy, portrety, sluchai* [Musical stock: 1970s—Problems, portraits, cases]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.

30. Lambek M. Slow reading. In C. McGranahan (Ed.), *Writing anthropology: Essays on craft and commitment* (pp. 62–65). Durham; London: Duke University Press, 2020.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО
доктор искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе,
заведующая кафедрой теории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных.
121069, Москва, улица Поварская, 30–36
ResearcherID: N-7682-2017
ORCID: 0000-0002-0286-2339
e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА МОЛОЗЯ
аспирант кафедры теории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных.
121069, Москва, улица Поварская, 30–36
ResearcherID: AAQ-9809-2021
ORCID: 0000-0003-0952-3150
e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

ABOUT THE AUTHORS

TATIANA I. NAUMENKO
D.Sc. in Art History, Professor,
Vice-Rector for Research
Head of the Music Theory Department,
the Gnesins Russian Academy of Music,
ul. Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow
ResearcherID: N-7682-2017
ORCID: 0000-0002-0286-2339
e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

ANASTASIA A. MOLOZYA
PhD student in Musical Art,
the Gnesins Russian Academy of Music,
ul. Povarskaya, 30–36, 121069, Moscow
ResearcherID: AAQ-9809-2021
ORCID: 0000-0003-0952-3150
e-mail: a.molozya@gnesin-academy.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

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

УДК 7.037.5 + 7.041 + 008
ББК 85.19 + 71.04 + 32.816

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-151-170
received 30.05.2021, accepted 29.06.2021

ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,
Национальный исследовательский университет ИТМО,
Санкт-Петербург, Россия
Researcher ID: AAK-1891-2020
ORCID: 0000-0003-0426-6458
e-mail: d.o.martynova@gmail.com

«ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ПРОТОПЕРФОРМАНС»: АВТОМАТ ЭНИГМАРЕЛЬ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ СЮРРЕАЛИЗМА 1938 ГОДА[1]

Аннотация. Нижеследующая статья написана по материалам выступления на международной научной конференции «Искусство и машинная цивилизация». В статье проводится анализ публикаций в периодических изданиях начала XX века, связанных с Энигмарель и автоматами, для выявления значения явления Энигмарель на Международной выставке сюрреализма 1938 года. В ходе исследования автор пришел к выводу, что явление Энигмарель было центральным событием открытия, своего рода «вобблером», который должен был привлечь и заинтриговать публику. Энигмарель — это документально подтвержденный курьез начала XX века, мистифицированный в популярных парижских газетах первой половины XX века. Изначально Энигмарель создали лишь для развлечения публики, так как популярность автоматов возобновилась в связи с развившейся во второй половине XIX века кукломанией. Однако в 1938 году для Международной сюрреали-

[1] Автор выражает благодарность своему научному руководителю — профессору кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств Ю.И. Арутюнян, а также главному научно-творческому коллективу журнала «Наука телевидения» и лично его главному редактору Е.В. Дукову, научному редактору Г.Р. Консону и ответственному секретарю О.Б. Хвоиной за неоценимую помощь в подготовке статьи.

стической выставке в Париже сюрреалисты превратили автомат Энигмарель в выставочный экспонат и сместили акцент с его развлекательной функции на символическую, в результате чего «механический человек» стал образом «идеального» человека, несущего опасность и смерть. Подобной смене интерпретации способствовала истерия, принципиально значимая для творчества сюрреалистов. Также центральное значение Энигмарель можно объяснить ссылкой на связь с Франкенштейном. Автомат предстает как управляемый с помощью электричества механизм, что проводит параллели с практиками месмеризма, во время которых можно было контролировать любое тело с помощью электрического импульса.

В ходе исследования можно прийти к выводу, что сюрреалисты превратили феномен популярной культуры автомата Энигмарель в выставочный экспонат, коррелировавшийся с кинопроизведениями 1920-х–1930-х годов об оживлении и сотворении неживого существа (фильмы «Франкенштейн» 1931 года, «Метрополис» 1927 года, «Голем, как он пришел в мир» 1920 года). Подобное позиционирование было связано с месмеризмом и истерией, связанными с окулярцентризмом и предвоенным настроениям времени сюрреалистов. На основании проведенного анализа публикаций в периодических изданиях, можно предположить, что явление Энигмарель предполагало активную вовлеченность зрителя. Это, в свою очередь, служило своего рода «связующим», объединяющим разрозненные элементы выставки.

Ключевые слова: сюрреализм, автомат, Энигмарель, механизмы в искусстве, протоперформанс, роботы в кино, сюрреалистические выставки, энвайронмент, кукломания, Жорж Мельес, международные выставки сюрреализма, Макс Эрнст, Сальвадор Дали

UDC 7.037.5 + 7.041 + 008
LBC 85.19 + 71.04 + 32.816

DARIA O. MARTYNOVA
Russian Academy of Arts,
ITMO University,
Saint-Petersburg, Russia
Researcher ID: AAK-1891-2020
ORCID: 0000-0003-0426-6458
e-mail: d.o.martynova@gmail.com

"ELECTRIC PROTO-PERFORMANCE": ENIGMARELLE THE AUTOMATON AT THE 1938 EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME[2]

Abstract. The following article is based on a report presented at the Arts and Machine Civilization International Scientific Conference. The author analyzes publications related to Enigmarelle and automata in periodicals of the early twentieth century in order to identify the significance of Enigmarelle's phenomenon at the 1938 International Exhibition of Surrealism. In the course of the study, it was concluded that Enigmarelle became a centerpiece of the opening, a kind of a wobbler that was intended for attraction and intriguing the public. Enigmarelle is a documented curiosity of the early twentieth century, mystified in popular Parisian newspapers of the first half of the century. Initially, Enigmarelle was created only for the entertainment of the public, as the popularity of automaton resumed in connection with the dollomania in the second half of the 20th century. However, for the 1938 International Exhibition of Surrealism in Paris, the surrealists turned Enigmarelle the automaton into an exhibition object and shifted the emphasis of its function from entertaining to symbolic; as a result, the "mechanical human" became the image of an

[2] I would like to thank my scientific supervisor Julia I. Arutyunyan, Professor of the Foreign Arts Department at the Russian Academy of Arts, Saint Petersburg, as well as *The Art and Science of Television journal* staff, namely Yevgeny V. Dukov, Editor-in-Chief, Grigoriy R. Konson, Scientific Editor, and Olga B. Khvoina, Executive Secretary, for their much-appreciated assistance in preparing this article.

"ideal" person bringing danger and death. This change in the interpretation was facilitated by the hysteria, which is fundamentally significant for the surrealists' work. Also, Enigmarelle's paramount significance can be explained by a reference to its connection with Frankenstein. The automaton, a mechanism controlled by electricity, drew parallels with mesmeric practices, during which a body could be controlled by electric pulses.

It can be concluded that surrealists turned the popular culture phenomenon, Enigmarelle the automaton, into an exhibit that correlated with the films of the 1920s and 1930s about the revivification and creation of an inanimate being (Frankenstein, 1931, Metropolis, 1927, The Golem: How He came into the World, 1920). Such a presentation was associated with mesmerism and hysteria, which was related to the ocularcentristic concept and surrealists' pre-war mood. Based on the analysis of publications in periodicals, it can be assumed that Enigmarelle's phenomenon anticipated viewers' active involvedness. This, in turn, served as a kind of a binder, uniting the disparate elements of the exhibition.

Keywords: surrealism, Enigmarelle the automaton, mechanisms in art, proto-performance, robots in cinema, surrealist exhibitions, environment, dollomania, Georges Méliès, international exhibitions of surrealism, Max Ernst, Salvador Dali

17 января 1938 года состоялось открытие Международной выставки сюрреализма, которая проходила в галерее изящных искусств под руководством Жоржа Вильденштейна по адресу улица Фобур Сент-Оноре, 140. Эта выставка подвела итог первой волне движения, стала своеобразным прощанием с начальным этапом сюрреализма, последней выставкой сюрреалистов в Европе.

Помимо этого, международная выставка сюрреализма 1938 года стала воплощением новой выставочной концепции, которая стремилась отразить бытование предметов в «сюрреалистической среде»: рассматриваемая коллективная экспозиция была своего рода вербальным посылом, который позволил преодолеть концепцию «белого куба»[3] и создать протоэнвайронмент[4], что позволило вовлечь зрителя в созданное

[3] Концепция «белого куба» — это выставочная концепция. Ее суть заключается в том, что все экспонаты выставляются на фоне белых стен, чтобы свести к минимуму отвлекающие факторы.

[4] Энвайронмент — это сконструированная среда, основная цель которой — вовлечение зрителя в художественное пространство. Автор вводит термин «протоэнвайронмент» по отношению к Международной выставке сюрреализма 1938 года, так как сюрреалисты пытались вовлечь зрителя в выставочное пространство с помощью разнообразных представлений, экспонатов, инсталляций и декораций.

иммерсивное пространство [18, p. 101; 9, p. 21]. О масштабах и значении выставки свидетельствует состав ее «кураторов»: Марсель Дюшан был генератором и арбитром, который также должен был регулировать конфликты между творцами, Макс Эрнст и Сальвадор Дали — техническими консультантами, Ман Рэй и Вольфганг Паален — оформителями.

Именно Эрнст и Дали, идейно близкие друг другу, отвечали за открытие выставки. Логика вернисажа была тщательно продумана и прописана, соответствуя центральной идее репрезентации расщепленной и подавленной личности. Сохранившееся приглашение на выставку детально повествует о «событиях», которые ожидали пришедших [приглашение опубликовано в: 8, p. 175]. Первое требование, прописанное в пригласительном, было адресовано самим посетителям — вход на выставку предполагал обязательное соблюдение дресс-кода — вечерний наряд. Это был ироничный жест, который контрастировал с алогичным устройством выставки и готовящимися так называемыми «событиями».

При соблюдении правила посетители могли увидеть открытие Андре Бретоном выставки, явление существ-объектов, истерию, освещенный клевер, «Упущенный акт» в исполнении Элен Ванель, связанных петухов, светящиеся скобы, спуск кровати по бокам от гидрофилов, «Самые красивые улицы Парижа», «Дождливое такси» и небо, полное опасностей. И если все эти «события» были лишь текстово упомянуты в приглашении, то одно из них было визуализировано фотографией, напечатанной в центре приглашения. Фотография запечатлела некое идущее по улице человекоподобное существо в нелепом костюме и с монструозной улыбкой под конвоем толпы полицейских. В качестве объяснения под фотографией напечатали: «Подлинный потомок Франкенштейна, автомат Энигмарель, сконструированный в 1900 году американским инженером Айрлендом в полночь в ложных плоти и костях пересечет выставку сюрреализма» [8, p. 175].

Подобные визуализация и текстовая расшифровка готовящегося «события» свидетельствуют, что явление Энигмарель было центральным событием открытия, своего рода «вобблером»[5], который должен был привлечь и заинтриговать публику. Однако, в отличие от перформанса «Упущенный акт» в исполнении французской танцовщицы Элен Ванель (мало-

[5] Вобблер (с англ. «приманка») — рекламный элемент, который своей необычной формой привлекает внимание прохожих. В данной статье слово «вобблер» используется в переносном значении: конструкция Энигмарель привлекала публику словно вобблер.

известный перформанс в контексте сюрреализма), который в последнее десятилетие стал предметом пристального анализа исследовательницы Марии Розы-Леманн (восстановившей его хронологию и нашедшей воспоминания свидетелей действа) [16; 18], про явление Энигмарель на Международной выставке сюрреализма ничего неизвестно.

При описании этого «события» исследователи отталкиваются от пригласительного и опубликованной там информации об Энигмарель, не поднимая архивные источники [напр., 6, p. 52]. Это приводит к аберрациям: часто в текстах Энигмарель называют «автоматоном»[6], а не «автоматом»[7] [8, p. 175], что диаметрально меняет функциональное назначение механизма; помимо этого, исследователи путают даты появления Энигмарель, указывая либо 1904, либо 1905, либо 1900 года [4, p. 41; 22; 8, p. 246]. Подобные ошибки связаны с иронией визуальности «события»: напечатанная фотография (которая, на самом деле, была искусственно созданным коллажем) создает эффект изученности, «легкости» интерпретации.

Однако подобный видимый акцент на Энигмарель указывает на популярность этого «монстра», на его сформировавшуюся «репутацию» в тот период времени. Это подтверждает статья из парижской газеты *Le Figaro*, которая перепечатала текст приглашения и сосредоточила внимание на Энигмарель как на «изюминке выставки» [15]. В связи с этой гипотезой основной целью настоящего исследования будет анализ газетных статей начала XX века, связанных с Энигмарель и автоматами, для выявления значения Энигмарель на Международной выставке сюрреализма 1938 года. Стоит отметить, что, работая в цифровом архиве Национальной библиотеки Франции и в коллекции А.Л. Гайота (№ 8) Национальной библиотеки Франции, автору настоящей статьи удалось найти описания Энигмарель лишь в книгах и периодических изданиях первой половины XX века. В итоге лакуны в изучении значения Энигмарель системно эта статья не восполнит, так как автору не удалось обнаружить воспоминания современников об этом событии Международной выставки сюрреализма. В связи с этим открытыми останутся неразрешенными вопросы о восприятии появления Энигмарель приглашенными и участниками выставки, а также реальности этого события (вопрос о фальсификации явления

[6] Автоматон — это кукла с механизмом, которая обычно может выполнять только одно действие (имеется в виду русскоязычная академическая традиция).

[7] Автомат — механическое устройство, выполняющее несколько действий без участия человека (имеется в виду русскоязычная академическая традиция).

остается открытым). Однако в статье прослеживается генезис Энигмарель, значение автомата для популярной культуры Франции первой половины XX века, а также будет охарактеризовано значение Энигмарель для Международной выставки сюрреализма 1938 года.

Энигмарель — это документально подтвержденный курьез начала XX века. Впервые упоминание о нем встречается не в журнале «Ученый американец» 1906 года, как указывают некоторые издания [8, p. 176], а во французских журналах 1905–1906 годов [напр., 11]. Так, 16 января 1905 года журнал *Gil Blas Illustré* пишет о «таинственном персонаже Энигмарель, о котором уже все судачат и который дебютирует сегодня в “Казино Парижа”» [22], а 6 февраля того же года *Le XIXe siècle* указывает Энигмарель среди других развлечений месяца [23]. Эти вырезки свидетельства того, что «рождение» автомата можно отсчитывать с января 1905 года, а также что этот «таинственный персонаж» за короткое время стал главной «диковинкой» и популярным развлечением Парижа начала XX века.

9 ноября 1906 года журнал *Le Radical* демистифицирует Энигмарель: «Этот герой был создан немцем Фредериком Айрлендом. Благодаря этому механику популярный “механический человек” может двигать своими конечностями, ходить, ездить на велосипеде и даже писать свое имя на доске» [24]. В этом же году на страницах журнала *Le Petit Magasin* появляется подробное описание устройства «механического человека»: «Немец Фредерик Айрленд, изобретатель — можно сказать, отец — этого нового механизма, потратил годы непрерывного труда, энергичной работы, чтобы его создать. Достаточно рассказать способы конструирования и функционирования автомата, чтобы каждый выполнил требуемую интеллектуальную и материальную работу по расчетам и настройкам описываемого.

Энигмарель высотой около шести футов, весит сто девяносто восемь фунтов и состоит из трехсот шестидесяти пяти различных частей, подогнанных друг к другу. Его ноги из железа и дерева, а руки из стали и свинца. В движение его приводят семь двигателей, работающих благодаря пружине и электричеству.

Два самых мощных двигателя предназначены для того, чтобы заставить работать нижние конечности описываемого субъекта, короче говоря, чтобы побудить его ходить. Чтобы дать двигателям необходимую им мощность, в Энигмарель установили четырнадцать аккумуляторов по восемьдесят четыре вольта каждый, которые производят две тысячи семьсот ампер в час. Эти аккумуляторы также принуждают автомат к вертикальному положению.

Вот как работает механизм при ходьбе. Прежде всего, один из двух двигателей, о которых мы только что говорили, толкает левую ногу вперед, это движение завершается, ртуть, служащая проводником электрического тока, падает на рычаг, затем возникает электрический контакт, а другой мотор, аналогичный первому, изменяет вес таким образом, что баланс остается прежним. В этот момент второй мотор толкает правую ногу вперед и повторяет ту же работу, что и с левой ногой. Таким образом, автомат работает шаг за шагом, как настоящий человек.

Каждый раз, когда Энигмарель выходит из машины, которая везет его в театр, зрители аплодируют ему стоя, мы спрашиваем о его здоровье, и каждый узнает, что было у их соседа в желудке в тот день» [цит. по: 2, p. 251].

Это одно из самых подробных описаний Энигмарель в прессе. Остальные журналы упоминают автомат среди многочисленных развлечений, которые увеселительные места предлагают посетителям [см., напр., 5]. Из этих газетных сообщений становится ясно, что сюрреалисты указали ложные сведения в приглашении (скорее всего, чтобы усилить эффект от явления Энигмарель): автомат появился во Франции в начале 1905 года, а не в 1900 году, его конструктором действительно был Фредерик Айрленд, но он был не американцем, а немцем, проживавшим во Франции.

Помимо этого, из анализа газет первой половины XX века стала ясна одна из причин, почему явление Энигмарель — своеобразная «приманка» на Международную выставку сюрреализма: появления механического человека стали большим культурным феноменом, каждое из них почти всегда сопровождалось восторженными газетными публикациями. Из описаний Энигмарель можно сделать вывод, что этот автомат был уникальным: он мог качественно выполнять несколько действий, к нему не были подключены провода, его механизмы не были видны зрителям. В связи с этим вставал вопрос о функционировании и конструкции Энигмарель, так как обычно автомат мог выполнять только одно действие (например, ходить, писать или играть в шахматы).

Ответ на загадку Энигмарель дает книга Гарри Лансона «Все о чревовещании, или чревовещание для всех» 1912 года, которая указывает на колоссальное значение автоматов в XX веке [14]. В этой книге отдельная глава была посвящена разнообразным автоматам с различными функциями: автоматы-дети (например, «неисправимый ребенок» — автомат-«страшилка»), автоматы-женщины, автоматы-мужчины, автоматы-жи-

вотные и т.д. Помимо этого, в книге приводятся разнообразные схемы конструкции кукол, марионеток и автоматов, которые наглядно разъясняют их устройство.

Энигмарель становится предметом пристального интереса со стороны Г. Лансона [14, p. 35–36]. Он анализирует его через призму чревовещания. В части, посвященной знаменитому автомату, Г. Лансон приводит в пример автомат-пианиста, который сам играет и поет, однако, на самом деле, звук исходит от чревовещателя [14, p. 34–35]. После этого Г. Лансон пишет о том, что немец-механик выставил напоказ своего механического «человека-загадку», чьи движения и действия будто были управляемы магом или невидимым контролером в берлинском цирке Бускли. Попутно Лансон объясняет, почему Энигмарель стал ярким феноменом популярной культуры: основные функции автоматов — удивлять и развлекать [об автоматах как феномене популярной культуры и развлечении см.: 4, p. 36–38]. Энигмарель выгодно выделялся среди всех механизмов: он совершал несколько действий подряд. Энигмарель мог ходить, прикуривать, курить, ездить на велосипеде и писать мелом на доске свое имя [14, p. 35]. По сути, Энигмарель совмещал в себе несколько автоматов, а его многофункциональность почти приравнивала его к человеку, что и удивляло публику. Наряду с этим Г. Лансон сразу же подробно описал конструкцию Энигмарель и трудности, с которыми столкнулся механик при его создании, раскрывая секрет устройства Энигмарель, что нивелировало некую мистификацию популярного автомата [14, p. 36].

Однако после перечисления трудов и механизма Энигмарель Г. Лансон указывает, что автоматы — это выгодный реквизит для чревовещателя и для его театрального представления. Объяснение этому — перечисленные труды и механизм. Числа, металл, детали, отсутствие признаков жизни — все это свидетельства своего рода «объективности» конструкции, ее «научности», вмешательства рационального в, по крайней мере, двигательную жизнь механического человека.

Сложнейшие механизмы автоматов, дополненные описаниями и схемами, убеждают зрителей во вмешательстве науки в «жизнь» автомата. Если обычно чревовещатель просовывал руку в отверстие деревянной куклы и управлял с помощью педалей и нитей своим реквизитом-медиумом, то теперь чревовещатель мог лишь озвучивать автомат.

Помимо автономности механических людей, большое значение для их популярности имело увлечение гипнозом и месмеризмом. Начиная со

второй половины XIX века, тела пациентов психиатрических клиник стали ассоциироваться с марионетками, куклами и автоматами. Подобные ассоциации были связаны со сценическим характером сеанса гипноза и магнетизма, который спровоцировал критику этих практик. Бельгийский философ Жозеф Дельбеф написал ряд критических статей по поводу этих «театральных представлений» [цит. по: 21, p. 97, 98]. Он анализировал различные единичные «месмерические спектакли» в контексте «шоу» больницы Сальпетриер. Согласно его исследованиям, пациенты становились управляемыми механизмами под влиянием гипнотизера/магнетизера. Он установил, что они стали жертвами «нейромимезиса», то есть под влиянием внушения могли копировать любые предложенные им телесные проявления, в результате чего становились виртуозными актерами, «марионетками», «автоматами», «манекенами», «лабораторными лягушками», «желанным мясом для экспериментов» и идеальными «лабораторными образцами» [цит. по: 21, p. 99]. Через эту призму больница становилась своего рода театром, который создавал для своих «актеров» «сценарии» и «роли».

Эта «сценарная» концепция главенствовала при репрезентации больных. В предвоенную эпоху понятия «куклы» и «автомата» стали особо популярными, так как позволяли не только создавать иллюзию бессмертности и невозможности получить ранения, но и ощущения контроля и управления. В связи с этим человекоподобный контролируемый механизм обладал большой силой и был чрезвычайно привлекателен для зрителей. Автомат Энигмарель ассоциировался с телом, управляемым месмерическим импульсом. Месмерические практики были известны с конца XVIII века. Их суть заключалась в контроле над телом и разумом пациента с помощью невидимых энергий и электрических импульсов. Автомат Энигмарель управлялся и запускался с помощью электричества, что и позволило провести параллели с месмеризмом, интриговавшим художников своей паранормальностью.

«Оживший» автомат, конвоируемый полицейскими из-за своей «опасности», коррелировался, помимо всего сказанного, с кинообразами управляемых или неподконтрольных человеку гуманоидов и автоматов, от которых исходила очевидная угроза человечеству. Так, параллели можно провести с ранними кинофеериями Жоржа Мельеса, связанными с магнетизмом («Гипнотизер» — утраченный фильм 1897 года и «Ванна Месмера» 1905 года). Например, в «Ванне Месмера» Ж. Мельес снял ак-

трис как марионеток, подчиненных импульсу магнетизера, в конце приравнивая их к подконтрольным и безэмоциональным статуям. И если в этом фильме Ж. Мельес затрагивает тему механического, неживого человека косвенно, то в кинокартине 1897 года «Гугусс и Автомат» неизвестный Автомат становится главным героем. В фильме был снят клоун, сраженный и пораженный механическими движениями Автомата. Тем самым Ж. Мельес, сам восхищавшийся новыми технологиями, продемонстрировал столкновение одной популярной культуры с другой. Сам фильм стал первой кинолентой, в которой появился робот как один из героев.

В этих фильмах Ж. Мельес демонстрировал свое восхищение перед механическими людьми, которое отвечало пристрастиям конца века. Куклы, марионетки, автоматы становились своего рода симулякрами людей, которых можно было контролировать, что спровоцировало развитие феномена так называемой «мономании кукол» в визуальной культуре. Популярность автоматов (особенно женских) в живописи, фотографии, театре или кино была связана с проблемой дислокации и доступности обнаженного женского тела в визуальной культуре.

Обнаженное феминное тело было невозможно увидеть нигде, кроме как в парижском морге, на столе патологоанатома или в больнице. Безвольные, обездвиженные, управляемые тела становятся источниками своеобразного «знания». Их безжизненность переносится и на женскую образность во второй половине XIX века, спровоцировав проникновение кукол и автоматов в искусство. Так, в 1860-е годы Эдгар Дега написал ироничное полотно под названием «Мужчина и кукла», где главной моделью художника становится женская кукла в платье по последней моде (скорее всего, произведение автобиографично, а черты главного героя списаны с самого Дега). Художник Жан Вебер написал полотно «Человек с куклами» в 1896 году, которое экспонировалось в этом же году в Салоне. В 1899 году появляется роман «Человек с куклами» Жан-Луи Рено, в котором подробно описывается фетишизм кукломана [цит. по: 10]. Примечательно, что в конце романа женщина, влюбившаяся в одержимого куклами, решила сыграть роль автомата, поскольку это был единственный способ влюбить в себя главного героя [цит. по: 10].

Создание Энигмарель хронологически совпало с «кукломанией». Сюрреалисты воспользовались популярностью муляжей, автоматов и протезов, возникшей в связи с травмами и потерями Первой мировой войны, чтобы превратить развлекательную конструкцию первой половины

XX века в выставочный экспонат. В результате их визуальных манипуляций (создании коллажа, акцента на «электрическое происхождение» Энигмарель) механический человек стал образом «идеального» человека, несущего опасность и смерть. Подобной смене интерпретации способствовал истерический дискурс, принципиально значимый для творчества сюрреалистов. Истерия опиралась на визуальность в постановке симптома. В результате она стала прочно ассоциироваться с окулярцентризмом[8]: медики-мужчины демонстрировали обнаженные истерические тела в «театре больницы Сальпетриер». Подобные демонстрации способствовали внедрению образа «истерического тела» в искусство второй половины XIX века («истерические тела» можно встретить в произведениях Огюста Родена, Фелисьена Ропса, Сары Бернар и многих других).

Управляемое «бесконтрольное» и «подсознательное» представляло большой интерес для сюрреалистов, в связи с этим многие представители направления обращались к «истерическим телам»: Макс Эрнст и Сальвадор Дали. Учитывая, что одним из технических консультантов был Макс Эрнст, то можно предположить, что автором коллажа на пригласительном Международной выставки 1938 года был именно он. М. Эрнст был заинтригован возможностями механизмов и автоматов, что и отразил в коллажах 1920-х годов [см.: 13]. Он соединял женские тела с частями самолетов или бомб, создавая устойчивые к военным последствиям «механизмы». Можно предположить, что именно из-за такой интерпретации «механизмов» Эрнст и включил Энигмарель в программу открытия Международной выставки сюрреализма 1938 года.

Стоит отметить, что автомат Энигмарель становится композиционным центром фотографии приглашения за счёт выделения светом и четко очерченных контуров. Эти детали указывают на то, что фотография подверглась определенным манипуляциями: фигура автомата Энигмарель была вклеена, то есть перед зрителем представили не фото, а коллаж.

В 30-е годы XX века М. Эрнст достаточно часто прибегал к гелиогравюре, чтобы «нивелировать» швы между склейками при изготовлении коллажей. Помимо этого, М. Эрнст был заинтересован в теме месмеризма, подконтрольного и обездвиженного тела и роботов и автоматов. Это ярко проявилось в роман-коллаже 1934 года «Неделя доброты или

[8] Под этим определением имеется в виду господство зрения в восприятии человеком какого-либо явления.

Семь смертельных элементов» [7, p. 282–285], где женские тела были позиционированы как главный объект. Этот объект становился источником наслаждения для мужчины-вуайериста. В одном из листов М. Эрнст представил женщину-робота, собранную из разрозненных частей тела и механических элементов, и которая обладала яркой сексуальностью.

Все эти листы связывала истерия. Сквозь призму истерии женщина становилась подконтрольным роботом, управляемым врачом. Истеричка, по концепции Жака Лакана, зависит от контролера, она нуждается в заданных моделях поведения, которые механически повторяет (эта концепция описана в Мастер-схеме Лакана об истерике и господине) [1, с. 31].

Истерия объединила и разрозненные объекты, и залы Международной выставки сюрреализма 1938 года. Все оформление выставки было призвано «устранить» буржуазное спокойствие и напомнить об ужасах Первой мировой войны. «Межвоенная эпоха» породила, по мнению сюрреалистов, «сомнамбул», которые не могли выразить свое подсознательное. Посетители нуждались в магистралях, пробуждающих их ото «сна» и позволяющим им трезво взглянуть на окружающую действительность. Свисающие угольные мешки с потолка, пруд посреди комнаты, кромешная тьма в залах — все это создавало дискомфорт, отчужденность и пробуждало страх. Разрозненные и алогичные элементы собрали воедино представления, устроенные М. Эрнстом и С. Дали.

По отношению к этим сюрреалистическим представлениям на открытиях выставок исследовательница Мария-Роза Леманн ввела в научный оборот термин «перформанс» в ряде своих статей [17; 18, p. 102]. В свою очередь идею о перформансах на открытиях сюрреалистических выставок она заимствует у Элис Маон, которая назвала представление «Упущенный акт» 1938 года прото-хэппенингом [20, p. 54]. Леманн заимствует это слово из исследования Маон, в результате чего происходит реинтерпретация термина «перформанс» по отношению к сюрреалистическим практикам на открытиях выставок.

Вводимый термин «перформанс» Леманн применяет к выступлениям танцоров и актеров на сюрреалистических выставках: «Упущенный акт» (1938), «Молитва о прикосновении» (1947), «Банкет каннибалов» (1959) [17, p. 13]. Она пишет, что эти представления делали зрителя активным соучастником, зритель вовлекался в эту игру, проецируя на тела свой личный опыт [17, p. 14]. Поднимая проблему взгляда как всегда насильственного акта, Леманн приходит к выводу, что сюрреалисты неслу-

чайно устраивали разнообразные представления: они пытались визуализировать подавленные и скрытые в глубинах психики желания публики. Это обеспечивало своеобразную реинтерпретацию концепции взгляда: вместо насильственного он становился вовлеченным, то есть связанным с визуальным опытом и социальным участием.

Появление Энигмарель, заявленное в программе раньше, чем истерический перформанс Элен Ванель, должно было спровоцировать публику на размышления, высвободить ее бессознательное, акцентировать внимание на витающих проблемах (напомним, что 1938 год — предвоенный, год, когда четко наметились социальные и политические конфронтации). В этом контексте и «явление Энигмарель» может считаться перформансом, однако в настоящей статье автор предпочел ввести определение «протоперформанс»[9], соединив здесь термины Маон («прото-хэппенинг) и Леманн («перформанс»). Использование подобного терминологического неологизма связано с тем, что термин «перформанс» еще не был введен в разговорную и научную практики в период создания сюрреалистических представлений.

«Протоперформанс» с участием механического человека становился символом предвоенной эпохи, напоминанием об ужасах войны от Сальвадора Дали и Макса Эрнста. Эти два разных мастера объединились и стали техническими консультантами не случайно. Обоих роднил подход к бессознательному и любовь к медицине и психиатрии. С. Дали, как и М. Эрнст, не разделял «поэтическую» концепцию истерии, он считал, что эта болезнь позволит выразить «объективную» составляющую бессознательного[10] [25, p. 10]. В доказательство этого он устроил «протоперформанс» под названием «Упущенный акт», во время которого танцовщица Элен Ванель в трех актах имитировала истерический припадок, взаимодействуя с окружающей средой.

Само название «Упущенный акт» указывает на амбивалентность и нестабильность истерии — болезни-протея. Ее невозможно уловить, за

---

[9] Введение приставки «прото» по отношению к терминологическому обозначению сюрреалистических представлений на открытиях выставки обусловливается авторским стремлением следовать принципу историзма, т.к. сами сюрреалисты не обозначали свои постановки как «перформансы», а относились к ним, скорее, как к спектаклям или своеобразной игре со зрителем.

[10] Таким образом, проходила полемика между двумя разными направлениями сюрреализма (линиями развития сюрреализма Бретона и Дали), вылившаяся в «сюрреалистические войны).

ней невозможно уследить. «Протоперформанс» в исполнении Элен Ванель воссоздавал упущенное развитие «истерического спектакля», его исторические коннотации (связь с оковами психических больных, попытка преодолеть «сдерживание» тела и, наконец, стадия «освобождения» — истерическая арка). По сути, С. Дали показал, к чему приводит сдерживание бессознательного, и что может произойти, если поддаться сдерживаемому. Это коррелировалось с современной сюрреалисту ситуации — предвоенным настроениям и страху, которые не обсуждались, но муссировались в обществе.

Подобная стратегия репрезентации «расщепленной» и искалеченной личности, нуждающейся в сдерживании и отвергающей его, находит параллели в кинематографе. Сомнамбула Чезаре, многократно демонстрируемая доктором, восстает против своего «господина» в фильме «Кабинет доктора Калигари». Стоит отметить, что образ доктора, доминирующего над всем, выступающего трикстером и невидимо контролирующего героев и зрителя на протяжении киноленты, был списан с доктора Шарко, исследователя истерии и «заводчика истеричек» [12, p. 63–64; 24, p. 91]. Обращение к образу Шарко было неслучайным: прославленный доктор, занимавшийся верификацией симптомов истерии с помощью визуальных средств [3, p. 185–186], создавал из своих пациентов обезличенные статуи, которые могли находиться в нечеловеческих условиях (неподвижно стоять, лежать на двух стульях, имитировать припадки) долгое время при помощи гипноза и месмеризма [см. подробнее: 19].

«Явление Энигмарель» взаимодействовало с «Упущенным актом». Если Э. Ванель демонстрировала «освобождение» от разума, то Энигмарель, напротив, стал свидетельством «военной» цивилизации и контроля. У «механического человека» нет чувств: он не испытывает боли, любви, сострадания, но при этом он подконтролен, что делает его идеальным военным. Конвоируемый полицейскими Энигмарель предстает как солдат, предвещая будущую катастрофу.

Помимо этого, центральное значение Энигмарель можно объяснить ссылкой на связь с Франкенштейном. Автомат предстает как управляемый с помощью электричества механизм, что, как было отмечено ранее, проводит параллели с практиками месмеризма, во время которых можно было контролировать любое тело с помощью электрического импульса (это ярко продемонстрировано в коллаже Макса Эрнста «Приготовление костного клея» 1921 года).

Главное проявление контроля — рождение. «Жизнь» Энигмарель зависела от электричества, которое подавалось человеком. В этом контексте на выставке произошла демонстрация «сотворения» «неживого существа», оживление инертного тела, которые волновали умы со времен Фомы Аквинского (первое появление автомата связано с учителем Фомы Аквинского Альбертом Великим [14, p. 30]).

Подобная сцена дублировала популярные образы кинематографа — оживление существа в лаборатории доктора в фильме «Франкенштейн» 1931 года, попытка превратить Марию в машину ученого Ротванга в «Метрополисе» 1927 года, а особенно — «неоформленное тело» Голема из фильма «Голем, как он пришел в мир» 1920 года.

Таким образом, использовав феномен популярной культуры — мистифицированный механический человек Энигмарель — сюрреалисты превратили его появление на выставке в форму «протоперформанса», которая коррелировала с кинопроизведениями 1920-х–1930-х годов об оживлении и сотворении неживого существа. Подобное позиционирование было связано с месмеризмом и истерией, связанными с окулярцентризмом и предвоенным настроениям времени сюрреалистов. На основании проведенного анализа публикаций в периодических изданиях, можно предположить, что явление Энигмарель было своего рода явлением «искусства взаимодействия» и предполагало активную вовлеченность зрителя. Это, в свою очередь, служило своего рода «связующим», объединяющим разрозненные элементы выставки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лакан Ж. Семинары / в ред. Жака-Алэна Миллера; пер. с фр.: М. Титовой, А. Черноглазова. М.: Гнозис, 2008. Кн. 17: Изнанка психоанализа (1969–1970). 272 с.

2. A.B. Mannequins Vivant // Le Prestidigitateur: gazette mensuelle des artistes professionnels et amateurs. 1921. 1 janvier. P. 250–251.

3. Bougousslavsky J., Boller F. Jean-Martin Charcot and art: Relationship of the “founder of neurology” with various aspects of art // Progress in Brain Research. 2013. Vol. 203: The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience – Neuro-Historical Dimensions / ed. by S. Finger, D.W. Zaidel, F. Boller, J. Bogousslavsky. Part 2. Chapter 7. P. 185–199. DOI: https://doi.org/10.1016/B978-0-444-62730-8.00007-4.

4. Carper S. Robots in American popular culture. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2019. 301 p.

5. Chaumont C. Instantané // Le Figaro. 1905. 14 janvier. P. 1.

6. Cottrill J.A. Fortuitous Encounters: Mapping the Museum of Jurassic

Technology's Surrealist Sensibility. London, Ontario: University of Western Ontario, 1999. 161 p.

7. Hornstein K. The Lion of Belfort, Max Ernst's Une semaine debonte, and the Uses of the Past // Nineteenth-Century French Studies. 2021. Vol. 49. № 3–4. P. 282–304. DOI: https://doi.org/10.1016/B978-0-444-62730-8.00007-4.

8. Housefield J. Playing with earth and sky: astronomy, geography, and the art of Marcel Duchamp. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2016. 280 p.

9. Hugnet G. Pleins&Déliés. Souvenirs et témoignages 1926–1972. Paris: Guy Authier, 1972. 426 p.

10. Véber J. The doll man // Sotheby's: site. URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/tableaux-sculptures-dessins-anciens-pf1909/lot.186.html (дата обращения: 27.05.2021).

11. Jousselin A. Notes du Liseur // Le radical. 1906. 9 novembre. P. 3.

12. Kaes A. Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton: Princeton University Press, 2009. 328 p.

13. Kavky S. Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria // The Space Between—Literature and Culture, 1914–1945. 2012. Vol. 8. № 1. P. 37–63.

14. Lançon H. Tous ventriloques, ou La ventriloquie à la portée de tous. Paris: Collection A.-L. Guyot, 1912. 144 p.

15. Le Masque de fer. Les Echos // Le Figaro. 1938. 16 janvier. P. 2.

16. Lehmann M.-R. L'Acte manqué (1938): Le surréalisme entre folie et performance—Un corps placé sous le signe de l'hystérie // Acta Iassyensia Comparationis. 2016. № 17. P. 47–56. URL: http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-17/AIC_17_FULL.pdf (дата обращения: 27.05.2021).

17. Lehmann M.-R. La "Voyeurisation" du public dans la performance surréaliste a l'exemple de "L'Acte manqué" (1938), "Prière de Toucher" (1947) et "Banquet cannibale" (1959)—unekampfansageà la morale sociale // Symbolon. 2015. Vol. 16. № 2 (29). P. 13–22.

18. Lehmann M.R. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come // Lingua Romana. 2017. Vol. 13. № 1. P. 99–112. URL: https://linguaromana.byu.edu/2018/09/04/the-1938-exposition-internationale-du-surrealisme-and-acte-manque-the-terror-of-memory-and-the-terror-to-come/ (дата обращения: 27.05.2021).

19. Levingston S. Little demon in the city of light: A true story of murder and mesmerism in Belle Epoque Paris. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2014. 352 p.

20. Mahon A. Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968. London: Thames & Hudson, 2005. 240 p.

21. Mayer A. Sites of the Unconscious: Hypnosis and the Emergence of the Psychoanalytic Setting. Chicago: University of Chicago Press, 2013. 272 p.

22. Mortier P. Spectacles et Concerts // Gil Blas. 1905. 16 janvier. N. p.

23. Petit Courrier // Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire. 1905. 6 fevrier. N. p.

24. Sacchi D., Belingheri M., Mazzagatti R., Zampetti P., Riva M.A. “The Cabinet of Dr. Caligari”: The Scientific Debate on Hypnosis and its Legal Implications between the 19th and the 20th Century // European Neurology. 2020. Vol. 83. № 1. P. 91–96. DOI: https://doi.org/10.1159/000507192.

25. Stent D. Dali / Duchamp in light of Edward James—The International Surrealist Exhibition 1936 // Avant-garde Studies. 2018. № 3. P. 1–29.

REFERENCES

1. Lacan J. *Iznanka psihoanaliza: Kniga 17* (1969–1970) [The other side of psychoanalysis: Book 17, 1969–1970]. Moscow: Gnozis, 2008. 272 p.

2. A.B. Mannequins Vivant. *Le Prestidigitateur: gazette mensuelle des artistes professionnels et amateurs.* 1 janvier 1921, pp. 250–251.

3. Bougousslavsky J., & Boller F. Jean-Martin Charcot and art: Relationship of the “founder of neurology” with various aspects of art. In S. Finger, D.W. Zaidel, F. Boller, & J. Bogousslavsky (Eds.), *Progress in Brain Research* (Vol. 203, pp. 185–189). 2013. https://doi.org/10.1016/B978-0-444-62730-8.00007-4

4. Carper S. *Robots in American popular culture*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2019. 301 p.

5. Chaumont C. Instantané. *Le Figaro*. 14 janvier 1905, p. 1

6. Cottrill J. A. *Fortuitous encounters: Mapping the Museum of Jurassic Technology’s surrealist sensibility.* London, Ontario: The University of Western Ontario, 1999. 161 p.

7. Hornstein K. The Lion of Belfort, Max Ernst’s Une semaine de bonte, and the Uses of the Past. *Nineteenth-Century French Studies.* 2021. *3–4* (49), pp. 282–234. https://doi.org/10.1353/ncf.2021.0010

8. Housefield J. *Playing with earth and sky: Astronomy, geography, and the art of Marcel Duchamp.* Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2016. 280 p.

9. Hugnet G. *Pleins & Déliés. Souvenirs et témoignages 1926–1972*. Paris: Guy Authier, 1972. 426 p.

10. Jean Véber. The Doll Man. *Sotheby’s.* https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/tableaux-sculptures-dessins-anciens-pf1909/lot.186.html (accessed 27.05.2021)

11. Jousselin A. Notes du Liseur. *Le radical.* 9 novembre 1906, pp. 3.

12. Kaes A. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war.* Princeton: Princeton University Press, 2009. 328 p.

13. Kavky S. Max Ernst’s Post-World War I studies in hysteria. *The Space Between.* 2012. VIII (1), pp. 37–63.

14. Lançon H. *Tous ventriloques, ou La ventriloquie à la portée de tous.* Paris: Collection A.-L. Guyot, 1912. 144 p.

15. Le Masque de fer. Les Echos. *Le Figaro.* 16 janvier 1938, p. 2.

16. Lehmann M.-R. L'Acte manqué (1938): Le surréalisme entre folie et performance—Un corps placé sous le signe de l'hystérie. *Folie/Madness.* 2016. (17), pp. 47–56. http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-17/AIC_17_FULL.pdf (accessed 27.05.2021)

17. Lehmann M.-R. La "Voyeurisation" du public dans la performance surréaliste a l'exemple de "L'Acte manqué" (1938), "Prière de Toucher" (1947) et "Banquet cannibale" (1959)—une kampfansage à la morale sociale. *Symbolon.* XVI (29), pp. 13–22.

18. Lehmann M.-R. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The terror of memory and the terror to come. *Lingua Romana.* 2018. (1), pp. 99–112. https://linguaromana.byu.edu/2018/09/04/the-1938-exposition-internationale-du-surrealisme-and-acte-manque-the-terror-of-memory-and-the-terror-to-come/ (accessed 27.05.2021)

19. Levingston S. *Little demon in the city of light: A True story of murder and mesmerism in belle epoque Paris*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2014. 352 p.

20. Mahon A. *Surrealism and the politics of Eros, 1938–1968.* London: Thames & Hudson, 2005. 240 p.

21. Mayer A. *Sites of the unconscious: Hypnosis and the emergence of the psychoanalytic setting.* Chicago: University of Chicago Press, 2013. 272 p.

22. Mortier P. Spectacles et Concerts. *Gil Blas*. 16 janvier 1905. N. p.

23. Petit Courrier. *Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire*. 6 fevrier 1905. N. p.

24. Sacchi D., Belingheri M., Mazzagatti R., Zampetti P., & Riva M. A. "The cabinet of Dr. Caligari": The scientific debate on hypnosis and its legal implications between the 19th and the 20th century. *Eur Neurol.* 2020. Issue 83 (1), pp. 91–96. https://doi.org/10.1159/000507192

25. Stent D. Dali / Duchamp in light of Edward James—The International Surrealist Exhibition 1936. *Avant-garde Studies.* 2018. (3), pp. 1–29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА МАРТЫНОВА
аспирант кафедры зарубежного искусства,
ассистент Центра социальных и гуманитарных знаний,
Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина (СПбАХ),
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17,
Национальный исследовательский университет ИТМО (НИУ ИТМО),
197101, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49
Researcher ID: AAK-1891-2020
ORCID: 0000-0003-0426-6458
e-mail: d.o.martynova@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR
DARIA O. MARTYNOVA
PhD student in Art Studies,
Assistant at the Center for Social and Human Sciences,
Russian Academy of Arts,
Universitetskaya nab., 17, 199034,
Saint Petersburg ITMO University,
Kronverkskiy pr., 49, 197101, Saint Petersburg
Researcher ID: AAK-1891-2020
ORCID: 0000-0003-0426-6458
e-mail: d.o.martynova@gmail.com

UDC 791.4 + 008
LBC 85.373(0) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213
received 30.05.2021, accepted 29.06.2021

BELLA A. BULGAROVA
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Moscow, Russia.
ResearcherID: G-3631-2016
ORCID: 0000-0001-6005-2505
e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

ALEXEY YU. OVCHARENKO
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Moscow, Russia
ResearcherID: Z-3696-2019
ORCID: 0000-0002-8544-5812
e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

VICTOR V. BARABASH
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Moscow, Russia
ResearcherID: P-6349-2017
ORCID: 0000-0002-8909-2145
e-mail: barabash-vv@rudn.ru

JULIA A. VOROPAEVA
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Moscow. Russia
ResearcherID: AAN-5202-2020
ORCID: 0000-0002-5425-3359
e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

“EVERY GENERATION HAS ITS SHERLOCK”: THE CHARACTER’S IMAGE IN THE FILM ADAPTATIONS OF STORIES BY A. CONAN DOYLE ABOUT SHERLOCK HOLMES[1]

Abstract. The article covers the problem of the protagonist’s image portrayal in modern cinema on the example of the three most recent film adaptations based on works by Conan Doyle. The relevance of this scientific issue is explained by the fact that the peculiarities of representing the character in modern cinema partly reflect the state of society itself, its social problems, phobias and neuroses. Cinematography, like no other type of contemporary art, has broad opportunities to embody almost any character in three-dimensional reality, which imposes a certain social responsibility for the results of the main characters’ portrayal. The appeal to the archetypal images of world literature implies not only the openness of improvisation, but also the preservation of the character’s social function. The article analyzes the representation of one of such archetypal images of world significance—Sherlock Holmes. The research methodology is based on a systematic approach and general scientific methods, and also includes special methods: content analysis of scientific literature related to the topic; the method of sociological survey (questionnaire survey), the method of statistical analysis. The empirical study, the results of which are presented in this article, is based on three screen adaptations of the Sherlock Holmes stories, produced in the 2000s in Great Britain, Russia and the United States. The study involved 150 respondents, whose answers were converted from a qualitative to a quantitative format to analyze the specifics of the representation of the main character (the protagonist). The authors of the article came to the following conclusions: in modern film adaptations the protagonist is portrayed not as a genius of the scientific method of thinking, but as a sociopath who is unable to interact with society without an intermediary (a companion character). Moreover, modern screen adaptations violate the archetypal image itself due to improvisations with the static characteristics of the character, which leads to a negative perception of such a character by the audience. The very strengthening of sociopathic features of the protagonist’s character, shifting the emphasis from the idea of higher justice, from eternal values to private motives, lead to a certain simplification

[1] Authors are deeply grateful to the translators: Diana S. Solobuto, Senior Lecturer at the Maurice Thorez Institute of Foreign Languages, Member of the Union of Writers of Russia, Winner of the Golden Pen of Russia Award-2007 (Moscow, Russia), and Irina B. Maslova, Head of the Department of Russian as a Foreign Language at the Institute of International Educational Programs (Moscow, Russia).

of the character, and also serve as an indicator of the state of society itself. The theoretical significance of the research is determined by the fact that this article offers original criteria developed by the authors to analyze the representation of the character. The practical significance of the article is backed by the conclusions and results of the study, which can be used for further work to identify the impact of characters' representations on shaping value orientations in modern society.
Keywords: cinema, protagonist, character, improvisation, static characteristics of the character, dynamic characteristics of the character, social function, archetypal image, ways of representation

INTRODUCTION

The relevance of the topic is due to the fact that the problem of representing the main character (the protagonist) is an indicator of aesthetic, moral, ethical and mental characteristics of modern society. Modern cinema, undoubtedly, possesses the most powerful tools for this purpose, being a part of the general screen culture [1], allowing to transmit the created images to the whole world, to replicate and visualize fictional and national-political myths [2, p. 119]. The popularity and wide coverage of the cinema, its modern digital versions and a wide range of expressive means determine the uniqueness and special power of the impact this type of art has on the modern world.

Movie makers use certain techniques to build and develop characters. The choice of filming techniques, action, mise-en-scene, editing, lighting and sound—all of it determines the artistic way of shaping the character's image using a combination of the author's thought and cinematic techniques. The process of transforming an artistic image into a screen image is based on a specific cinematographic dramaturgical canon. Both mise–en–scene—colors and light, costumes, makeup, placing of props, placement of actors on the set—and the shot composition itself carry certain information about the character, which was already pointed out by S.M. Eisenstein [3, pp. 81–93] and L.V. Kuleshov [4, pp. 75–95] in the 1920s–1930s. Cinematographers carefully consider the frame sequence, the montage tempo and the usage of editing techniques, which also influence the narration, the character's representation and the involvement of the audience into the action. Coincidental sound trimming, continuity editing, frame cutting, insertion, dissolving, gradual appearance, disappearance, rapid movement, transition, overlapping—these all are editing techniques that also contribute to the character's image [5, p. 50]. In most feature films, although the lighting may look usual and

natural, the filmmakers put a lot of effort to achieve the specific effect they want. Lighting always significantly and meaningfully contributes to the narrative—German expressionism and film noir, with their semidarkness, interplay of shadows and side-lighting of characters' faces, are classical examples. Filmmakers carefully consider the quality and location of light sources, influencing the narrative and character development [6, p. 130].

The sound sequences in the motion picture are also carefully thought through, the same way the visual editing of the film is. Sound effects and music also contribute significantly to the creation of the screen image. According to most researchers of modern cinematography, the representation of the character in the film can also be described by the formula: "dialogue + physical movement = the character" [7, p. 2].

This brings us to the main component of the film—its characters. Identifying oneself with the characters is a frequent reason why people are attracted to a particular film. Viewers want the protagonist and supporting characters to evolve just like people in real life do. They want a film to reflect this evolution; the character must show the development of moral and ethical virtues, such as decency, honesty, or courage, and "have a very detailed biography, which makes the character three-dimensional" [5, p. 54].

To create a three-dimensional character with a well-developed background, a film must illustrate the sociology, psychology, and physiology of the character. Since a film is a visual experience, sociology and psychology, together with physiology, are subtly portrayed using visual means through physical movements and dialogues in any situation depicted in the film.

By shaping the character in cinematography, his or her physical actions and dialogues change depending on the exposition and conflict, as he or she is moving through the rising and falling action of the film. Each frame should be aimed at completing the action and developing the character's story. Besides, dialogues in these situations should match physical movements. For example, dialogue "cannot be ranting and raving about a particular situation when a character is standing still, looking into the window" [8, p. 102].

In the history of cinema there have been many examples of representing a character from literature. But for now, Sherlock Holmes, striking as it may seem, remains the most brilliant and popular image to be portrayed on the screen, a character created two centuries ago and still successfully gaining the attention of viewers. This character, according to K. Jung's famous ideas, is an archetypical image carrying a social idea in itself, the idea that has been

significant for the whole mankind in the course of all periods of historical development, clear for any national culture and complying with the moral and ethical demands of the society [9, p. 9]. In the case of Sherlock Holmes, an archetype that appeared in the late 19th—the first half of the 20th century reflects the idea of higher justice, which can be implemented by man with the help of scientific analysis.

Analyzing this timeless image, some researchers note that "Sherlock Holmes is one of the most adapted characters of all times" [8, p. 17]. The phenomenon of this character lies in the fact that it represents not only an archetypal image, clear and accessible for any culture and nation, but also that it actually reflects the myth of Holmes, which has absorbed the intertextuality of the previous screen incarnations, a kind of "Holmes's canon". In scientific literature, there have been many attempts to analyze the phenomenon of this character, from studying the discrete transition of the text from page to the screen [8, p. 18] to the character's evolution as it has been changing in various intertexts and through time [10, p. 226]. By analyzing, researchers tried to show that it is the character that is adapted, not the fictional text with its narrative, genre and aesthetic aspects, and thus, studying screen representations of Sherlock Holmes should include analysis of various aspects related to cinematography that shape, change and define this character throughout his hundreds of screen lives. To date, the world cinema has 135 cinematic incarnations of Sherlock Holmes, created by actors from different countries (UK, Russia, USA, Canada, Poland, Japan, etc.) [11, p. 44] (Fig. 1, p. 174).

The study of Sherlock Holmes's archetypal image in the context of its cinematographic representations allows, in our opinion, to identify the main peculiarities of modern interpretations of the character and to reveal the specific attitude of modern society to the character. There are different points of view on the specifics of the screen image embodiment. For example, in his work A. Bachmann puts forward the following thesis: "Countless reinterpretations have touched all the aspects of Holmes's character and world—costume, appearance, time period, gender, sexuality—but one thing never changes: he is a scientist. This character is a mixture of all the stereotypes we have ever had about scientists—lonely, introverted, brave, reckless, a little inhuman, cruel, obsessive, creative, and brilliant" [10, p. 329].

This statement can be taken as a ground for analyzing the peculiarities of the character's representation, since the world in which he was originally created was literally obsessed with science. The Victorian era saw the creation

of Charles Babbage's first "Analytical Engine", a precursor of modern computer technology. Many literary predecessors of Holmes, detective characters—A. Dupin by Edgar A. Poe, Lecoq by Emile Gaboriot, "The Thinking Machine"—Professor Van Dusen by Jacques Futrelle—were characters who were proud of their systematic, unemotional approach to solving complex mysteries [13, p. 38].

Fig. 1. The canonical image of Soviet cinema—Sherlock Holmes performed by V.B. Livanov. Screen capture from the series of television films *The Adventures of Sherlock Holmes and Dr. Watson* directed by Igor Maslennikov, 1979–1986[2]

Sir A. Conan Doyle's character, Sherlock Holmes in his classic version was also distinguished by his lack of emotion. (Interestingly, in British detective fiction there is also an exact opposite of Holmes—H.C. Chesterton's Father Brown, who relies not on logic to investigate crimes, but rather on his knowledge of human nature. Robert Hamer's 1954 adaptation of *The Blue Cross—Father Brown*, starring Alec Guinness, is considered a reference standard. Comparing cinematic representations of Father Brown, including the one in BBC One *series Father Brown* (2013–2020) and cinematic representations of Holmes is a topic for further research) (Fig. 2).

[2] See the image source: https://aif.ru/culture/movie/1076684 (08.07.2021).

Fig. 2. Father Brown performed by Mark Williams.
Screen capture from the BBC One *series Father Brown* (2013–2020).
The series is based on the works of Gilbert Keith Chesterton
about the Catholic priest-detective father Brown[3]

As with Babbage's machine, it is not the personality that is involved here, but only the application of the method. But apparently, as A. Conan Doyle well knew, no scientist, let alone a popular character from literature, can survive only thanks to cold mechanical logic [13, p. 39]. A stubborn collector of facts, devoid of imagination, is not our only stereotypical image of a scientist. Holmes is also a reserved eccentric man relying on intuition and mysterious flashes of insight. In some cases, he completely "abandons his deductive methods and chooses good old-fashioned fist-fighting" [13, p. 40]. By combining these seemingly contradictory characteristics, Holmes becomes a more realistic scientist and person than any of his fictional rivals. He also adapts himself well—each film director creates his own image of Holmes, guided by a canonical set of personality traits attributed to this figure from literature. As N. McCaw writes: "Some emphasize drug abuse in this character, others emphasize playing the violin, and others emphasize wit. P. Downey Jr. focuses on his physical shape, Jeremy Brett was quietly mysterious, Basil Rathbone

[3] See the image source: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/117224/foto/864506 (08.07.2021).

was a classic gentleman, and Cumberbatch's Holmes is a brilliant intellectual. But they are all scientists because the method and purpose never change" [13, p. 46]. A. Conan Doyle's character, thus, has no clear, closed characteristics, which gives almost boundless freedom for interpretation, representing a kind of cinematic palimpsest.

This aspect, perhaps, is at the heart of this appeal of Holmes as a character in modern cinema, especially in its neo–Victorian version, which also has a therapeutic effect: the viewer is comforted by the idea that, however mysterious the riddle may be, there is a solution that someone can find and will surely find, that Holmes uses logic, imagination and help of volunteers—street boys, rather than relying on artificial intelligence to solve problems. In his review of Guy Ritchie's film A. Anastasiev, however, emphasizes that the film reflects the public mood and demands of mass culture of the 2000s for anti-science and all kinds of mysticism [12].

Fig. 3. Sherlock Holmes performed by Benedict Timothy Carlton Cumberbatch. Screen capture from the British television series Hartswood Films, shot for BBC Wales. The plot is based on the works of Sir Arthur Conan Doyle about detective Sherlock Holmes, but the action takes place (with the exception of one series) nowadays (2010–2017)[4]

However, in the three most recent film adaptations *Sherlock* starring B. Cumberbatch (2010–2017) (Fig. 3), *Sherlock Holmes* (2009) and *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* starring R. Downey Jr. (2011) (Fig. 4) and *Sherlock Holmes* starring I. Petrenko (2013) (Fig. 5) the love of viewers to Holmes as well as to science is clouded by concerns: it is not very clear from the representation

[4] See the image source: sherlock-serial-sherlock-bbc-sherlock-holmes-sherlock-she-39.jpg (1332×850) (goodfon.ru) (08.07.2021).

Fig. 4. Sherlock Holmes performed by Robert John Downey Jr.
Screen capture from the American film *Sherlock Holmes* is a detective action film directed by Guy Ritchie, which is based on the works of Arthur Conan Doyle about Sherlock Holmes, although the main plot is original.
The film premiered on December 24 (in Russia—December 31), 2009[5]

Fig. 5. Sherlock Holmes performed by Russian actor Igor Petrenko.
Screen capture from the Russian television series produced by the Central Partnership film company, shot by director Andrei Kavun based on the stories of Arthur Conan Doyle about detective *Sherlock Holms.*
The film premiered from November 18 to 28, 2013 on the TV channel Russia-1[6]

of this character in these films, how far he can go in his search for truth. If we take into consideration that Sherlock Holmes's archetype is expressed

[5] See the image source: https://thumbs.dfs.ivi.ru/storage28/contents/9/8/28252fd2c21f9ed09083fa0f8fb086.jpg (08.07.2021).
[6] See the image source: https://rg.ru/2013/12/31/holms-site.html (08.07.2021).

not only in the universal cultural idea of the eternal triumph of justice, but was perceived throughout almost the whole 20th century as a source of the rational and the scientific [11, pp. 65–66], then it is important to determine, how exactly the representation of this character is shaped in modern cinema, how modern audience sees the character and, accordingly, how modern society perceives higher justice and whether it needs it.

Scientific literature on the problems of film adaptations is quite extensive, has a long tradition, and includes works of both Russian and foreign authors. Theoretical foundations of the interrelation between literature and cinema were laid by Russian formalists Yu.N. Tynyanov [14, pp. 55–85], V.B. Shklovskij [15, pp. 709–871], S.M. Eisenstein [16, pp. 283–297] and L.V. Kuleshov [17, pp. 99–112], which were close to the circle of the mentioned ones, and others. These ideas were further developed in the later works by Y.M. Lotman [18, P. 38–46].

The works by Russian scientists V.A. Kolotaev, A.V. Markov [6], O.Yu. Osmukhina [19], T.V. Savelyeva [20], E.N. Shapinskaya [7, 21], O.I. Yushchenko, Y.A. Gamaleeva [2], A.N. Yankovsky [5] are dedicated to a more specific problem—character representation in cinematography.

Foreign researchers who study film adaptations of works of literature, starting with S. Kracauer's book *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), have analyzed both general theoretical problems of the relations between literature and film: S. Kracauer writes about cinematographic nature of literary works and about limited abilities of cinematic language in preserving the spirit of literary source [22, pp. 313, 316]; and more specific issues: for instance, Bryan McFarlane writes about two different languages—the language of literary sources and the language of the film director to narrate the same story, distinguishing between "stories told" (the plot of the source) and "stories presented" (the cinematic interpretation). Most works, however, concentrate on how characters are represented on the screen. The works of such authors as L. Benett, D. Hwang [11], A. Bachmann [10], N. McCau [13], C. Naidoo [9] and A.L. Polachek [8] offer the authors' original techniques for analyzing cinematic representations of characters based on empirical research. Nevertheless, modern scientific literature has not yet analyzed the criteria for evaluating the representation of characters and its perception by viewers. From this point of view, the study presented in the article has a certain scientific novelty and contributes to the Russian scientific literature on the topic under study.

METHODS

The research methodology is based on systematic approach, including general scientific methods (analysis, synthesis, deduction, induction), as well as a number of specified methods: content analysis of scientific literature on the topic; method of sociological research (method of mechanical sampling and questioning) and method of statistical data analysis.

Content analysis of the scientific literature on the topic allowed us to identify two criteria for evaluating the representation of the character:

1. Static (unchanging) basic characteristics: the character's background, appearance and attributes (cap, pipe, raincoat, violin)[7], the protagonist's companion (J. Watson). Despite the fact that in the series *Elementary* (2012–2018) the character of Watson is represented by a woman, as an exception to the classic set of static characteristics of the archetype, the companion of the character is always present as a constant value.

2. Dynamic characteristics: the character's habits, manifestations of his temper, moral and ethical beliefs. These characteristics may change in the socio-historical context of almost a century-long history of film adaptations about Sherlock. Moreover, all of the later versions present the character almost as an open sociopath (Sherlock by Igor Petrenko is the most graphic example).

We conducted a mini-survey in the social network Twitter in the group "Contemporary Cinema" in order to assess the specifics of the character's representation. The questionnaire contained six questions (three questions for each criterion of representation that we've singled out).

MATERIALS OF THE STUDY

We selected three most recent film adaptations as the object of our study (*Sherlock in Russia*, 2020, directed by Nurbek Egen, is not a screen version in its full meaning; the series was based on an original script offering a free interpretation of the classic image of Sherlock Holmes.), what Ilona Egiazarova writes about in her review [24], placed in chronological order in the survey: *Sherlock Holmes* by Guy Ritchie (2009, USA); *Sherlock* by Mark Gatiss (2011–2016, UK) and *Sherlock Holmes* by Andrey Kavun (2013, Russia). The criterion for the analysis of the received responses is a 10-point level

[7] Sidney Paget created an iconic image of Sherlock and Watson on the pages of *The Strand Magazine* in 1891 illustrating the story *Scandal in Bohemia*. It is this image that guided the creators of many films and TV series about the famous detective: these drawings were used by Igor Maslennikov when he was selecting the cast for his TV series *The Adventures of Sherlock Holmes and Doctor Watson* (1979–1986).

system that evaluates the perception of the character's representation in each of the film adaptations: 1–3 points—low level, 4–6—medium level, 7–10—high level. All the results obtained were summarized; the average for each of the questionnaires, and then the average for each of the screen adaptations assessed by the respondents was calculated. Such a system made it possible to convert qualitative results (the respondents' answers) into quantitative data, which were then processed using special Neural Designer software applied for advanced statistical analytics.

The questionnaire designed for the mini-survey included the following questions:

1. Evaluate to which extent the image of Sherlock Holmes matches the idea of higher justice.
2. Evaluate to which extent the character's appearance reflects his character traits.
3. Evaluate to which extent the character's genius is expressed in this adaptation.
4. Evaluate to which extent the character's sociopathy is expressed in this adaptation.
5. Evaluate how dangerous this character might be.
6. Evaluate how reliable such a character might be as an embodiment of the idea of justice.

The presented questions allowed us to reveal the viewers' attitude to the character, as well as to find out the main trend in the cinematographic representations of Sherlock Holmes at the present stage of development of this image.

A total of 150 respondents took part in our mini-survey. The survey was conducted in two languages (Russian and English), which allowed us to involve a broad audience. The research was conducted in the period from May 1 to May 20, 2021.

RESULTS

The conducted survey gave the following results: according to the film adaptation by Guy Ritchie, 90% of the respondents estimated the character as an unreliable, too emotional, unbalanced person, who is not able to play a meaningful role in achieving higher justice without his companion. Among the respondents' answers there were, for example, the following remarks: "he's always drunk, I don't like it, how can you investigate something if you just can't stand on your feet", "it seems to me, if it wasn't for Watson, such a Sherlock

would have been killed several times in London even in broad daylight"; "Downey Jr. has a way of being a hero, but he's no closer to Holmes", etc. Statistical data of the survey results are shown in the Fig. 6.

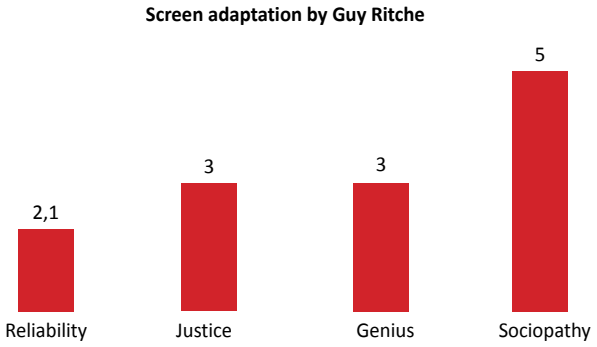

Fig. 6. The representation of the character in the adaptation by Guy Ritchie

As you can see from the data in the Fig. 6, in the representation of the character in Guy Ritchie's film, sociopathy comes to the fore: justice, reliability and genius are evaluated by the viewer at a low level.

The screen version by Mark Gatiss had the following results: 75% of respondents rated Sherlock as a sociopath, 15% as a genius and the embodiment of higher justice. At the same time the following statements were mentioned in the respondents' answers: "I like this Sherlock, he is a kind of extraordinary", "he looks more like a genius than a drunkard, like it was with Guy Ritchie", "Cumberbatch is not appropriate for the role of classical Holmes, but the actor completely expressed what the director wanted to express". The work of cameramen, the soundtrack, and high-quality work of script–writers played their role in representation of the character: "the script is brilliant, without it Cumberbatch's Holmes would be very boring", "the cameraman's work is excellent, the camera saved Cumberbatch from a failure". It is interesting that the respondents especially mentioned the technical ways of representing the character. Also 85% pointed out that "Holmes exists only thanks to Watson", "I like the character more than Holmes", "Watson is more natural than Sherlock". The second film adaptation we analyzed, thus, allowed us to reveal the role of technical means in the representation of the hero, as well as the shift of the emphasis from the protagonist to his companion.

The results of the survey related to the second film adaptation are presented in the Fig. 7.

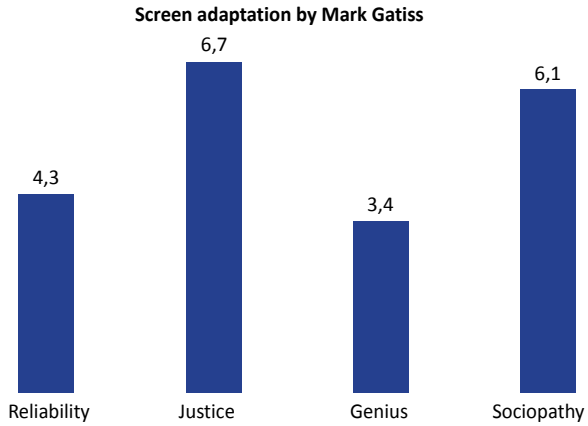

Fig. 7. The representation of the character in the adaptation by Mark Gatiss

As you can see from the data presented in the Fig. 8, the main characteristics of the character's representation in Mark Gatiss' adaptation were sociopathy and the idea of justice, while the reliability of the hero was rated at an average level and his genius earned a low rating.

Concerning Andrey Kavun's film adaptation, the following data were obtained: 89% of respondents rated Holmes as unreliable, unbalanced, neurotic, actually a sociopath, with almost no signs of genius. At the same time the following opinions were expressed: "he is running like a person stung by a wasp throughout the film, his hands are shaking, he's all twitchy and insecure", "how a man who cannot cope with his own emotions, can investigate something", "Holmes looks like a mental patient", "he is puffing all the time and uttering words through his teeth, he's weird" (see the Fig. 8).

The summary chart of the data on the three film adaptations (fig. 9) shows an increase in sociopathy in the representation of the hero.

Let us point out that in this screen version the image of the character's companion was liked by everyone as an antipode to the presented Holmes: "Watson is always concentrated, clever, fair and human, he is better than Holmes", "without Watson such a Holmes is something unreal, he would have died of his hysterics before his time". Such opinions show that the representation of the protagonist through the supporting character—his companion—led to the opposite effect: the audience doesn't perceive the protagonist as the main character, and the supporting character takes the central place.

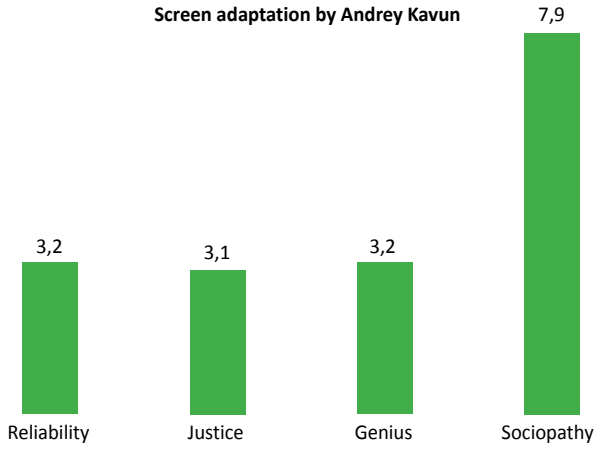

Fig. 8. The representation of the character in the adaptation by Andrey Kavun

The summary chart of the data on the three film adaptations (fig. 9) shows an increase in sociopathy in the representation of the hero:

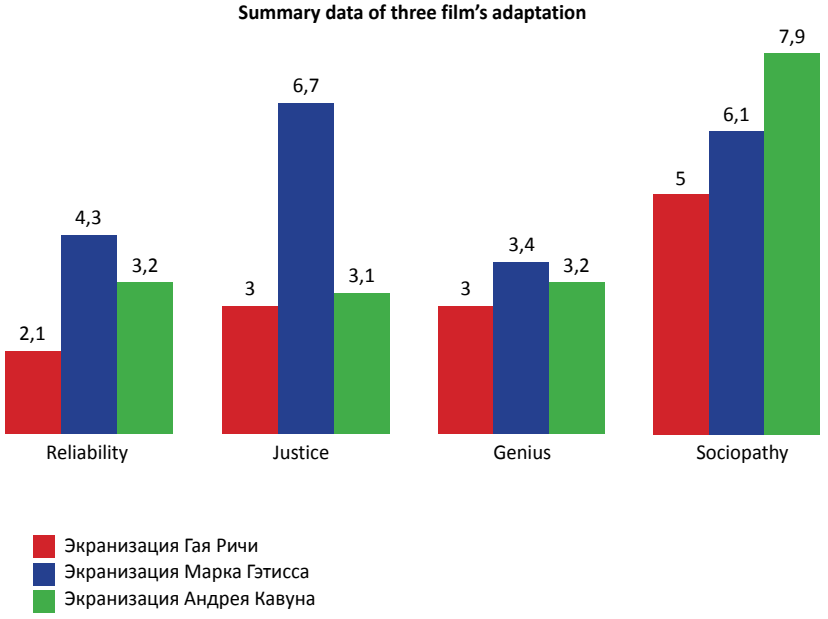

Fig. 9. Summary data of three film's adaptation

CONCLUSIONS

Our study of the character's representation on the examples of three film adaptations of the works about Sherlock Holmes allows us to draw the following conclusions:

1. Specific conclusions: in modern film adaptations sociopathy and neurasthenia prevail over genius, which, on the one hand, gives cinematographers an opportunity to expand the static characteristics of the image, but, on the other hand, narrows the field of representation by sociopathy itself, not allowing the character to implement the social function of ideas of higher justice, the triumph of scientific thinking and rationalism, the important components of the myth related to Sherlock Holmes. In all the three film adaptations, the character is explicitly driven not by the idea of the triumph of justice (indeed, even the canonical Sherlock investigates another case for the sake of an intellectual challenge), but by personal motives, mostly connected with love (particularly expressed in A. Kavun's adaptation in the story of the tragic love of Holmes and Irene Adler, only slightly outlined in A. Conan Doyle's story *Scandal in Bohemia*), emotional and sentimental, which leads to a certain distortion of the archetype. In their turn, such representations are perceived by the viewer (often not familiar with the literary source) not as new screen versions of A. Conan Doyle's works, but as independent works with an original plot. The limited interaction of the introverted hero with society also leads the filmmakers to the necessity of creating an image of a stronger intermediary between the character and society, whose role Watson actually plays in all the three film adaptations. Therefore, Holmes's faithful acolyte is more appealing to the audience than the sociopathic protagonist. Moreover, in A. Kavun's film Watson practically becomes a kind of a new Pygmalion: the image of his friend, created by Watson, acquires the canonic Holmes features from S. Paget's drawings in the final part of the series. And Holmes himself obeys the artistic will of his creator.

2. General conclusions: modern film adaptations reveal an attempt to radically reinterpret the archetype, which to a certain extent has influenced several generations (Holmes not only as an embodiment of higher justice, but also as a harmonizing force in the neo–Victorian discourse), by absurdizing the image of the character. This includes mockery and simplification of the character: for example, in Will Ferrell's American parody comedy Holmes & Watson (2018) or Rachel Lee Goldenberg's mockbuster *Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes* (2010), which received an extremely negative reaction

from the audience. Such adaptations are not only considered unsuccessful, but even displeased the British Royal Court [11, p. 47]. Moreover, the very attempt to mock the archetypal character and the destruction of the Holmes's myth leads to the career failures of actors and to the oblivion of such adaptations from the side of the viewers. Sherlock Holmes still inspires filmmakers both as a social phenomenon and as a timeless image, a myth from literature, being open to improvisation even taking into account its static characteristics. Here, in our opinion, there are two ways: to be careful and correct about the style, the essence of the original source and the literary and cinematic myth, or to create a completely new style of narration and a new image, like Guy Ritchie, who shot both films about Holmes in steampunk style, and Andrey Kavun and Nurbek Egen. However, the idea of higher justice, an important component of the literary myth and the screen image of Holmes as a superhero. Nikita Kartsev compares Holmes to the superheroes of Marvel Universe but not wearing the costume and the mask of Batman or the armor of Iron Man, should not, in our opinion, be vulgar, silly, or ridiculous. It is one of the accepted social fundamental values, and Sherlock Holmes embodies this justice for several generations of readers and viewers. Unfortunately, from our point of view, modern film adaptations are going not only further and further both from the original literary source (in the cited review of Guy Ritchie's film A. Anastasiev writes that the main characters could be called Tarapunka and Shtepsel) and from the recognized classic film adaptations, but they are getting more and more controversial. The mentally unhealthy Sherlock Holmes (*Elementary* by Michael Cuesta, Fig. 10), the exalted, almost hysterical neurotic (*Sherlock Holmes* by Andrey Kavun) can a priori represent neither ultimate justice, nor a rational balancing force, which is the reason why the screen image falls out of the archetype: all the strange Sherlocks ("Same but completely different") is the slogan of Andrey Kavun's series) are not perceived as heroes, but only as a succession of simplified versions.

Fig. 10. Sherlock Holmes performed by American actor Johnny Lee Miller.
A shot from the detective series *Elementary*, based on the characters in Arthur Conan Doyle's books about Sherlock Holmes, takes place today.
The premiere took place on CBS on September 27, 2012[8]

Further research into the dynamics of social characteristics, belonging to a screen sociopathic character of such scale as Sherlock Holmes, is promising. Analyzing interpretations of both the literary myth and its screen embodiment is of undoubted scientific interest, as they reflect the state of society itself, the transformation of its moral, ethical and aesthetic values.

This paper has been supported
by the RUDN University Strategic Academic Leadership
Program

[8] See the image source: https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/59398/foto/m100008/356360/ (08.07.2021).

REFERENCES

1. Razlogov K.E. (Ed.). *Ekrannaya kul'tura: Teoreticheskie problem* [Screen culture: Theoretical problems]. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012. 752 p.

2. Yushchenko O.I., & Gamaleyeva Yu.A. Khudozhestvennyy kinematograf i ego rol' v formirovanii obraza natsional'nogo geroya na primere lichnosti Uinstona Cherchillya [Art cinema and its role in shaping the image of a national hero on the example of the personality of Winston Churchill]. *Istoriya i sovremennoe mirovozzrenie* [History and Modern Worldview]. 2020. 2 (3), pp. 119–123. https://urvak.ru/articles/istor-4577-vypusk-3-khudozhestvennyy-kinematograf-/

3. Eisenstein S.M. O chistote kinoyazyka [On the purity of the film language]. In S.M. Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works] (Vol 2, pp. 81–92). Moscow: Iskusstvo, 1964.

4. Kuleshov L.V. Rabota operatora [Operator's work]. In L.V. Kuleshov, *Iskusstvo kino: Moy opyt* [The art of cinema: My experience] (pp.75–95). Leningrad: Tea-kino-pechat', 1929.

5. Yankovskiy A.N. Igra "kvest" kak sintez literaturnykh i kinematograficheskikh traditsiy [A "quest" game as a synthesis of literary and cinematic traditions]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2018. (9), pp. 50–59. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.9.27465

6. Kolotayev V.A., & Markov A.V. Problematizatsiya fenomena kinoidentichnosti v issledovaniyakh kinoiskusstva [Problematization of the film identity as a phenomenon in the cinema art studies]. *Artikul't* [Art&Cult]. 2019. (3), pp. 130–145. https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-130-145)

7. Shapinskaya E.N. Ekzistentsial'nyy drugoy: Refleksii i reprezentatsii [The existential other: Reflections and representations]. *Kul'tura kul'tury* [Culture of culture]. 2019. (4), pp. 2–16.

8. Polasek A.D. *The evolution of Sherlock Holmes: Adapting character across time and text*. Faculty of Art, Design, and Humanities. De Montfort University. 2014. 316 p.

9. Naidu S. *Sherlock Holmes in Context*. London: Palgrave MacMillan, 2020. 137 p.

10. Buchmann A. The mediatization of Sherlock Holmes. In M. Månsson, A. Buchmann, C. Cassinger, & L. Eskilsson (Eds.), *The Routledge companion to media and tourism* (pp. 326–336). Routledge. 2020.

11. Benette L., Hwang D. *The adventures of Sherlock Holmes.* London: Co-Published with Ws Education (Children's). 2021. 127 p.

12. Anastas'ev A. Ischeznovenie Sherloka Holmsa: "Sherlok Holms", rezhisser Gaj Richi [The disappearance of Sherlock Holmes: "Sherlock Holmes," Guy Ritchie directed]. *Iskusstvo kino* [Kinoart]. 2010. (1), p. 54–60. https://old.kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article11 (accessed 03.07.2021)

13. McCaw N. Sherlock Holmes and a politics of adaptation. In S. Vanacker, C. Wynne (Eds.), *Sherlock Holmes and Conan Doyle* (pp. 36–48). Palgrave MacMillan, Second Edition. 2020.

14. Tynyanov Yu.N. Ob osnovakh kino [On the basics of cinema]. In B.M. Eichenbaum (Ed.), *Poetika kino* [The poetics of cinema] (pp. 55–85). Moscow-Leningrad: Kinopechat'. 1927.

15. Shklovskiy V.B. Revolyutsiya media [The media revolution]. In V.B. Shklovskiy, *Sobranie sochineniy* [Collection of works] (Vol. 1, pp. 709–871). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.

16. Eisenstein S.M. Za kadrom [Out of vision]. In S.M. Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works] (Vol 2, pp. 283–297). Moscow: Iskusstvo, 1964.

17. Kuleshov L.V. O stsenarii [About the script]. In L.V. Kuleshov, *Iskusstvo kino: Moy opyt* [The art of cinema: My experience] (pp. 99–112). Leningrad: Tea-kinopechat', 1929.

18. Lotman Yu.M. Syuzhet v kino [The plot in the movie]. In Yu.M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Cinema semiotics and aesthetic problems in cinema] (pp. 38–46). Tallin: Eesti Raamat, 1973.

19. Os'mukhina O.Yu. Obraz geroya-detektiva: spetsifika interpretatsii literaturoy i sovremennym kinematografom [The image of a detective hero: The interpretation specifics in literature and modern cinema]. *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences: Issues of Theory and Practice]. 2019. 12 (2), pp. 389–393. https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.2.83

20. Savel'eva T.V. Mediynyy obraz uchenogo – fol'klorista, etnografa, antropologa, lingvista na primere rossiyskikh i zarubezhnykh kinofil'mov [Media image of a folklore scientist, ethnographer, anthropologist, linguist on the example of Russian and foreign films]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya* [Sign: Problematic field of media education]. 2018. Issue 2 (28), pp. 214–221.

21. Shapinskaya E.N. Monstr kak kul'turnyy geroy: reprezentatsiya monstruoznosti v massovoy kul'ture [The monster as a cultural hero: The representation of monstrousness in popular culture]. *Kul'tura kul'tury* [Culture of culture]. 2019. (2), pp. 1–13.

22. Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Theory of film: The redemption of physical reality]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 442 p.

23. McFarlane B. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation.* Wotton-under-Edge: Clarendon Press, 1996. 296 p.

24. Egiazarova I. Retsenziya na serial "Sherlok v Rossii": Paradnyy vykhod Bogomolova, postel'naya stsena s Matveevym i portsiya kulinarnogo yumora [Review of the series "Sherlock in Russia:" Bogomolov's grand entrance, Matveev in a bedroom scene and a portion of culinary humor]. *Vokrug TV* [Around TV]. 22.10.2020. https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.2.83 (accessed 03.07.2021)

25. Kartsev N. Trubka, shlyapa i Vatson—vot moi dokumenty [Pipe, hat and Watson—these are my documents]. *GQ.* 19.11.2013. https://www.gq.ru/entertainment/trubka-shlyapa-i-vatson-vot-moi-dokumenty (accessed 24.06.2021)

ABOUT THE AUTHORS

BELLA A. BULGAROVA
PhD (in Philology), Associate Professor
at the Mass Communications Department,
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Miklukho-Maklaya, 10, bldg. 2, 117198, Moscow
ResearcherID: G-3631-2016
ORCID: 0000-0001-6005-2505
e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

ALEXEY YU. OVCHARENKO
D.Sc. (in Philology), Associate Professor
at the Department of Russian Language,
Head of the Department of Linguodidactics and Testology,
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Mlukho-Maklaya, 6, 117198, Moscow
ORCID: 0000-0002-8544-5812
ResearcherID: Z-3696-2019
e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

VICTOR V. BARABASH
D.Sc. (in Philology), Professor at the Mass Communications Department,
Dean of the Faculty of Philology,
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Miklukho-Maklaya, 10, bldg. 2, 117198, Moscow
ResearcherID: P-6349-2017
ORCID: 0000-0002-8909-2145
e-mail: barabash-vv@rudn.ru

JULIA A. VOROPAEVA
PhD (in Pedagogical Sciences), Associate Professor
at the Department of Russian Language,
Peoples' Friendship University of Russia (the RUDN University),
Miklukho-Maklaya, 6, 117198, Moscow
ResearcherID: AAN-5202-2020
ORCID: 0000-0002-5425-3359
e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

УДК 791.4 + 008
ББК 85.373(0) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-171-213
received 30.05.2021, accepted 29.06.2021

БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА
Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия
ResearcherID: G-3631-2016
ORCID: 0000-0001-6005-2505
e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО
Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия
ResearcherID: Z-3696-2019
ORCID: 0000-0002-8544-5812
e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ
Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия
ResearcherID: P-6349-2017
ORCID: 0000-0002-8909-2145
e-mail: barabash-vv@rudn.ru

ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА
Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия
ResearcherID: AAN-5202-2020
ORCID: 0000-0002-5425-3359
e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

«КАЖДОМУ ПОКОЛЕНИЮ — СВОЙ ШЕРЛОК»: ОБРАЗ ГЕРОЯ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. КОНАН ДОЙЛА О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ

Аннотация. Статья посвящена проблеме воплощения образа главного героя в современном кинематографе в наиболее поздних экранизациях произведений А. Конан Дойла. Актуальность данной научной проблемы обусловлена тем, что специфика репрезентации героя в современном кинематографе отражает состояние самого общества, его социальные проблемы, фобии и неврозы. Кинематограф, как ни один другой вид современного искусства, имеет огромные возможности для воплощения любого персонажа в трехмерной реальности, что налагает определенную социальную ответственность за создание образа главных героев. Обращение к архетипическим образам мировой литературы предполагает не только открытость импровизаций, но и сохранение социальной функции героя. В статье анализируется репрезентация одного из таких архетипических образов мирового значения — Шерлока Холмса. Методология исследования основана на системном подходе и общенаучных методах, а также включает специальные методы: контент-анализ научной литературы по теме исследования; метод социологического опроса (анкетирование), метод статистического анализа. В качестве материалов эмпирического исследования, результаты которого приведены в настоящей статье, использованы три экранизации рассказов о Шерлоке Холмсе, созданные в 2000-х годах в Великобритании, России и США. В исследовании приняли участие 150 респондентов, ответы которых были переведены из качественного в количественный формат для анализа специфики репрезентации героя (протагониста). Авторы статьи пришли к следующим выводам: в современных экранизациях герой представлен не как гений научного метода мышления, а как социопат, который не в состоянии взаимодействовать с обществом без посредника (персонажа-спутника). Более того, в современных экранизациях нарушается сам архетипический образ благодаря импровизациям со статическими характеристиками героя, что вызывает негативное восприятие такого героя зрителями. Сами по себе усиление социопатических черт характера героя, смещение акцента с идеи высшей справедливости, от вечных ценностей к частным мотивам, приводят к определенному упрощению героя, а также служат индикатором состояния самого общества. Теоретическая значимость исследования опреде-

ляется тем, что в данной статье предложены авторские критерии анализа репрезентации героя. Практическая значимость статьи заключается в том, что выводы и результаты исследования могут быть использованы для дальнейших работ по выявлению влияния воплощения героев на формирование ценностных ориентаций современного общества.
Ключевые слова: кинематограф, герой, персонаж, импровизация, статические характеристики героя, динамические характеристики героя, социальная функция, архетипический образ, способы репрезентации

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что проблема репрезентации главного героя (протагониста) является индикатором эстетических, морально-этических и ментальных характеристик современного общества. Наиболее мощными инструментами для этого, несомненно, обладает современный кинематограф как часть общей экранной культуры [1], позволяющий транслировать созданные образы всему миру, тиражировать и визуализировать литературные и национально-политические мифы [2, с. 119]. Повсеместное распространение кинематографа, его современные цифровые версии и широкий набор выразительных средств определяет уникальность и особую силу воздействия этого вида искусства на современный мир.

Создатели фильма используют определенные приемы формирования и развития персонажей. Выбор техники съемки, действия, мизансцены, монтажа, освещения и звука, — все это определяет художественный способ конструирования образа героя на основе симбиоза авторской мысли и кинематографических техник. Процесс трансформации художественного образа в образ экранный основан на специфическом кинематографическом драматургическом каноне. И мизансцена — цветовое решение и освещение, костюмы, грим, расстановка реквизита, размещение актеров на площадке, и сама композиция кадра несут определенную информацию о персонаже, на что еще в 1920–1930-х гг. обращали внимание С.М. Эйзенштейн [3, с. 81–93] и Л.В. Кулешов [4, с. 75–95]. Создатели фильма тщательно продумывают последовательность кадров, темп монтажа и использование техник редактирования, также влияющих на повествование, репрезентацию героя и вовлеченность аудитории в экранное действие. Обрезка звука с совпадением, редактирование непрерывности, обрезка рамки кадра, вставка, растворение, постепенное появление, исчезновение, быстрое движение, переход, наложение — все это приемы

монтажа, также вносящие свой вклад в создание образа героя [5, с. 50]. В большинстве художественных фильмов, хотя освещение может выглядеть обычным и естественным, создатели фильма прилагают немало усилий, чтобы добиться нужного им определенного светового эффекта. Освещение всегда вносит значительный и значимый вклад в повествование — немецкий экспрессионизм и фильмы жанра «нуар» с их полумраком, игрой теней и боковым освещением лиц героев, — классические примеры. Создатели фильма тщательно продумывают качество и расположение источников света, оказывающие влияние на повествование и развитие персонажей [6, с. 130].

Подобно тому, как создатели фильма продумывают визуальное редактирование фильма, звуковые ряды в кинокартине также тщательно продуманы. Звуковые эффекты и музыкальное сопровождение также вносят существенный вклад в создание экранного образа героя. По мнению большинства исследователей современной кинематографии, репрезентацию героя в фильме также можно описать формулой: «диалог + физическое движение = персонаж» [7, с. 2].

Это подводит нас к главной составляющей фильма — его героям. Отождествление с персонажами — частая причина, по которой люди любят определенный фильм. Зритель хочет, чтобы протагонист и второстепенные персонажи развивались так же, как люди в реальной жизни. Чтобы фильм мог отразить это развитие, персонаж должен показать эволюцию моральных и этических качеств, таких как порядочность, честность или храбрость, а также «иметь хорошо детализированную биографию, которая делает персонаж трехмерным» [5, с. 54].

Чтобы создать трехмерный персонаж с хорошо проработанным фоном, фильм должен иллюстрировать социологию, психологию и физиологию героя. Поскольку фильм — это визуальный опыт, социология и психология, наряду с физиологией, тонко изображаются визуально с помощью физических движений и диалогов герой в любой конкретной ситуации фильма.

При создании образа героя в кинематографии физические действия и диалог героя меняются в зависимости от экспозиции и конфликта по мере того, как он или она проходит через восходящие и нисходящие действия фильма. Каждый кадр фильма должен быть направлен на то, чтобы завершить действие и развить историю героя. Кроме того, диалог в этих ситуациях должен согласовываться с физическими движениями. Напри-

мер, диалог «не может быть разглагольствованием и бредом по поводу конкретной ситуации, когда персонаж спокойно стоит, глядя в окно» [8, с. 102].

В истории кинематографа насчитывается множество примеров репрезентации литературного героя, однако на сегодняшний день наиболее ярким и интернациональным образом для воплощения на экране служит, как это ни парадоксально, герой, созданный еще два столетия назад и до сих пор успешно завоевывающий внимание зрителей — Шерлок Холмс. Этот герой считается архетипом — образом, согласно известным идеям К.-Г. Юнга, несущим в себе социальную идею, значимую для всего человечества во все периоды исторического развития, понятную в любой национальной культуре и отвечающую морально-этическим запросам общества [9, с. 9]. В случае с Шерлоком Холмсом сформировавшийся в конце XIX – первой половине XX в. архетип выражает идею высшей справедливости, которую способен реализовать человек с помощью научного анализа.

Анализируя этот вневременной образ, некоторые исследователи отмечают, что «Шерлок Холмс — это один из самых адаптированных персонажей всех времен» [8, с. 17]. Феномен этого героя заключается в том, что он представляет собой не только архетипический образ, понятный и доступный для любой культуры и нации, но и фактически миф Холмса, вобравший в себя интертекстуальность предыдущих экранных воплощений, своеобразный «канон Холмса». В научной литературе было сделано немало попыток анализа феномена этого героя: от исследования дискретного перехода текста от страницы к экрану [8, с. 18] до эволюции персонажа по мере его изменения в различных интертекстах и во времени [10, с. 226]. При этом исследователи стремились показать, что адаптируется именно персонаж, а не литературный текст с его повествовательными, жанровыми и эстетическими характеристиками, и что с учетом этого, изучение экранной репрезентации Шерлока Холмса должно включать изучение различных аспектов кинематографии, которые формируют, изменяют и определяют этого героя на протяжении сотен его экранных жизней. На сегодняшний день мировой кинематограф насчитывает 135 кинематографических воплощений Шерлока Холмса, созданных актерами разных стран (Великобритания, Россия, США, Канада, Польша, Япония и др.) [11, с. 44] (Рис. 1).

Рис. 1. Канонический образ советского кинематографа — Шерлок Холмс в исполнении В.Б. Ливанова. Кадр из телевизионного фильма цикла «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». Реж. Игорь Масленников, 1979–19861

Исследование архетипического образа Шерлока Холмса в контексте его кинематографических репрезентаций позволяет, на наш взгляд, выявить основные особенности современной трактовки персонажа и раскрыть специфику отношения к герою современного общества. Существуют различные точки зрения на специфику воплощения экранного образа Шерлока Холмса. Так, в работе А. Бахманн выдвинут следующий тезис: «Бесчисленные переосмысления затронули все аспекты характера и мира Холмса — костюм, внешность, период времени, пол, сексуальность — но одно никогда не меняется: он ученый. Этот герой представляет собой смесь всех стереотипов, которые когда-либо были у нас в отношении ученых — одиноких, интровертированных, смелых, безрассудных, немного бесчеловечных, жестоких, одержимых, творческих и блестящих» [10, с. 329]. Это утверждение можно взять за основу для анализа особенностей репрезентации героя, поскольку тот мир, в котором он изначально был создан, был в буквальном смысле одержим наукой. В викторианскую эпоху была создана первая «вычислительная машина» Чарльза Бэббиджа, предшественница современных компьютерных технологий. Многие

[1] Источник изображения см.: URL: https://aif.ru/culture/movie/1076684 (08.07.2021).

литературные предшественники Холмса, герои-детективы — Дюпен Эдгара А. По, Лекок Эмиля Габорио, «Мыслительная машина» — профессор Ван Дузен Жака Футреля — были персонажами, которые гордились своим систематическим, безэмоциональным подходом к решению сложных загадок [12, с. 38].

Герой сэра А. Конан Дойла, Шерлок Холмс в его классической версии также отличался отсутствием эмоций. (Интересно, что в британском литературном детективе присутствует и полная противоположность Холмса — патер Браун Г.-К. Честертона, в расследованиях преступлений полагающийся не на логику, а на знание человеческой природы. Экранизация рассказа «Сапфировый крест» — «Отец Браун» Роберта Хеймера (1954) с Алеком Гиннессом в заглавной роли считается эталонной. Сопоставление кинематографической репрезентации образов патера Брауна, в том числе в сериале BBC One «Отец Браун» (2013–2020) и Холмса — тема для дальнейших исследований (Рис. 2).

Рис. 2. Отец Браун в исполнении Марка Уильямса. Кадр из сериала *BBC One* «Отец Браун» (2013–2020).
Сериал снят по мотивам произведений Гилберта Кита Честертона о католическом священнике-детективе отце Брауне[2]

[2] Источник изображения см.: URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/117224/foto/864506 (08.07.2021).

Как и в случае с машиной Бэббиджа, здесь участвует не личность, а только применение метода. Но, видимо, как хорошо знал А. Конан Дойл, ни один ученый, не говоря уже о популярном литературном персонаже, не может выжить благодаря только холодной механической логике [12, с. 39]. Упорный, лишенный воображения собиратель фактов — не единственный наш стереотип изображения ученого. Холмс также является замкнутым, эксцентричным, человеком, полагающимся на интуицию и таинственные вспышки проницательности. В некоторых случаях он полностью «отказывается от своих дедуктивных методов и выбирает старые добрые кулачные бои» [12, с. 40]. Объединяя эти, казалось бы, противоречивые характеристики, Холмс становится более реалистичным ученым и человеком, чем любой из его вымышленных соперников. Он также хорошо поддается адаптации — каждый режиссер создает свой образ Холмса, руководствуясь каноническим набором личностных качеств литературного героя. Как пишет Н. МакКау: «Некоторые подчеркивают в этом герое злоупотребление наркотиками, другие — игру на скрипке, третьи — остроумие. Р. Дауни-младший сосредотачивается на своей физической форме, Джереми Бретт был тихо таинственным, Бэзил Рэтбоун был классическим джентльменом, а Холмс Б. Камбербэтча блестящий интеллектуал. Но все они ученые, потому что никогда не меняются метод и цель» [12, с. 46]. Персонаж А. Конан Дойла, таким образом, не имеет четких, замкнутых характеристик героя, что оставляет практически безграничную свободу для его интерпретаций, представляя собой своеобразный кинематографический палимпсест.

Этот аспект, возможно, и лежит в основе увлечения Холмсом как героем в современном кинематографе, особенно в его неовикторианской версии, обладающей и терапевтическим эффектом: зрителя утешает мысль о том, что, какой бы таинственной ни была загадка, есть решение, которое кто-то способен найти и найдет обязательно, что Холмс для решения проблем использует логику, воображение и помощь добровольных помощников — уличных мальчишек, а не полагается на искусственный интеллект. В рецензии на фильм Гая Ричи А. Анастасьев, тем не менее, подчеркивает, что в фильме переданы общественные настроения и запросы массовой культуры 2000-х гг. и на антинауку, и на всякого рода мистику [12].

Однако, в трех наиболее поздних экранизациях — «Шерлок» с Б. Камбербэтчем (2010–2017) (Рис. 3), «Шерлок Холмс» (2009) и «Шерлок Холмс: игра теней» с Р. Дауни-младшим (2011) (Рис. 4), и «Шерлок Холмс» с И. Петренко (2013) (Рис. 5) зрительская любовь к Холмсу, как и к науке,

Рис. 3. Шерлок Холмс в исполнении Бенедикта Тимоти Карлтона Камбербэтча.
Кадр из британского телесериала компании *Hartswood Films*, снятого для *BBC Wales*.
Сюжет основан на произведениях сэра Артура Конан Дойля о детективе Шерлоке Холмсе,
однако действие происходит (за исключением одной серии) в наши дни (2010–2017) гг.[3]

Рис. 4. Шерлок Холмс в исполнении Роберта Дауни младшего.
Кадр из американского фильма «Шерлок Холмс» (англ. *Sherlock Holmes*) —
детективный боевик режиссера Гая Ричи, в основе которого лежат произведения
Артура Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, хотя основной сюжет оригинален.
Премьера фильма состоялась 24 декабря (в России — 31 декабря) 2009 года[4].

[3] Источник изображения см.: URL: sherlock-serial-sherlock-bbc-sherlock-holmes-sherlock-she-39.jpg (1332×850) (goodfon.ru) (08.07.2021).
[4] Источник изображения см.: URL: https://thumbs.dfs.ivi.ru/storage28/contents/9/8/28252fd2c21f9ed09083fa0f8fb086.jpg (08.07.2021).

Рис. 5. Шерлок Холмс в исполнении российского актера Игоря Петренко.
Кадр из российского телесериала производства кинокомпании «Централ партнершип», снятого режиссером Андреем Кавуном
по мотивам рассказов Артура Конана Дойла о сыщике Шерлоке Холмсе.
Премьера фильма состоялась с 18 по 28 ноября 2013 года на телеканале «Россия-1»[5].

омрачена опасениями: по репрезентациям этого героя в данных фильмах не очень ясно, насколько далеко он может зайти в поисках истины. Если принять во внимание, что архетип Шерлока Холмса выражен не только в общекультурной идее вечного торжества справедливости, но и воспринимался на протяжении почти всего XX в. как рациональное и научное начало [11, с. 65–66]. то важно установить, как именно формируется репрезентация данного героя в современном кинематографе, каким видят современные зрители героя и, соответственно, как современное общество представляет себе высшую справедливость и нуждается ли оно в ней.

Научная литература по проблемам экранизации достаточно обширна, имеет долгую традицию, и включает работы как отечественных, так и зарубежных авторов. Теоретические основы взаимоотношения литературы и кино заложены русскими формалистами Ю.Н. Тыняновым [14, с. 55–85], В.Б. Шкловским [15, с. 709–871], близкими к их кругу С.М. Эйзенштейном [16, с. 283–297] и Л.В. Кулешовым [17, с. 99–112] и др. Эти идеи получили дальнейшее развитие в более поздних работах Ю.М. Лотмана [18, с. 38–46].

[5] Источник изображения см.: URL: https://rg.ru/2013/12/31/holms-site.html (08.07.2021).

Более частной проблеме — репрезентации героя в кинематографе, посвящены работы российских авторов В.А. Колотаева, А.В. Маркова [6], О.Ю. Осьмухиной [19], Т.В. Савельевой [20], Е.Н. Шапинской [7, 21], О.И. Ющенко, Ю.А. Гамалеевой [2], А.Н. Янковского [5].

Зарубежные исследователи проблем экранизации (адаптации) литературных произведений, начиная с классической книги З. Кракауэра «Природа фильма: реабилитация физической реальности» (1960), рассматривают как общетеоретические проблемы взаимоотношения литературы и кино: З. Кракауэр пишет о кинематографичности литературного произведения и об ограниченности возможностей киноязыка для сохранения духа литературного источника [22, с. 313, 316], так и более конкретные вопросы: например, Б. Макфарлейн пишет о двух разных языках — литературного источника и режиссера для рассказа одной и той же истории, различая повествование (сюжет источника) и высказывание (кинематографическую интерпретацию), stories told — stories presented [23, p. 70]. Однако, в большинстве работ делается акцент на репрезентацию образа героя в кинематографе. В работах таких авторов, как Л. Бенетт, Д. Хван [11], А. Бахманн [10], Н. МакКау [12], С. Найду [9] и А.Л. Полачек [8] представлены оригинальные авторские методики анализа кинематографических репрезентаций героя на основе эмпирических исследований. Тем не менее в современной научной литературе до сих пор не проводился анализ критериев оценки репрезентации героя и ее восприятие зрителем. С этой позиции представленное в статье исследование имеет определенную научную новизну и дополняет отечественную научную литературу по исследуемой теме.

МЕТОДЫ И МАТЕРИАЛЫ

Методология исследования основана на системном подходе, включающем методы общенаучной группы (анализ, синтез, дедукцию, индукцию), а также ряд специальных методов: контент-анализ научной литературы по теме исследования; метод социологического исследования (метод механической выборки и анкетирования) и метод статистического анализа данных.

Контент-анализ научной литературы по теме исследования позволил выявить два критерия оценки репрезентации героя:

1. Статические (неизменные) базовые характеристики:

происхождение героя, внешность и атрибутика (кепка, трубка, плащ,

скрипка)[6], спутник протагониста (Дж. Ватсон). Несмотря на то, что в сериале «Элементарно» (2012–2018) персонаж Ватсона представлен женщиной, как исключение из классического набора статических характеристик архетипа, спутник героя всегда присутствует как постоянная величина.

2. Динамические:

привычки героя, проявления характера, морально-этические убеждения. Эти характеристики изменчивы в социально-историческом контексте почти столетней истории экранизаций Шерлока Холмса. Причем все наиболее поздние версии представляют героя почти как откровенного социопата (Шерлок в исполнении И. Петренко наиболее яркий пример).

Для формирования обобщающей оценки специфики репрезентации героя нами был проведен мини-опрос в социальной сети Twitter в группе «Современное кино». Анкета содержала шесть вопросов (три вопроса по каждому выделенному нами критерию репрезентации).

МАТЕРИАЛЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В качестве объекта исследования нами были отобраны три наиболее поздних экранизации («Шерлок в России», 2020, режиссер Нурбек Эген, — не экранизация в полном смысле; сериал был снят по оригинальному сценарию, представляющему вольную интерпретацию классического образа Шерлока Холмса, о чем пишет в своей рецензии Илона Егиазарова [24]), выстроенных в опросе в хронологическом порядке: «Шерлок Холмс» Гая Ричи (2009, США); «Шерлок» Марка Гэтисса (2011–2016, Великобритания) и «Шерлок Холмс» Андрея Кавуна (2013, Россия). Критерий анализа полученных ответов — 10-ти балльная уровневая система восприятия репрезентации героя в каждой из экранизаций: 1–3 балла — низкий уровень, 4–6 — средний уровень, 7–10 — высокий уровень. Все полученные результаты были суммированы, вычислен средний балл по каждой из анкет, а затем — средний балл по каждой из оцениваемых респондентами экранизаций. Такая система позволила перевести качественные результаты (ответы респондентов) в количественные данные, обработанные затем с

[6] Сидней Пэджет создал канонический образ Шерлока и Ватсона на страницах “Strand Magazine” в 1891 г. в иллюстрациях к рассказу «Скандал в Богемии». Именно на этот образ ориентировались создатели многих фильмов и сериалов о знаменитом сыщике: по этим рисункам Игорь Масленников подбирал актеров для своего сериала «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979–1986).

помощью специального программного обеспечения Neural Designer, применяемого для расширенной статистической аналитики.

Предложенная для мини-опроса анкета включала следующие вопросы:

1. Оцените, насколько образ Шерлока Холмса соответствует идее высшей справедливости?
2. Оцените, насколько внешность героя отражает его характер?
3. Оцените, насколько выражена гениальность героя в данной экранизации?
4. Оцените, насколько выражена социопатия героя в данной экранизации?
5. Оцените, насколько опасен может быть такой герой?
6. Оцените, насколько может быть надежен такой герой, как выразитель идеи справедливости?

Представленные вопросы позволили выявить отношение зрителей к герою, а также выяснить основную тенденцию в кинематографических репрезентациях Шерлока Холмса на современном этапе развития этого образа.

В проведенном нами мини-опросе приняли участие 150 респондентов. Опрос проведен на двух языках (русском и английском), что позволило расширить аудиторию респондентов. Исследование проведено в период с 1 по 20 мая 2021.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Проведенное исследование дало следующие результаты: по экранизации Гая Ричи 90% респондентов оценили героя как ненадежного, слишком эмоционального, неуравновешенного человека, который не в состоянии без своего спутника сыграть значимую роль в достижении высшей справедливости. Среди ответов респондентов встречались, например, следующие замечания: «он постоянно пьяный, мне это не нравится, как можно расследовать что-то, если он просто не стоит на ногах», «мне кажется, если бы не Ватсон, такого Шерлока несколько раз убили бы в Лондоне даже среди белого дня»; «Дауни Младший имеет свойство быть героем, но он не приблизился к Холмсу ни на шаг» и т.п. Статические данные результатов опроса представлены на Рис. 6[7].

[7] Представленные в тексте рисунки созданы авторами статьи по результатам проведенного опроса.

Рис. 6. Репрезентация героя в экранизации Гая Ричи

Как можно видеть по данным, приведенным на Рис. 6, в репрезентации героя в экранизации Гая Ричи социопатия выходит на первый план, справедливость, надежность и гениальность оценены зрителем на низком уровне.

По экранизации Марка Гэтисса были получены следующие результаты: 75% респондентов оценили Шерлока как социопата, 15% как гения и воплощение высшей справедливости. При этом в ответах респондентов встречались следующие высказывания: «мне этот Шерлок нравится, он какой-то необычный», «он больше похож на гения, чем на пьяницу, как было у Гая Ричи», «Камбербэтч не подходит на роль классического Холмса, но то, что хотел режиссер, актер выразил вполне». В репрезентации героя сыграли свою роль работа камеры, саундтрэк, высокое качество работы сценаристов: «блестящий сценарий, без него Холмс Камбербэтча был бы очень скучным», «работа оператора просто на высоте, камера спасла Камбербэтча от провала». Интересно, что респонденты особо отметили технические способы репрезентации героя. При этом также 85% обратили внимание на то, что «Холмс существует только благодаря Ватсону», «персонаж больше нравится, чем Холмс», «Ватсон более натуральный получился, чем Шерлок». Вторая анализируемая нами экранизация, таким образом, позволила выявить роль технических средств в репрезентации героя, а также смещение акцента с протагониста на спутника героя.

Результаты опроса по второй экранизации представлены на Рис. 7.

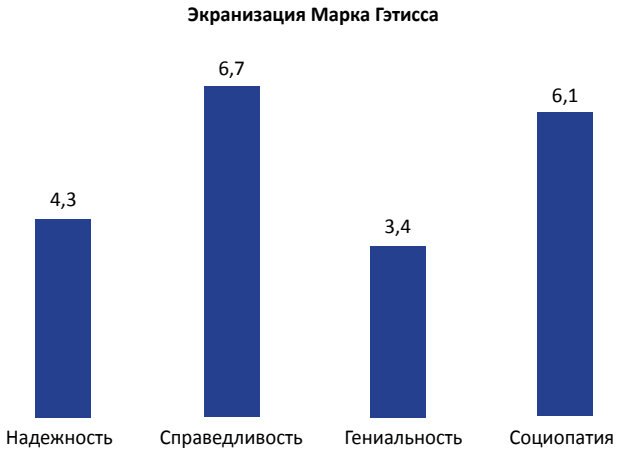

Рис. 7. Репрезентация героя в экранизации Марка Гэтисса

Как видно по данным, представленным на Рис. 7, основными характеристиками репрезентации героя в экранизации Марка Гэтисса стали социопатия и идея справедливости, при этом надежность героя была оценена на среднем уровне, а его гениальность заслужила низкую оценку.

Об экранизации Андрея Кавуна (Рис. 8) были получены следующие данные: 89% респондентов оценили Холмса как ненадежного, неуравновешенного, невротика, фактически социопата, практически без признаков гениальности. При этом были высказаны следующие мнения: «он бегает как ужаленный осой весь фильм, у него руки трясутся, он весь дерганный и неуверенный в себе», «как человек, который не в состоянии справиться с собственными эмоциями, может что-то расследовать», «Холмс выглядит как психически больной человек», «он все время пыхтит и произносит слова сквозь зубы, он странный».

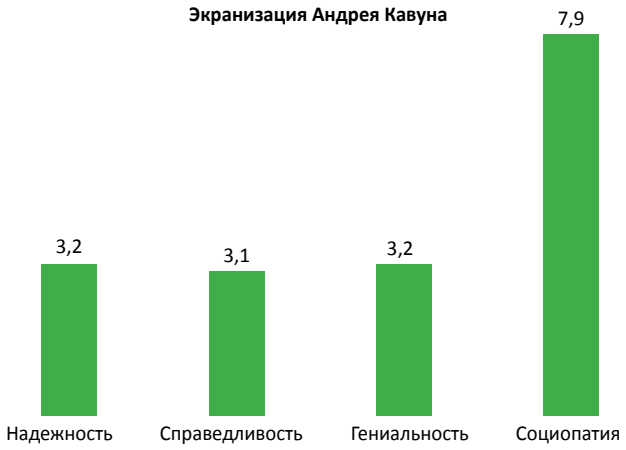

Рис. 8. Репрезентация героя в экранизации Андрея Кавуна

Сводная диаграмма данных о трех экранизациях демонстрирует увеличение социопатии в репрезентации героя (Рис. 9):

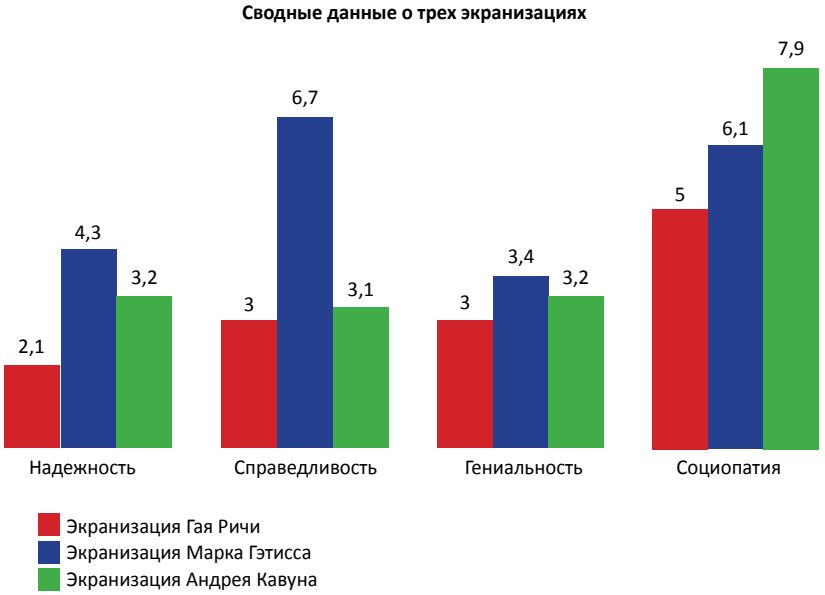

Рис. 9. Сводные данные о трех экранизациях

Отметим, что в этой экранизации образ спутника героя вызвал полную симпатию как антипод представленному Холмсу: «Ватсон всегда собран, умен, справедлив и человечен, он лучше, чем Холмс», «без Ватсона такой Холмс вообще нереальное явление, он бы от истерик своих умер раньше времени». Такие мнения говорят о том, что репрезентация героя через персонаж-спутник привела к прямо обратному эффекту: зрители не воспринимают героя как главного, а второстепенный персонаж занимает центральное место.

ВЫВОДЫ

Проведенное нами исследование репрезентации героя на примерах трех экранизаций произведений о Шерлоке Холмсе позволяет сделать следующие выводы:

1. Частные выводы: в современных экранизациях социопатия и неврастения преобладают над гениальностью, что с одной стороны, дает кинематографистам возможность расширить статические характеристики образа, но с другой — сужает поле репрезентации самой социопатией, не позволяя ему реализовать социальную функцию идей высшей справедливости, торжества научного мышления и рационализма, важных составляющих литературного мифа Шерлока Холмса. Во всех трех экранизациях героем подчеркнуто движет не идея торжества правосудия (собственно, и канонический Шерлок расследует очередное дело ради интеллектуального вызова), а личностные мотивы, в основном — любовные (особенно ярко выраженные в экранизации А. Кавуна в истории трагической любви Холмса и Ирен Адлер, намеченной лишь пунктиром в рассказе А. Конан Дойла «Скандал в Богемии»), эмоциональные и сентиментальные, что приводит к определенному искажению архетипа. В свою очередь, такие репрезентации воспринимаются зрителем (часто не знакомым с литературным источником) не столько как очередная экранная версия произведений А. Конан Дойла, но и как самостоятельное произведение с оригинальным сюжетом. Ограниченное взаимодействие героя-интроверта с обществом, в свою очередь, приводит кинематографистов к необходимости создания образа более сильного посредника между героем и обществом, в которого фактически превратился Ватсон во всех трех экранизациях. Поэтому верный аколит Холмса вызывает большую симпатию зрителей, чем главный герой-социопат. Более того, в сериале А. Кавуна (Рис.10) Ватсон фактически становится своеобразным новым Пигмалио-

ном: созданный Ватсоном литературный образ его друга в финале сериала обретает канонические черты Холмса с рисунков С. Пэджета. И сам Холмс повинуется творческой воле своего создателя.

2. Общие выводы: в современных экранизациях выявлена попытка радикально переосмыслить архетип, в определенном смысле повлиявший на несколько поколений (Холмс не только как воплощение высшей справедливости, но и как гармонизирующее начало в неовикторианском дискурсе), путем абсурдизации образа героя. Предпринимаются в том числе высмеивание и примитивизация героя: например, в получившей крайне негативную реакцию зрителей американской пародийной комедии Уилла Феррела «Холмс и Ватсон» (2018) или же мокбастере Рэйчел Ли Голденберг «Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes» (2010). Такие экранизации считаются не только неудачными, но даже вызывают недовольство британского королевского двора [11, с. 47]. Более того, сама попытка высмеивания архетипического героя и разрушения мифа Холмса приводит к карьерным неудачам актеров и к зрительскому забвению таких экранизаций. Шерлок Холмс до сих пор вдохновляет кинематографистов и как социальный феномен, и как вечный образ, литературный миф, даже в своих статических характеристиках открытый для импровизаций. Здесь, на наш взгляд, два пути: быть осторожными и корректными в отношении стиля, сути первоисточника, и литературного и кинематографического мифа, либо создавать совершенно новый стиль повествования и новый образ, как это сделали и Гай Ричи, снявший оба фильма о Холмсе в стилистике стимпанка, и Андрей Кавун, и Нурбек Эген. Возможно при этом, что идея высшей справедливости, важная составляющая литературного мифа и экранного образа Холмса как супергероя, но, как замечает Никита Карцев, без костюма и маски Бэтмена или доспехов Железного человека [25], не должна, на наш взгляд, быть пошлой, глупой или смешной. Это одна из общепринятых социальных фундаментальных ценностей, а Шерлок Холмс воплощает эту справедливость для нескольких поколений читателей и зрителей. К сожалению, современные экранизации становятся, на наш взгляд, не только далеко отходящими и от литературного источника (в цитированной рецензии на фильм Гая Ричи А. Анастасьев пишет, что главных героев можно было бы назвать Тарапунька и Штепсель), и от признанных классическими экранизациями, но все более и более спорными. Психически нездоровый Шерлок Холмс («Элементарно» Майкла Куэста), экзальтированный, почти истеричный неврастеник («Шерлок Холмс» Ан-

дрея Кавуна) априори не могут являть ни высшую справедливость, ни рациональное гармонизирующее начало, в связи с чем происходит выпадение экранного образа из архетипа: все странные Шерлоки («Тот самый, но другой» — слоган сериала Андрея Кавуна) не воспринимаются как герои, а только как череда примитивизированных версий (Рис. 10).

Рис. 10. Шерлок Холмс в исполнении американского актера Джонни Ли Миллера. Кадр из детективного сериала «Элементарно» (англ. *Elementary*), основанного на персонажах книг Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, действие происходит в наши дни. Премьера состоялась на телеканале CBS 27 сентября 2012 года[8]

Перспективным представляется дальнейшее исследование динамики социальных характеристик экранного героя-социопата такого масштаба как Шерлок Холмс. Анализ интерпретаций и самого литературного

[8] Источник изображения см.: URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/59398/foto/m100008/356360/ (08.07.2021).

мифа, и его экранного воплощения представляют собой несомненный научный интерес, поскольку отражают состояние самого общества, трансформаций его моральных, этических и эстетических ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Экранная культура. Теоретические проблемы: сборник статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 752 с.

2. Ющенко О.И., Гамалеева Ю.А. Художественный кинематограф и его роль в формировании образа национального героя на примере личности Уинстона Черчилля // История и современное мировоззрение. 2020. Т. 2. № 3. С. 118–123. URL: https://urvak.ru/articles/istor-4577-vypusk-3-khudozhestvennyy-kinematograf-/.

3. Эйзенштейн С.М. О чистоте киноязыка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 81–92.

4. Работа оператора // Кулешов Л.В. Искусство кино (мой опыт). Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. Гл. IV. С. 75–95.

5. Янковский А.Н. Игра «квест» как синтез литературных и кинематографических традиций // Культура и искусство. 2018. № 9. С. 50–58. DOI: https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.9.27465.

6. Колотаев В.А., Марков А.В. Проблематизация феномена киноидентичности в исследованиях киноискусства // Артикульт. 2019. № 3. С. 130–145. https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-130-145.

7. Шапинская Е.Н. Экзистенциальный другой: рефлексии и репрезентации // Культура культуры. 2019. № 4. С. 1–16.

8. Polasek A.D. The evolution of Sherlock Holmes: adapting character across time and text. De Montfort University, 2014. 316 p.

9. Naidu S. Sherlock Holmes in Context. London: Palgrave MacMillan UK, 2020. 137 p.

10. Buchmann A. The mediatization of Sherlock Holmes // The Routledge Companion to Media and Tourism. Milton, UK: Routledge, 2020. P. 326–336.

11. Benette L., Hwang D. The Adventures of Sherlock Holmes. London: Co-Published with Ws Education (Children's), 2021. 127 p.

12. Анастасьев А. Исчезновение Шерлока Холмса. «Шерлок Холмс», режиссер Гай Ричи // Искусство кино. 2010. № 1. С. 54–60. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article11 (дата обращения: 03.07.2021).

13. McCaw N. Sherlock Holmes and a Politics of Adaptation // Sherlock Holmes and Conan Doyle / ed. by S. Vanacker, C. Wynne. Second Edition. London: Palgrave Macmillan UK, 2020. P. 36–48.

14. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино / под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 55–85.

15. Шкловский В.Б. Революция Медиа // Шкловский В.Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция / сост., вступ. ст. И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 709–871.

16. Эйзенштейн С.М. За кадром // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 283–297.

17. О сценарии // Кулешов Л.В. Искусство кино (мой опыт). Л.: Теа-кино-печать, 1929. Гл. V. С. 98–112.

18. Сюжет в кино // Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. Гл. 9. С. 38–46.

19. Осьмухина О.Ю. Образ героя-детектива: специфика интерпретации литературой и современным кинематографом // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 2. С. 389–393. https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.2.83

20. Савельева Т.В. Медийный образ ученого – фольклориста, этнографа, антрополога, лингвиста (на примере российских и зарубежных кинофильмов) // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 2 (28). С. 216–221.

21. Шапинская Е.Н. Монстр как культурный герой: репрезентация монструозности в массовой культуре (начало) // Культура культуры. 2019. № 2. С. 1–13.

22. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 442 с.

23. McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996. 296 p.

24. Егиазарова И. Рецензия на сериал «Шерлок в России»: парадный выход Богомолова, постельная сцена с Матвеевым и порция кулинарного юмора // Вокруг ТВ: сайт. 2020. 22 октября. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/16033034261/ (дата обращения: 03.07.2021).

25. Карцев Н. Трубка, шляпа и Ватсон — вот мои документы // GQ. 2013. 19 ноября. URL: https://www.gq.ru/entertainment/trubka-shlyapa-i-vatson-vot-moi-dokumenty (дата обращения: 24.06.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

БЕЛЛА АХМЕДОВНА БУЛГАРОВА
кандидат филологических наук,
доцент кафедры массовых коммуникаций,
Российский университет дружбы народов,
117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к. 2
ResearcherID: G-3631-2016
ORCID: 0000-0001-6005-2505
e-mail: bulgarova-ba@rudn.ru

АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ ОВЧАРЕНКО
доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка,
заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии,
Российский университет дружбы народов,
117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6
ResearcherID: Z-3696-2019
ORCID: 0000-0002-8544-5812
e-mail: ovcharenko_ayu@pfur.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ БАРАБАШ
доктор филологических наук,
профессор кафедры массовых коммуникаций,
декан филологического факультета,
Российский университет дружбы народов,
117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10 к. 2
ResearcherID: P-6349-2017
ORCID: 0000-0002-8909-2145
e-mail: barabash-vv@rudn.ru

ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ВОРОПАЕВА
кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка,
Российский университет дружбы народов,
117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6
ResearcherID: AAN-5202-2020
ORCID: 0000-0002-5425-3359
e-mail: voropaeva_yua@pfur.ru

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

УДК 7.036 + 791.3 + 82.09 + 796.01
ББК 85.1 + 85.37 + 83.3 + 87.815

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-217-237
received 27.03.2021, accepted 29.06.2021

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Россия
ResearcherID: Q-7934-2016
ORCID: 0000-0001-6874-1073
e-mail: markovius@gmail.com

ПРИМЕНИМОСТЬ ХОНТОЛОГИИ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Аннотация. В статье рассматривается возможность сделать хонтологию методом изучения экранных искусств на этапе их становления, что позволит правильно интерпретировать использование приемов ранних экранных искусств в позднейшем кинематографе и телевизионных передачах. Хонтология — метод, за которым стоит программа исследования социальной жизни и роли ассоциаций в поддержании устойчивых структур коммуникации, основанная на допущении «призраков» как акторов культуры, неотъемлемо принадлежащих порядку культуры. С опорой на идеи Жака Деррида и Марка Фишера, восходящие к методам изучения «жуткого» и «эффекта реальности», созданным Зигмундом Фрейдом, хонтология утверждает, что призраки определяют режимы ностальгии и пользовательскую ориентацию ряда экранных и визуальных искусств, в частности, визуальных принципов современной музыкальной культуры.

В статье указывается, что хотя исследователи, использующие этот метод, немало внимания уделяют миру призраков в культуре XIX века, они ограничиваются частными замечаниями и часто оптимистически исходят из того, что сюжетный рационализм в конце концов побеждает власть призраков. Но это противоречит и действительной истории культуры того времени, и базовым принципам хонтологии, утверждающей, что призраки не могут быть до конца рационализированы. Поэтому в статье предлагается визуально-критическая хонтология, которая и позволяет объяснить, как техники визуали-

зации способствовали рационализации призрачного существования, и как для создания эффекта реальности потребовался экран как базовый метод этой визуализации. Как основной источник визуально-критической хонтологии рассмотрен труд Владимира Топорова о мистической прозе Тургенева, где доказывается необходимость экранной проекции для артикулирования авторской позиции в рассматриваемую эпоху.
В статье установлена связь между статусами призрачного и необходимостью экранного режима рефлексии, дающего непротиворечивое описание психологической реальности. Указывается, что целый ряд литературных экспериментов викторианской эпохи, от сюжета внутреннего психологического преображения в «Рождественской песни» Диккенса до техники «ненадежного рассказчика» в «Повороте винта» Генри Джеймса требуют экранного медиума как базового для понимания самостоятельной последовательности событий. Визуально-критическая хонтология, обращаясь к истории психологии, решениям режиссеров, прежде всего Хичкока, неоспоримо доказывает, что справиться с призраками и рационализировать их удается не с помощью театрализации быта, как обычно считают, а с помощью его экранизации, которая позволяет применять новую технику для создания устойчивого эффекта реальности.
Ключевые слова: хонтология, визуально-критическая хонтология, призрак, экранные искусства, визуальные искусства, визуализация, викторианская эпоха, рационализм в литературе, технологии визуализации

UDC 7.036 + 791.3 + 82.09 + 796.01
LBC 85.1 + 85.37 + 83.3 + 87.815

ALEXANDER V. MARKOV
Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia
ResearcherID: Q-7934-2016
ORCID: 0000-0001-6874-1073
e-mail: markovius@gmail.com

APPLICABILITY OF HAUNTOLOGY TO THE STUDY OF THE ORIGINS OF SCREEN ARTS

Abstract. The article discusses the possibility of making hauntology one of the methods of studying screen arts at the stage of their formation, which might

make it possible to correctly interpret the use of early screen arts techniques in later cinema and television broadcasts. Hauntology is a method backed by a program of research into social life and the role of associations in maintaining stable communicative structures, which program is based on the assumption of "ghosts" as cultural actors inherently belonging to the cultural order. Based on the ideas of Jacques Derrida and Mark Fischer, going back to Sigmund Freud's methods of studying the "uncanny" and "effect of reality", hauntology claims that ghosts determine the modes of nostalgia and user orientation of a number of screen and visual arts, in particular, the visual principles of modern musical culture.

Although hauntology researchers focus extensively on the world of ghosts in the culture of the 19th century, they limit themselves to private remarks and often optimistically presume the fact that the plot rationality ultimately triumphs over the power of ghosts. However, this contradicts both the actual history of the culture then, and the basic principles of hauntology, which asserts that ghosts cannot be fully rationalized. Therefore, the article proposes a visual-critical hauntology, which allows us to explain how visualization techniques contributed to the rationalization of ghostly existence, and how, to create the effect of reality, a screen was required as the basic method of this visualization. Vladimir Toporov's work on the mystical prose of Turgenev provides the main source of visual-critical hauntology thus proving the need for screen projection to express the author's position in the era under consideration.

The article establishes a connection between the ghostly statuses and the need for a screen reflection mode, which provides a consistent description of psychological reality. It is pointed out that a number of literary experiments of the Victorian era require a screen medium as a basis for understanding the independent sequence of events, from the plot of internal psychological transformation in Dickens's A Christmas Carol to the "unreliable storyteller" technique in Henry James's The Turn of the Screw. Visual-critical hauntology, referring to the history of psychology, the decisions of directors, especially Hitchcock, indisputably proves that it is possible to cope with ghosts and rationalize them not with the help of everyday life staging, as it is usually considered, but with the help of its adaptation, which allows to apply emerging technology for creation long-term effect of reality.

Keywords: hauntology, visual-critical hauntology, ghost, screen arts, visual arts, visualization, Victorian era, rationalism in literature, visualization technologies

ВВЕДЕНИЕ

Термин *хонтология* (hauntology), или *призракология*, сравнительно нов в социальных науках. Это условное название для ряда подходов,

объединенных особым отношением к фактичности призрака — призрак понимается не как нечто заведомо вторичное по отношению к психической жизни или эффектам физического мира, не как сбой системы или уклонение системы от магистрального развития, которое должно быть исправлено благодаря общему чувству реальности, но как неотъемлемая часть любой сложной социальной системы. Хонтология восходит к одному из основных тезисов психоанализа, который изображает «эффект реальности» не как само собой разумеющееся понимание того, как всё обстоит на самом деле, но как определенный момент или результат развития психики. Хонтология применяется к различным объектам, от городских руин и заброшенных пространств до привычного домашнего быта. Объединяет все эти исследования трактовка культурной памяти как никогда не сводимой к готовым категориям повседневного «опыта» и психоаналитической «травмы» или «возвращения вытесненного». Хонтология требует посмотреть на любой опыт, в том числе самый травматический, не как на часть личной истории, но как на особое действие призрачного, не поддающегося учету, но способного к поддержанию и сохранению себя.

Превращение хонтологии из ряда частных литературных приемов и психологических гипотез в социальную дисциплину обязано Жаку Деррида и его книге «Призраки Маркса», где он, опираясь на понятие «призрак коммунизма» из первой фразы Коммунистического Манифеста [1, с. 14], заметил, что призраки прошлого или будущего невозможно разместить в каком-то одном месте, которые присутствуют повсюду, примерно как мы говорим «эхо прошедшей войны» или «ветер перемен». В этой книге Деррида изображает Маркса как прежде всего драматурга, равного Шекспиру [там же, с. 17–18], но разыгравшего свою пьесу о смене исторических эпох на материале не человеческих характеров, но политических и экономических событий, — Маркс как и Шекспир работал с чаяниями, иллюзиями, догадками, с непременным усилием приблизить будущее, которое вот-вот должно наступить.

Согласно Деррида, Маркс прямо запрограммировал изменение не только самой теории, но и Манифеста как содержательного единства в связи с радикальными событиями самой истории [там же, с. 56–57], что не позволяет превратить «призраков» просто в какие-то ошибки или сбои восприятия, которые будут преодолены безупречной познаватель-

ной системой. В другой работе о Марксе Деррида даже называет позицию Маркса «перверформативной», как бы одновременно перверсной и перформативной — он стремится приблизить коммунистическое будущее и при этом понимает, что это будущее должно еще быть принято гостеприимной памятью, должно стать частью нашего опыта, чтобы люди смогли работать на приближение будущего, а не приняли бы за будущее какой-то его призрак.

Такая социальная хонтология исследует не отдельные случаи влияния прошлого или будущего, а то, как призраки обладают собственной волей, — и Деррида сближает свою хонтологию с учением Фрейда о «возвращении вытесненного» и «работе скорби». Маркс, считает Деррида, исходил из того, что коммунизм будет тождествен созданию прозрачной системы принятия управленческих и экономических решений, где призракам, порожденным прежними абстракциями, уже не будет места [там же, с. 67]. Например, Маркс говорил об «отмирании государства», считая, что такая абстракция как Государство, создается как маскировка экономических отношений при капитализме, а при коммунизме и так все будут знать степень долга, степень трудовой обязанности — заметим, Ленин в этом же смысле говорил, что тогда и любая кухарка сможет управлять государством. Но Деррида скептичнее Ленина [там же, с. 70], потому что сам этот жест достигнутого знания подразумевает отсрочку: прозрачные социальные отношения будут обретены только в будущем, означает, что те законы истории, с которыми мы сейчас имеем дело, остаются призрачными.

Актуальность предлагаемого исследования заключается в применении категорий хонтологии к экранным искусствам, что отвечает сложным онтологическим предпосылкам экранных искусств, где невозможно редуцировать к готовой опознаваемой предметности тот момент, который обычно описывается с помощью таких определений, как призрачность, видимость, мнимость или иллюзорность, ни одно из которых само по себе не исчерпывает природы явления. В данной статье мы ставим вопрос, как связаны те закономерности присутствия призрачного в истории, которые открывает хонтология, и возникновение экранных искусств. Понятно, что эпоха готического романа и последующая культура, в частности, викторианской Англии, имела дело с призраками как постоянным мотивом, неотделимым от других мотивов, связанных с вы-

раженным в романах историческим чувством. Основные технические изобретения, сделавшие возможными экранные искусства, приходятся на этот период, что подробно рассмотрено в книгах Киттлера и Цилински [2; 3]. Если культурная связь отдельных духовных оптик и технических оптик может прослеживаться, и книги Ф. Киттлера [2, с. 128–160] и З. Цилински [3, с. 205-240] дают убедительные примеры таких параллелей, то в рамках хонтологии такая связь еще ни разу не прослеживалась.

Новизна исследования состоит в распространении метода хонтологии на экранные искусства. В данной работе мы ставим ряд вопросов, которые и определяют ее научную и методологическую новизну: впервые признаки, которые изучает метод хонтологии, рассматриваются не как присутствующие в некотором общем пространстве восприятия, но как экранные. Мы ставим вопросы, как именно появление не просто мнимых образов, но самостоятельных призраков предвосхитило экранное восприятие движущихся изображений, и как неотменимость существования призраков связана с представлением о неотменимости визуальной информации, переданной с помощью медиа. Для этого мы исследуем специфику экранного высказывания как историческую, связанную с тем, что можно в духе французской теории назвать обращенностью к режимам истины. На современном этапе развития научного знания недостаточно указывать на сходство способов осуществления визуального в случае призрака в романе и, скажем, тени на экране. Требуется установить структурные закономерности, сделавшие необходимость призраков в культуре XIX века залогом необходимости экранных медиа.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Хонтология устойчиво закрепилась в таких дисциплинах, как исследование популярной музыки [4, с. 22–24], музыкальной культуры вообще [5, с. 140–142] изучение коллективной исторической памяти [6, с. 11]. Марк Фишер, исследователь звуковой культуры, должен быть признан мэтром хонтологии. В своей программной статье [7, p. 16] Фишер заявил, что в настоящее время невозможна никакая концепция линейного прогресса музыки, ни одно изобретение в музыке не будет по-настоящему новым, все слова уже сказаны. Поэтому музыкальная культура может быть описана только как внезапное возвращение при-

зраков, тех или иных паттернов стиля и восприятия. Теория Фишера стирает границу между функционированием музыкального звука и режимами его восприятия, так что прослушивание звука оказывается участием в некотором событии, где призраки уже есть. В последующих статьях, вошедших в переведенную на русский язык книгу [8, с. 145–148], Фишер прямо указывает, что в современном мире музыки кризис историчности только усиливается, а любые режимы ностальгии, даже при их предельной рационализации, только увеличивают разрыв между личным и политическим. Поэтому хонтология может показать, в какой момент данные режимы становятся ложными.

Разумеется, викторианский роман тайны стал одним из интереснейших объектов хонтологии. Ведь в романе тайны призраки всегда появляются, при этом роль их до конца не ясна: они хранят тайну, угрожают живым или продолжают дела и мысли живых в новой сфере. Важно только, что эти призраки способны к самосохранению и саморазвитию, они не могут быть конвертированы никакими речевыми устройствами (порядками организации высказываний, отсылающих к миру вещей) в просто галлюцинации или метафоры жизни. Еще в ранних работах [9, p. 138] было указано на то, что неовикторианский роман явился ответом на сомнение в надежности нашего исторического знания, когда образ будущего утрачивается, а образ прошлого становится размытым — роман должен тогда восстановить хоть какую-то осмысленность исторического прогресса. Дальнейшие исследования показали, что в неовикторианской литературе и утверждается некоторый критический презентеизм [10, p. 5], противоположный наивному презентеизму старого исторического романа, который тот не мог изжить несмотря на весь исторический колорит.

Поэтому в современных неовикторианских романах хонтология обычно позитивна: образы призраков разоблачают некоторые жизненные принципы викторианской эпохи, показывают продуктивность театрализации быта, в том числе для развития социальной критики, наконец, предвещают неизбежное наступление эпохи социального, гендерного и классового равенства [11, с. 197]. Эта глубокая социальная критика основана на критике линейной концепции времени: появление призрака, соединяющего мир живых и мертвых, уничтожает прежнее течение времени, показывает его неоднородность, субъективный харак-

тер, тем самым предвещая критику субъективных установок [12, с. 22]. Казалось бы, в неовикторианском романе режимы ностальгии преодолены, был осуществлен тот высокий уровень рефлексии над этими режимами, о котором мечтал Фишер. Но пока мы не поймем, как создавалась сама эта техника рассмотрения призраков в викторианскую эпоху, мы не сможем говорить, насколько здесь обеспечивается высокий уровень рефлексии, а насколько просто происходит визуальная отсрочка, в том скептическом смысле, который утверждал Деррида.

Достижения современной хонтологии показали, как закономерности понимания призраков как исторического фактора приводят к определенным закономерным визуализациям. В частности, историзация хонтологии вела к пониманию слепоты как части более сложной механики критической репрезентации [13, p. 20], к пониманию исторического действия как всегда визуализуемого в современной песенной культуре [14, p. 22], к созданию постколониальной хонтологии как варианта радикальной критики именно визуальных составляющих современной культуры [15, p. 154], что скорректировало ряд предпосылок Фишера. Но как раз развитие техники викторианской эпохи в этих работах не рассматривается: получается, что как будто в какой-то момент накопление призрачности, усиление присутствия призраков в культуре, совпадает с накоплением тех изобретений, которые и помогают расширить оптические навыки, в том числе чтобы справиться с навязчивым присутствием призраков. Чтобы избежать таких упрощенных кумулятивных (накопительных) трактовок, мы предлагаем ввести визуально-критическую хонтологию. Сфера визуально-критической хонтологии — исследование того, в какой момент визуализации призраков, в том числе технически полученные или воспринимаемые как часть той техники, которой мы окружены, начинают тоже пониматься как необходимые. Тогда необходимым, чтобы справиться со страхами, становится и введение экранных технологий, которые и отсрочивают появление призраков, оставляют ее по ту сторону экрана.

Предшественником визуально-критической хонтологии был структуралистский философ культуры В.Н. Топоров, который на материале поздних мистических произведений Тургенева создал метод такого исследования, хотя и изложил его в виде частных замечаний. Топоров доказал, что мистическое у Тургенева никогда не может быть локализо-

вано в мире фантастики, аллегории или притчи [16, с. 47], поэтому оно принадлежит уже эпохе технического прогресса, а не романтического переживания. Также он увидел в этом мистическом способ рельефнее представить авторское «я», тем самым легитимировав и техническую изобретательность себя как романиста, оно «позволяет автору говорить *откровеннее* о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему самому» [там же, с. 69].

Призрак у Тургенева, утверждает Топоров, не исчерпывается ни одним обозначением или описанием, и именно из-за этой скудости языка призрак материализовывается, требуя новой повествовательной техники, уже близкой монтажу в экранных искусствах, соединяющему показ крупным планом с как бы беззаботным продолжением наблюдения [там же, с. 70]. Наконец, призрачное в прозе Тургенева требует и демонстрации психической жизни в виде проецируемого образа, вроде «морских волн в голове», что тоже оказывается достаточным психическим механизмом, легитимирующим экранное отношение к происходящему. Таким образом, в разрозненных, но многочисленных замечаниях Топоров сформулировал особый метод исследования технически-визуальной стороны призрачного в викторианскую эпоху, и мы доказываем применимость этого метода не только к прозе Тургенева, но и ко всей культуре эпохи. Далее мы доказываем необходимость экранности для всех основных психологических экспериментов, отличающих литературу викторианской эпохи, от Диккенса до Джеймса.

ОБСУЖДЕНИЕ

В 1878 г. пресса объявила (Рис. 1), что знаменитый изобретатель Томас Эдисон создал видеосвязь, и можно теперь общаться с родными на экране, как раньше общались только с призраками. На самом деле это была мистификация — концепцию и ее визуальную реализацию придумал Джордж дю Морье — британский художник и писатель, дед Дафны Дю Морье, автора экранизированного Хичкоком в 1963 году рассказа «Птицы» — а внуки от другой жены стали прототипами героев повести Д. Барри «Питер Пэн». Джордж дю Морье создавал рассказы с иллюстрациями для популярного журнала «Панч», публиковавшего разные сенсации, и, в том числе, изобразил телефоноскоп, как широкоэкранный фильм над камином, у которого сидят пользователи с аудиотрубками —

вполне готическая обстановка. За этим проектом стояла не только мечта о движущихся картинках, которые уже были на ярмарках, а глубоко продуманная хонтология готического романа.

Рис 1. Телефоноскоп дю Морье. Источник: Панч, 9 декабря 1878 г.[1]

Fig 1. Telefonoscope by *Du Maurier*. Source: Punch, December 9, 1878

Джордж Дю Морье дружил с Генри Джеймсом, братом психолога Уильяма Джеймса, выдающимся писателем. Самая известная повесть Джеймса — «Поворот винта» (1898), как раз была создана под влиянием мистических повестей И.С. Тургенева, таких как «Клара Милич» (1882) [17]. В этой повести тоже несколько человек сидят у камина и как бы визуализируют в рассказе друг для друга образы из мистической повести умершей женщины. Эта женщина была няней в замке и видела призраков, угрожавших детям. Джеймс здесь ввел технику «ненадежного рассказчика»: мы не можем быть уверены, что девушка правильно передает события, что это были не ее галлюцинации, домыслы и ошибки памяти. В результате история может быть двояко реконструирована, как мистиче-

[1] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://metkere.com/2015/11/videophone1879.html (27.06.2021).

ская повесть, где действительно призраки объясняют последовательность развертывания событий, и как реалистическая повесть, где героине-рассказчице всё привиделось, а последовательность событий имеет материалистическое объяснение. Но обе реконструкции оказываются недостаточными и не освобождают сюжет от всех неувязок — так и возникла хонтология как практика: нельзя сказать, что призраки просто часть нашей психической жизни, но нельзя их считать просто одной из реальностей наравне с другими познаваемыми реальностями. Оказывается, что ассоциации не сводятся только к связыванию впечатлений от окружающего мира, но имеют свои законы, в полном соответствии с догматом современной хонтологии.

Техника ненадежного рассказчика после не раз использовалась и в литературе, и в кино, причем даже в комедиях, таких как «Селин и Жюли отправляются в плавание» Жака Риветта (1974). Это почти четырехчасовой фильм, куда вошли и импровизации актеров, не предусмотренные сценарием, название (кроме прямого значения) которого означает «несут что ни попадя» (Рис. 2).

Рис. 2. Импровизация пересказа сна.
«Селин и Жюли отправляются в плавание» Жака Риветта 1.13’02

Fig. 2. Improvisation of dream retelling.
Celine and Julie Vont en Bateau by Jacques Rivette 1.13’02[2]

[2] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1542.html (27.06.2021).

В сценарии, вдохновленном в том числе творчеством Джеймса, соединилась готическая эстетика и эксцентрика кабаре, что позволило показать психические закономерности, не сводимые к простым ассоциациям. Другой пример — «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта, где оказывается возможно подселить детские воспоминания матери ребенку, потому что нельзя сказать, естественны или сверхъестественны такие воспоминания: конечно, фильм опирается на христианские образы непорочного зачатия и спасения всех людей — андроиды оказываются метафорой рабов, которых только христианство наделило человеческим достоинством. Более грубо, но одновременно как пародия на все популярные жанры (детектив, комедия, военная драма), то же самое продемонстрировано в постмодернистском фильме «Большой Лебовски» (1998) братьев Коэн.

Конечно, Уильям Джеймс должен быть признан прародителем хонтологии [18, с. 24–34]. До него психологи считали, что эмоция является непосредственной реакцией человека на возбуждение от окружающего мира: выглянуло солнце — стало радостно, волк раскрыл пасть — стало страшно. А Джеймс исходил из понятия, которое можно сблизить с привычным в наши дни понятием эмоционального интеллекта из обыденной психологии: человек сначала реагирует физиологически, а потом уже эмоционально; сначала бледнеет, а после осознает эту бледность как «страх». Поэтому, считал Джеймс, здесь тоже можно противопоставить одной неполной версии, физиологическим перипетиям нашего организма, другую неполную версию, наше управление эмоциями, когда, например, мы начинаем совершать однотипные действия и тем самым вызывать в себе некоторые эмоции, связанные с ними. Широта читательского кругозора может быть продемонстрирована аналитической оценкой, а не реферированием. Таким образом, ненадежный рассказчик оказался не только принципом повествования, но и принципом психической деятельности. Но также это управление эмоциями фактически требует экрана, определенной проекции, на которой мы считываем эмоции именно как эмоции, а не реакции, как то, что в мире ненадежного рассказчика оказывается чем-то вроде экранного действия, а для нас — непосредственным наблюдением, отрешенным от наших реакций.

Теория Уильяма Джеймса подтвердилась не во всем — эксперименты показали, что чаще испуг предшествует физиологическим изменениям в организме. Джеймса больше всего ненавидели бихевиористы после

Второй мировой войны, для которых было можно непосредственными воздействиями программировать эмоциональные реакции человека. Но экранная культура взяла реванш — Хичкок в своем фильме «Психо» (1960) оспаривает бихевиоризм (и не только), показывая, что никакое простое воздействие на человека не определяет его поведение, когда Норман Бейтс подглядывает за Мэрион Крейн, и зритель подглядывает вместе с ним, тогда как бы бихевиористские принципы останавливаются, блокируются тем, что психопатический круг не просто угнетает человека, а что он «работает» как часть механики психоанализа (психоаналитической оценки) взгляда. Эта техника подглядывания у Хичкока работает именно как слежка, но при этом не подразумевающая опредмечивающего взгляда, но наоборот, как будто удивленная призрачностью каждого отдельного впечатления (Рис. 3)

Рис. 3. Кадр из фильма «Психо»
Fig. 3. Shot from the *Psycho*[3]

О природе психопатии Джеймс много писал в своей самой известной книге «Многообразие религиозного опыта» (1902) [3, с. 160–172], где в отличие от, например, Шарко, французского учителя Фрейда, который считал психопатами основателей всех религий и сект, как способных зара-

[3] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://live.mts.ru/moscow/cinema/psixo (27.06.2021).

жать своими взглядами окружающих людей, ограничил психопатию только отдельными религиозными деятелями, при этом заявив, что поскольку религиозный опыт нельзя выводить из физиологии, психопатичность опыта основателя ничего не говорит о специфике опыта его последователей. Например, учение квакеров и очень морально, и очень рационалистично, но основатель квакерства Джордж Фокс был, по мнению Уильяма Джеймса, психопатом — он боялся гнева Божия, всё время дрожал, и оттого и был так высокоморален. Джеймс доказывал, что психопаты могут создавать полезные сообщества при определенных условиях, привела, например, к созданию «обществ анонимных алкоголиков» и подобных организаций, где начальный испуг основателя приводил к рациональному нормированию всей жизни участников общества. И наоборот, разные «целители» часто действуют как бихевиористы, которые с помощью авторитарного внушения, садистических приемов и всё большего вторжения в частную жизнь пациента добиваются следования их методике.

Но именно здесь оказывается, что визуально-критическая хонтология, требующая отсрочки, наделяет положительным смыслом и саму эту отсрочку, позволяя сделать саму жизнь сообщества неким экраном рационального нормирования, тогда как призраки преследуют самого психопата — а любое превращение психопатии в способ непосредственного наблюдения, не опосредованного экраном, приводит к тому, что этот психопат наносит себе и другим вред. Таким образом, экранность становится необходимой, как показал и Хичкок, чтобы психопат не стал действовать по миметическим законам, но действовал в мире уже осуществившейся хонтологии, потребовавшей экранности для создания последовательного сюжета, отличающегося от простого сюжета катастрофы. Но то, что эта экранность вытекает из тех антропологических предпосылок, которые предшествуют психологическому эксперименту, следует из литературы викторианской эпохи.

Хичкок использовал в своих ранних фильмах, таких как «Шантаж» (1929), технику, которую принято называть методом Шюфтана — использование полупрозрачного зеркала, которое позволяет, чтобы не строить дорогостоящие декорации, скомбинировать движущегося человека и отражающийся в зеркале макет здания. Но метод Шюфтана — это приложение к глазу камеры знаменитого «призрака Пеппера», иллюзии, создававшейся как раз благодаря также развёрнутому под углом 45° к зрителю

полупрозрачному зеркалу (Рис. 4). В ней как раз и следует видеть, если так можно сказать, практическую хонтологию викторианской эпохи.

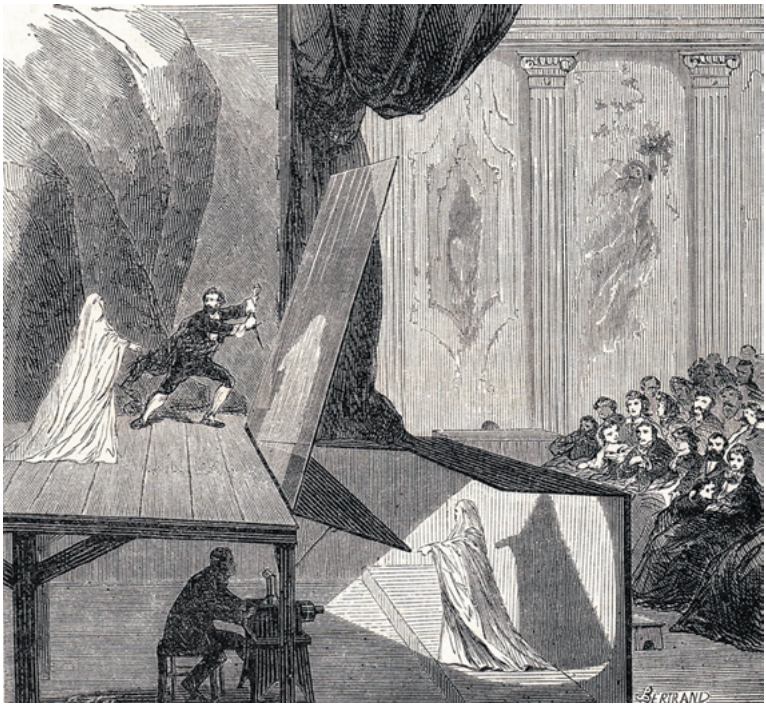

Рис. 4. Схема театра Пеппера. Гравюра из журнала «Spectator», 1863
Fig. 4. Scheme of Pepper's theater. Engraving from *Spectator magazine*, 1863[4]

Джон Пеппер был знаком с Диккенсом и в 1860-е годы применил полупрозрачное зеркало при постановке «Рождественской песни в прозе» (1848 — год, когда Пеппер стал сотрудником Лондонского Института, исследовательского учреждения, как химик), где скряге Скруджу являлись призраки его греховной жизни. Главным требованием к такой полузеркальной хонтологической постановке был шахматный пол: только тогда зеркало не разрушает узор пола. Строго говоря, эту технику проективной иллюзии разрабатывал еще ренессансный инженер и маг Джамбаттиста

[4] Источник изображения см. / See the image source: URL: https://atomicdigital.design/blog/1863-the-patent-ghost-john-pepper-and (27.06.2021).

делла Порта [3, с. 89–92], но вариант Пеппера подразумевал следование за призраками не как за частью порядка восприятия, но как частью порядка событий.

Хонтология и обусловила реалистическую убедительность психической жизни Скруджа, так что мы верим в его душевное преображение: призраки стали его единственной реальностью, единственным содержанием его сознания, и поэтому он просто не мог не перескочить через привычные опоры для сознания в его реальности скупца. Таким образом, хонтология напрямую связана и с представлением о возможности бесповоротного внутреннего изменения, не сводимого к бытовым психическим мотивациям. Полупрозрачный экран и позволяет перейти не просто от отсрочки к проекции, но от отсрочки к отсутствию отсрочки и непосредственному действию.

Итак, хонтологический подход к экранным искусствам позволяет рассматривать призраков не как часть сюжета или фигуру развития действия, но как некоторый принцип функционирования самой экранной иллюзии. Историческое иллюстрированное рассмотрение, предложенное здесь на основе простого просмотра старых журналов, показало, что сам медиум экрана с его парадоксальным вуайеризмом и одновременно как бы изоляцией происходящего, обладает хонтологическим потенциалом. Но этот потенциал реализуется как потенциал разговора о призраках всегда исторически, а не исходя из самих экранных свойств, в рамках тех нарративных задач, которые решает литература. В этом смысле как раз прав Деррида, указывающий, что простая репрезентация призраков означает их отсрочку, а не понимание, тогда как понимание призраков требует знания устройства начального нарратива о них [1, с. 17–19]. Мысль Деррида, восходящая к построениям Лакана, получила в нашем историческом экскурсе полное подтверждение: зная, когда именно призраки запускают действие зрения, а когда — действие самого сюжета, мы понимаем и то, как организован страх, меняющий саму логику событий в конкретном киноповествовании, делающий поэтому прежние интерпретации схожих сюжетов, прежние ключи, невозможными.

ВЫВОДЫ

Таким образом, визуально-критическая хонтология при определенных условиях может дополнить обычную хонтологию, показывая, что и

та отсрочка, о которой писал Деррида как о необходимой составляющей анализа призраков, может быть поставлена под сомнение и хотя бы в частных моментах оспорена самой практикой экранных искусств. Техническая сторона экранных искусств и связь их с романтическими и постромантическими представлениями о призрачном и реальном, оказывается прояснена, если допустить, что «эффект реальности» не был изобретен психоанализом от начала и до конца, но был предпосылкой психологии XIX века, значимой для писателей от Диккенса до Генри Джеймса. Только привычки бихевиористского анализа персонажей и миметического анализа литературы, которые иногда принимаются в ходе исследования без достаточной критической рефлексии, закрывают от нас экранную природу этого эффекта реальности. Поэтому данную статью следует считать прежде всего своеобразной остановкой, вносящей вклад в критическую рефлексию предпосылок, принимаемых на веру.

В статье было показано, что до появления реальных экранных искусств появлялись экранные искусства, которые могут быть квалифицированы как воображаемые, от проекта Пеппера до мистификации дю Морье. Они имеют техническую реализацию, как в случае Пеппера, но они были воображаемыми в высшем смысле. В них призрачное могло быть представлено прямо здесь и сейчас, и техническое представление призрачного не оспаривало того, что призраки обладают собственным смыслом и содержанием. Предпринятый Топоровым анализ механизмов мистической прозы Тургенева, в том числе как представляющих автора в качестве экрана непосредственно наблюдаемого действия призраков и одновременно инстанции технизации этих призраков с помощью слова, помог уточнить, что ненадежный рассказчик не является только создателем театральных иллюзий, как это обычно получается при трактовке викторианской и неовикторианской литературы, но сам оказался предметом специфического экранного наблюдения. Тем самым, хонтология на данном этапе применима к экранному медиуму в рамках базовой оппозиции реального и воображаемого, которая только и позволяет объяснить работу механизмов восприятия экранного медиума зрителем, не сводя ее к частной психологической системе реакций и привычек.

Внимательный анализ психологической программы Уильяма Джеймса показал, что трактовка психопатии, преследования призраками, также подразумевает технизацию экранного производства, а значит, и введение

непротиворечивых технологий производства экранных иллюзий для всех присутствующих, в том числе подтвержденных сообщениями прессы. В этом и смысл всех новых иллюзий, требующих наблюдательной публики над экраном, от истории Скруджа до мнимого телефоноскопа — показать, что экран не просто производит какое-то пугающее впечатление на неподготовленного зрителя, но напротив, позволяет зрителям освободиться от пугающей власти прежней театральности и от условности принятых в быту жестов. Это и позволяет анализу экранных искусств с помощью хонтологии объяснить фактичность спонтанной психической реакции, не сводя ее к случайному стечению обстоятельств и внутренних состояний, но увидев за ней собственную энергию определенным образом организованного экранного медиума.

Многочисленные обращения Хичкока и других режиссеров к этому опыту сложной иллюзии как хонтологического факта подтверждают, что такое освобождение происходит, и изобретение соответствующих технических механизмов было следствием открытия столь же необходимых психологических механизмов совместного переживания. Итак, визуально-критическая хонтология способна стать необходимой частью анализа экранных искусств и причин обращения режиссеров различных эпох, включая телевизионных режиссеров, к этому первичному опыту, — который представляет из себя вовсе не археологический курьез, но столь же важную конструкцию психики, как и те конструкции, которые были открыты классическим психоанализом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. Призраки Маркса / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera : Левая карта, 2006. 256 с.

2. Киттлер Ф. Оптические медиа: берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. Б. Скуратова и др. М.: Логос, 2009. 272 с.

3. Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2019. 440 с.

4. Рейнольдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого / пер. В.И. Усенко. М.: Белое яблоко, 2015. 528 с.

5. Кохан О.Н. Призраки и спиритизм в неовикторианском романе Сары Уотерс «Affinity» // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы IV Международного научного конгресса (Симферополь, 1-19 апреля 2019 г.) / ред. Е.В. Полховская. Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2019. С. 193–197.

6. Эткинд А.М. Кривое горе: память о непогребенных / пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.

7. Fisher M. What is hauntology? // Film Quarterly. 2012. Vol. 66. № 1. P. 16–24.

8. Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / пер. с англ. М. Ермаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 256 с.

9. Графова О.И., Сенчук А.В. A.S. Byatt's The July Ghost as a ghost story // Мировая литература в контексте культуры. 2020. № 10. С. 22–29.

10. Arias R. Haunted places, haunted spaces: The spectral return of Victorian London in Neo-Victorian fiction // Haunting and spectrality in neo-Victorian fiction. London: Palgrave Macmillan, 2009. С. 133–156. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230246744_7.

11. Foley M. Introduction: Modernism, Mourning, and the Ghostly // Haunting Modernisms. London: Palgrave Macmillan: Cham, 2017. P. 1–43. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-65485-0_1.

12. Bove A. Spectral Dickens: The uncanny forms of novelistic characterization. Manchester: Manchester University Press, 2021. 253 p. DOI: https://doi.org/10.7765/9781526147950.

13. Hodkinson A. The unseeing eye: Disability and the hauntology of Derrida's ghost—an analysis in three parts // Qualitative Inquiry. 2021. Vol. 27. № 1. P. 17–27. DOI: https://doi.org/10.1177%2F1077800419847429.

14. Perrott L. Time is out of joint: the transmedial hauntology of David Bowie // Celebrity Studies. 2019. Vol. 10. № 1. P. 119-139. DOI: https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1559125.

15. Uwakweh P.A. A book review: Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body, by Ayo A. Coly // Journal of the African Literature Association. 2020. Vol. 14. № 1. P. 154-156. DOI: https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1672370.

16. Топоров В.Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с.

17. Richards C. Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev // The Slavonic and East European Review. 2000. № 1. С. 463–486.

18. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / пер. с англ. В.Г. Малахиевой-Мирович и М.В. Шик; под ред. С.В. Лурье. М.: Русская мысль, 1910. 432 с.

REFERENCES

1. Derrida J. *Prizraki Marksa* [Specters of Marx] (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos-altera, Esse homo, 2006. 256 p.

2. Kittler F. *Opticheskie media: Berlinskie lektsii 1999 g. [Optical media: Berlin lectures 1999]* (O. Nikiforov, & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos, 2009. 272 p.

3. Zielinski S. *Arkheologiya media: o "glubokom vremeni" audiovizual'nykh tekhnologiy* [Archeology of media: On the "deep time" of audiovisual technologies] (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Ad Marginem, 2019. 440 p.

4. Reynolds S. *Retromaniya. Pop-kul'tura v plenu sobstvennogo proshlogo* [Retromania: Pop culture's addiction to its own past] (V.I. Usenko, Trans.). Moscow: Beloe yabloko, 2015. 528 p.

5. Kohan O.N. Prizraki i spiritizm v neoviktorianskom romane Sary Uoters "Affinity" [Spirits and spiritism in "Affinity" by Sarah Waters]. *Inostrannaya filologiya: Sotsial'naya i natsional'naya variativnost' yazyka i literatury* [Foreign Philology: Social and National Variability of Language and Literature]. 2019. pp. 193–197.

6. Etkind A. *Krivoe gore: pamyat' o nepogrebennykh* [Warped mourning: Stories of the undead in the land of the unburied]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 328 p.

7. Fisher M. What is hauntology? *Film Quarterly*. 2012. 66 (1), pp. 16–24.

8. Fisher M. Prizraki moey zhizni: Teksty o depressii, khontologii i utrachennom budushchem [Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures] (M. Ermakova, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 256 p.

9. Grafova O.I., & Senchuk A.V. A. S. Byatt's "The July Ghost" as a ghost story. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World literature in the context of culture]. 2020. (10), pp. 22–29.

10. Arias R. Haunted places, haunted spaces: The spectral return of Victorian London in Neo-Victorian fiction. In R. Arias, P. Pulham (Eds.), *Haunting and spectrality in neo-Victorian fiction* (pp. 133–156). Palgrave Macmillan, London, 2009. https://doi.org/10.1057/9780230246744_7

11. Foley M. Introduction: Modernism, mourning, and the ghostly. In M. Foley, *Haunting Modernisms* (pp. 1–43). London, Palgrave Macmillan, Cham, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65485-0_1

12. Bove A. Spectral Dickens: *The uncanny forms of novelistic characterization.* Manchester: Manchester University Press, 2021. https://doi.org/10.7765/9781526147950

13. Hodkinson A. The unseeing eye: Disability and the hauntology of Derrida's ghost—An analysis in three parts. *Qualitative Inquiry.* 2021. 27 (1), pp. 17–27. https://doi.org/10.1177%2F1077800419847429

14. Perrott L. Time is out of joint: The transmedial hauntology of David Bowie. *Celebrity Studies*. 2019. 10 (1), pp. 119–139. https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1559125

15. Uwakweh P.A. A review of Postcolonial hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body, Ayo A. Coly. *Disclosure*. 2020. *14* (1), pp. 154–156. https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1672370

16. Toporov V.N. *Strannyy Turgenev* [Strange Turgenev]. Moscow: RGGU, 1998. 192 p.

17. Richards C. Occasional criticism: Henry James on Ivan Turgenev. *The Slavonic and East European Review.* 2000. (1), pp. 463–486.

18. James W. *Mnogoobrazie religioznogo opyta* [The varieties of religious experience] (V.G. Malakhieva-Mirovich, & M.B. Shik, Trans.). Moscow: Russkaya mysl', 1910. 432 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ

доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125047, Москва, ул. Чаянова, д. 15

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDER V. MARKOV

D.Sc. (in Philology), PhD (in Philosophy),
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Arts,
the Russian State University for the Humanities,
ul. Chayanova, 15, 125047, Moscow

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

THE MEDIA EDUCATION

УДК 791.4
ББК 85.37

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-241-271
received 02.06.2021, accepted 29.06.2021

КИРИЛЛ ЭМИЛЬЕВИЧ РАЗЛОГОВ
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
Москва, Россия
ResearcherID: AAU-7353-2020
ORCID: 0000-0002-2158-504X
e-mail: kirill.razlogov@gmail.com

ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА ПАРХОМЕНКО
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
Москва, Россия
ResearcherID: AAT-3916-2021
ORCID: 0000-0002-6406-7154
e-mail: eva.parchomenko@mail.ru

МЕТАМОРФОЗЫ КИНОКЛУБНОГО ДВИЖЕНИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ*

Аннотация. Статья основана на исследованиях Отдела разработки и апробации методик кинопросвещения ВГИК в области любительских кинообъединений и киноклубов. Авторы описывают историю отечественного киноклубного движения и анализируют значимость подобных объединений для культурного просвещения и всестороннего образования личности. Подобный срез включается в международный процесс формирования сообщества «кинофилов», которых в СССР называли не иначе как киноманами.

Столетний опыт отечественного кинообразования, как любительского стихийного, так и комплексного государственного, рассматривается в качестве источника методик и наработок для внедрения в современное образование

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-43026 «Советское кино как эстетический и социокультурный феномен в международном контексте».

в области медиа. Также проясняются особенности влияния киноклубов и их репертуара на распространение и популяризацию произведений кинематографа, в особенности на так называемые фестивальные и «полочные» картины, прокат которых был ограничен тогда, а сейчас становится полем битвы между коммерческими и художественными приоритетами кинопроцесса. В тексте приведены рассказы и описания участников киноклубного движения: создателей объединений, кураторов и критиков. Их интервью позволяют представить объемную картину быта сообществ любителей кинематографа.

Прослежены основные вехи истории киноклубного движения в СССР и в мире: становление в 1910-е–1920-е годы, спад в 1930-е–1940-е, возрождение за рубежом фестивального движения после Второй мировой войны, а в России — в период Оттепели, кризис 1980-х–1990-х, а также создание Федерации киноклубов, попытки воссоздать Общество друзей советского кино, и, кроме того, современные тенденции в области киноклубной работы в контексте международного сотрудничества, начало которому положил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Советский опыт изучается в корреляции не только с укреплением в Западной Европе таких явлений, как киноклубы и объединения любителей кино, но и формированием специализированных кинотеатров искусства и эксперимента клубной киносети, которой прогнозируют особую роль в постпандемийную эпоху. Внимание авторов фокусируется и на хрупком равновесии, сопровождавшем всю историю киноклубного движения: имеется в виду баланс между инициативой снизу, спонтанным массовым движением, и государственными усилиями по организации и структуризации этого процесса, баланс между стремлением к свободе творчества и строгой цензурой «сверху».

Авторы рассматривают отечественный и зарубежный киноклубный опыт как возможность распространения произведений российского киноискусства в той аудитории, которая более всего в этом заинтересована, и налаживания системы ограниченного киноклубного проката, который позволил бы сблизить создателей произведений и публику.

Ключевые слова: кинематограф, киноклуб, любительское кинообъединение, Общество друзей советского кино, ОДСК, Общество строителей пролетарского кино, ОСПК, Федерация киноклубов, «полочные» картины, VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, киноклубный прокат

UDC 791.4
LBC 85.37

KIRILL E. RAZLOGOV
Russian Film Institute (VGIK)
Moscow, Russia
ResearcherID: AAU-7353-2020
ORCID: 0000-0002-2158-504X
kirill.razlogov@gmail.com

EVGENIA V. PARKHOMENKO
Russian Film Institute (VGIK)
Moscow, Russia
ResearcherID: AAT-3916-2021
ORCID: 0000-0002-6406-7154
eva.parchomenko@mail.ru

METAMORPHOSES OF THE CINEMA CLUB MOVEMENT*

Abstract. The article is based on the studies by the Department for the Development and Approbation of Film Education Methods (VGIK) in the field of amateur film associations and cinema clubs. The authors profile the history of the Russian film club movement and analyze the significance of such associations for cultural enlightenment and comprehensive education of a personality. Such a survey is included in the international process of the formation of a cinephile community, who in the USSR were called nothing short of "kinomany" (movie addicts).

A hundred years of experience of Russian film education, in the forms of both spontaneous amateur one and complex state one, is considered as a source of methods and best practices to be implemented in modern media education. The article also explains the influence of film clubs and their repertoire on the distribution and popularization of cinema works, especially on the so-called festival and "shelved" films, limited in release then and now becoming a battleground between commercial and artistic priorities of the filming process.

* The research was funded by RFBR according to the project No. 21-012-43026 *Soviet Cinema as an Aesthetic and Sociocultural Phenomenon in an International Context.*

The text contains stories and descriptions of participants in the film club movement: the founders of associations, curators and critics. Their interviews make it possible to imagine a three-dimensional picture of the life of cinema lovers' communities.
The main milestones in the history of the film club movement in the USSR and in the world are traced: the formation in the 1910s–1920s, the decline in the 1930s–1940s, the revival of the international festival movement abroad after World War II, and in Russia—during the perestroika, the crisis of the 1980s–1990s, the creation of the Cinema Club Federation, attempts to revive the Friends of Soviet Cinema Society, and modern trends related to the film club work in the context of international cooperation, which was initiated by the VI World Festival of Youth and Students.
The Soviet experience is studied in correlation not only with the strengthening in Western Europe of such phenomena as film clubs and film lovers' associations, but also with the formation of specialized art cinemas and the experiment of the cinema club network, which is predicted to play a special role in the post-pandemic era. Among other things, the authors' attention is focused on the delicate balance, that accompanied the entire history of the film club movement: the balance between initiative of the people, a spontaneous mass movement, and state efforts to organize and structure this process, between the desire for creative freedom and strict censorship of the elite.
The authors consider the domestic and foreign cinema club experience as an opportunity to distribute works of the Russian cinema art among the most interested audience and to establish a system of limited cinema club distribution, which would bring originators and the public closer together.
Keywords: cinematograph, cinema club, film society, amateur cinema association, Friends of Soviet Cinema Society, Proletarian Cinema Builders Society, Cinema Club Federation, "shelved" films, VI World Festival of Youth and Students, film distribution

ВВЕДЕНИЕ

В начале марта 2014 года Союз кинематографистов России принял решение о возрождении Общества друзей кино. По замыслу инициаторов проекта главной задачей этого общества, как и в конце 1920-х – начале 1930-х годов минувшего столетия, должна была стать пропаганда отечественного кинематографа.

«Несмотря на отдельные фестивальные и прокатные удачи, — утверждалось в соответствующем сообщении ИТАР-ТАСС, — положение в сегодняшнем отечественном кинематографе нельзя признать успешным.

Усилия государственных органов поддержать производство и прокат отечественных фильмов решительных изменений в сложившуюся ситуацию не приносят. Основная причина в утрате постоянной связи профессиональных кинематографистов с наиболее продвинутыми зрителями, которая существовала в доперестроечные годы. Тогда судьбу нашего кинематографа во многом определяла активная деятельность Бюро пропаганды советского киноискусства и единая сеть киноклубов» [1].

Кинематографисты решили создать Оргкомитет, берущий под контроль процесс развития возрожденного Общества друзей кино: для продвижения отечественных фильмов, поддержки кинообразования в учебных заведениях и на предприятиях, а также проведения ежегодных конференций, подводящих итоги кинопроизводства и кинопроката.

В рамках этого постановления Союз кинематографистов призывает киноклубы России зарегистрироваться для дальнейшего содействия и развития: «В задачу Оргкомитета входит и регистрация существующих в стране киноклубов. Зарегистрированные киноклубы получат особые преференции, они смогут встречаться с маститыми кинематографистами, обсуждать новые фильмы, а также знакомиться с наиболее интересными кинопроектами, запускаемыми в производство, проводить ежегодные итоговые всероссийские конференции. Планируется также участие в международных акциях»[1].

К сожалению, эти благие намерения в полной мере воплотить в жизнь не удалось. Оргкомитет возглавил тогда режиссер Геннадий Полока, прекрасно знакомый с деятельностью киноклубов, которые помогали ему в трудные годы застоя, особенно после запрета фильма «Интервенция». Его усилия оборвала безвременная кончина 5 декабря того же года, и перспективное начинание не получило развития.

Настоящая статья основывается на первых системных исследованиях киноклубного движения, осуществляемых сотрудниками Отдела разработки и апробации методик кинопросвещения ВГИК. Авторы опирались на небольшой объем письменных источников, в основном архивных материалов и воспоминаний киноклубников, поскольку научных исследований по этой проблеме и у нас в стране, и в мире относительно немного. Это один из тех живых процессов, которые академическая наука, как правило, не замечает и осознает и начинает системно изучать спустя столетия. Мы же рассматриваем опыт киноклубного движения в России и в мире с момента его зарождения и до сегодняшнего дня с целью творче-

ского освоения этого опыта и включения отечественного кино в систему распространения фильмов в той аудитории, которая в первую очередь заинтересована в развитии экранного искусства в самых разных его формах.

ИСТОКИ

Интерес зрителя к кинематографу родился вместе с самим кинематографом: в 1896 году он в ускоренном темпе сошел в реальность с «Поезда» братьев Люмьер сначала в Париже, а через несколько месяцев — в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, затем и в других городах. Это были документальные кадры, демонстрировавшиеся зрителю как «живая фотография». В 1908 году киноателье Александра Дранкова начинает эпоху отечественного игрового кинематографа, выпустив на экран короткометражную ленту «Понизовая вольница» («Стенька Разин»).

На этом начальном этапе в первые десятилетия существования «живой фотографии» говорить о каких-либо киноклубах невозможно: дискуссии о кино имеют очень ограниченную направленность и ведутся, по большей степени, людьми, близкими к искусству или к власти. Серафимович в своей статье «Машинное надвигается» отмечает невиданную прежде демократическую направленность нового зрелища: в кинозале рядом сидят «студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, — все…» [2, с. 8]. Кино в эти годы завоевывает ту нишу, о которой грезили авторы литературных произведений и театральных постановок, становится поистине массовым: и заводской рабочий, и император Николай II смотрят фильмы.

Вплоть до революции 1917 года кинопромышленность, сосредоточенная в частных руках, развивается динамично, количество фильмов, производимых в год, растет. Но после революции производственная база оказалась частично разрушена, частично вывезена эмигрантами за рубеж. Многие специалисты отрасли навсегда покинули страну, увезя с собой не только технику, но и бесценный опыт.

Пришедшая к власти в результате Октябрьской революции 1917 года партия большевиков высоко ценила агитационные и просвещенческие возможности нового, «важнейшего», искусства, и первым делом был создан Киноподотдел при внешкольном отделе Государственной комиссии по народному просвещению, потом — Московский и Петроградский кинокомитеты. Частные кинопроизводители, не покинувшие страну, ста-

рались сотрудничать с новой властью и кинокомитетами, по большей степени, успешно, поскольку квалифицированных кадров в те годы очень не хватало. В 1919 году был создан Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО), и национализированная отрасль ускоренными темпами стала выпускать агитационные и просвещенческие фильмы, снимать километры хроники и экранизировать литературные произведения, активно распространяя новую идеологию среди народных масс.

Уже с начала 1920-х годов стали возникать любительские кинокружки, обсуждавшие просмотренные картины, а также создававшие свои сценарии. Таким кружкам предписывалось нести кинообразование в массы: проводить различные мероприятия, вести общественную работу, повышая образовательный и культурный уровень населения.

20 августа 1925 года было основано «Общество друзей советского кино» (ОДСК), поглотившее своего предшественника ОСПК («Общество строителей пролетарского кино»). Показательно уже то, что название ОДСК придумал не кто иной, как Лев Троцкий. Так, спустя почти 30 лет после появления «живой фотографии», в СССР возник огромный централизованный киноклуб.

В первом номере журнала «Советское кино» за 1925 год К. Мальцев рассматривает основные проблемы, связанные с формированием и грядущей деятельностью «Общества друзей советского кино»: он отмечает, что увлечение кинематографом охватило широкие массы населения, оно идет снизу — и руководству страны следует организовать и возглавить это движение, чтобы использовать его на благо развития советской кинематографии.

Автор пишет о том, что предшественник ОДСК, «Общество строителей пролетарского кино», не могло справиться с задачей централизации и развития этого движения, и указывает на два основных его недостатка:

> «1) объединяя и призывая рабочих к оказанию материальной и моральной помощи Акц. О-ву Пролеткино, совершенно обходило другие, более солидные, советские киноорганизации (Госкино, Севзапкино и др.),
>
> 2) направляло деятельность своих ячеек на создание своих производственных и коммерческих кинопредприятий, тем самым развивая излишнюю кустарщину и отвлекая ячейки общества от непосредственных задач содействия советскому кино во всех его проявлениях» [3, с. 15].

В итоге ОСПК прекратило свое существование, а его члены влились в новое добровольное общество содействия советскому кино ОДСК, которое ставило своей задачей поддержку не какого-то конкретного кинопредприятия, а старалось помогать кинематографу в принципе.

«Сравнивая уставы ОСПК и нового «Общества Друзей Советского Кино» (ОДСК), находишь в них очень много общего, и только при более внимательном рассмотрении можно видеть, какая глубокая и принципиальная разница их разделяет. У ОСПК основным в работе была помощь Акц. О-ву Пролеткино, у ОДСК — помощь и содействие всей советской кинематографии; у ОСПК ячейки могли заниматься своей производственно-коммерческой деятельностью, у ОДСК — ячейки своего производства и коммерции не заводят, а лишь содействуют производственной работе советских киноорганизаций», — пишет Мальцев [3, с. 15].

«Партийные и профессиональные организации должны двинуть это дело в массы, — заключает К. Мальцев. — И вместе с ними помочь партии и советской республике максимально использовать кино, как одно из сильнейших орудий коммунистической пропаганды и просвещения» [3, с. 16].

Общество друзей советской кинематографии (ОДСК) как массовое добровольное общество было официально организовано 20 августа 1925 года по инициативе Ассоциации революционной кинематографии (АРК) и Главполитпросвета Наркомпроса. 12 ноября того же года был создан Совет общества, в который входили С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Д. Вертов, В. Туркин и другие известные кинематографисты. Возглавил такую общественно значимую организацию Ф.Э. Дзержинский, избранный председателем правления 3 апреля 1926 года на пленуме Совета ОДСК.

Структурно и фактически такая колоссальная организация представляла собой сеть «ячеек»-киноклубов, которые занимались просмотром кинофильмов, их обсуждением, выпускали газеты, устраивали встречи с известными деятелями киноискусства: режиссерами, сценаристами, операторами. Многие стремились к собственному, любительскому кинопроизводству. По уставу, их могло быть не более одной в населенном пункте, а организовать ячейку — местное Общество друзей советского кино — было возможно при помощи ходатайства в Центральное ОДСК, поданное инициативной группой в количестве не менее 10 человек.

Официально в задачи ОДСК входили приближение кино к рабочим и крестьянским массам и борьба с проникновением в сознание зрителей буржуазной идеологии, одним словом, противодействие влиянию преоб-

ладавших тогда в прокате западноевропейских и американских фильмов. Как отмечает А.А. Гук, ячейкам ОДСК дозволялось даже просматривать зарубежные фильмы — разумеется, с целью критики буржуазного строя и отсутствия классовой борьбы [4, с. 27].

Вместе с тем, у Общества была и позитивная программа. От членов ОДСК требовалось активное содействие развитию кинопромышленности, развитие и обустройство стационарных и передвижных киноустановок, содействие всевозможным научным изысканиям, а также созданию научного и образовательного кинематографа. ОДСК провело большую работу в помощь кинофикации страны, особенно деревни, создало кинокружки на фабриках и заводах, развернуло кинолюбительское движение, организовало работу в учебных заведениях и при кинотеатрах.

Активная пропаганда кинематографа не могла не дать результатов: уже в 1926 году журнал «Советское кино» сообщал о том, что количество кинохроникальных лент, снятых любителями — членами ОДСК — уже превысило количество лент, снятых профессионалами [5, с. 23]. Практически с момента своего образования ОДСК выполняло еще одну немаловажную функцию: оно стало «поставщиком» профессиональных кинематографических кадров, своеобразной начальной ступенью карьерной лестницы во «взрослый» кинематограф. В работе ОДСК участвовали многие кинематографисты, в первую очередь, представители «советского киноавангарда», в том числе Д. Вертов, В.М. Киршон, В.К. Туркин и др.

Кроме кинолюбителей, ОДСК объединяло также и фотолюбителей, и в связи с этим обстоятельством в 1929 году оно было переименовано в Общество друзей советской кинематографии и фотографии (ОДСКФ), что лучше отображало состав его участников.

Постепенно образовательные и воспитательные функции общества отходили на второй план, ячейки из идеологического проводника все больше становились центрами художественной самодеятельности трудящихся. Такая самодеятельность не могла не насторожить партийный аппарат, который к концу 1920-х годов становился все более и более авторитарным. Несмотря на то, что председателем ОДСК был не кто иной как Феликс Дзержинский, разноголосица ячеек не вполне соответствовала линии строительства единого советского государства, а среди изобилия кинохроникальных материалов, снятых друзьями кино, могли быть и ленты, не вполне соответствующие генеральной идеологической линии партии.

По замыслу киноклубы должны были помогать развитию кинематографии, хотя на самом деле за этим стояло стремление поставить ее под контроль. Аналогичной, кстати говоря, была и траектория формирования Союза кинематографистов СССР от основания его Оргкомитета в 1957 году до создания в 1965.

Чтобы проиллюстрировать государственное понимание тех проблем, которые стояли в этой области, можно сослаться на служебную записку председателя правления ОДСК Ф.Э. Дзержинского от 24 апреля 1926 г., чуть ли не сразу после назначения на этот пост:

«Случилось так, что я попал в председатели Правления «Общ. Друзей Совет. Кино». Цель общества — содействие кинематографии. Я думаю, что на ближайшее время самым лучшим содействием будет выявление всяких безобразий и излишеств в этой области, а также принятие мер по снижению себестоимости и пр. Прошу Вас поэтому помочь мне и собрать необходимые материалы. Хорошо было бы, если бы тот товарищ, который занимается этим делом, доложил мне о положении. Между прочим, необходимо наметить меры по увлечению сниматься, что является только растратой средств и материалов» [6].

В марте 1928 года было проведено знаменитое первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии при ЦК ВКП(б), которое более жестко, чем ранее, ставило вопрос о политическом подчинении кинематографа текущим идеологическим задачам [7].

Боязнь правительства не справиться с активной творческой волной, переориентация ОДСК от общественной работы в сторону творческой самодеятельности, недостаток профессионализма участников и полного понимания целей и задач советского кинематографа, устаревание техники и недостаток пленки привели к тому, что в начале 1930-х годов деятельность этой организации стала угасать.

Процесс самоопределения Общества друзей советского кино продолжался практически непрерывно вплоть до его ликвидации в 1934 году. С его деятельности и принято начинать историю киноклубного движения в России, хотя истоки ее, как мы убедились, более давние.

В результате это начинание — первый в мире централизованный киноклуб, охвативший всю страну, — не получило дальнейшего развития в Советском Союзе, но посеяло первые зерна подобного подхода к кинематографу в других странах.

ЗВУКОВОЕ КИНО И КИНОКЛУБНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Разумеется, исчезновение ОДСК одновременно с наступлением эры звукового кино не означает, что киноклубы вместе с тысячами любителей кинематографа сгинули в одночасье. Произошли серьезные изменения в сфере управления: теперь кружки и клубы становились подразделениями домов культуры и организаций, что существенно упрощало идеологический контроль таких объединений, а техническая база, которая выделялась на нужды кинообразования, была сильно урезана, что не позволяло большинству членов киноклубов заниматься собственным производством. Возможность смотреть кино сохранялась, но тоталитарный политический порядок отвергал любую возможность обсуждения, диалога или критики. Жесточайшая цензура отметала и возможность, и желание заниматься самодеятельностью в кино. В военное время тем более было не до того.

А с 1946 года, после того как Сталин жестко раскритиковал вторую серию кинофильма «Большая жизнь» (режиссер Л. Луков), вторую серию фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн) и кинокартину «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин) [27], наступает период «малокартинья», сильно сокращается объем уже и профессионального кинопроизводства. Во время Второй мировой войны киностудии были эвакуированы, многие кинотеатры и дома культуры разрушены, техника безвозвратно утеряна, и невозможно говорить о возрождении киноклубов за отсутствием материально-технической базы, необходимой для проведения кинопоказов или киносъемок.

В 1945 году участники II Ленинградской конференции по научной кинематографии обратились к ВЦСПС с просьбой восстановить любительские кинообъединения, однако услышаны не были, и вплоть до смерти Сталина в 1953 году и последующего наступления Оттепели сведений о функционировании киноклубов нами не найдено.

Второй существенный взлет киноклубного движения в СССР, об исчезновении которого сожалели кинематографисты в приведенных в самом начале статьи строках сообщения ИТАР-ТАСС, — и собственно говоря, его формирование в нашей стране, было связано с периодом Оттепели после смерти Сталина.

Вместе со сменой эпохи и смягчением руководства СССР изменяется и отношение к кинематографу: в тоталитарное прошлое уходит идеологически правильный схематичный герой экрана 1940-х. Сценарии становят-

ся более ориентированными на зрителя, на его потребности и интересы. На смену пропагандистскому кино приходит человеческое любопытство к внутреннему миру героев, цензура не исчезает вовсе, но ослабляется настолько, чтобы позволить творцу высказывание не только о любви к родине и партии, но и любви к человеку. Кинопроизводство снова набирает обороты. В прокате появляется и зарубежное кино, специально привезенное для демонстрации, а не добытое «трофейным» путем и демонстрируемое исключительно по причине отсутствия других кинолент.

А.А. Гук поводом ко второму рождению киноклубного движения называет массовое производство киноаппаратуры, а также любительских кинокамер и пленки, начавшееся в середине 1950-х годов [4, с. 36]. Появление материально-технической возможности вновь снимать и показывать кино способствовало возобновлению творческой активности кинолюбителей.

Еще большую активность пробудил состоявшийся летом 1957 г. VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В рамках программы фестиваля был организован и кинофестиваль, открывшийся 30 июля 1957 года в кинотеатре «Ударник». За 12 дней было показано 125 кинокартин из 30 стран мира, не только социалистических, но и капиталистических, и можно с уверенностью сказать, что такого разнообразия голосов и взглядов СССР не видело за всю свою историю. Среди лауреатов, помимо кинематографистов из СССР, были представители Китая, Чехословакии, ГДР, Греции, Монголии, Египта, Франции, Румынии, Индии, Швеции, Японии, США, Израиля [8]. Разнообразие сюжетов, жанров и стилей предоставило отечественным профессионалам и любителям кино богатый материал для размышления, сравнения, творчества.

Ценность VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов состояла в самой возможности свободного общения и обсуждения искусства, творческого метода, индивидуального стиля с товарищами по интересам не только из СССР, но и из других, подчас идеологически враждебных государств. Существовавшая в сильно урезанном и однонаправленном виде во времена ячеек ОДСК, вовсе запрещенная в середине 1930-х, возможность дискуссии возрождалась, начиная с середины 1950-х годов, и расцвела летом 1957 года.

На базе различных организаций, в университетах, НИИ, музеях, Домах культуры возобновляется киноклубное движение. На встречах зрители не просто смотрят фильм — после показа проводится обсуждение

кинолент, что, разумеется, способствует не только лучшему пониманию отдельного фильма, но и служит делу кинопросвещения и повышения культурного уровня в целом. Мнение зрителя начинает цениться.

«В структуре кинопроката возник новый канал общения с кино, — писал по поводу киноклубной работы Н.А. Хренов, — пока недостаточно массовый, но в будущем обещающий таковым быть. По сути дела, в те годы в сознании массовой публики удалось оживить сформировавшуюся в первые десятилетия его истории легенду кинематографа. Кстати, способы в формировании ядра массовой публики, связанные с киноклубами, также повторяли некоторые организационное меры 1920-х годов, способствовавшие эстетическому развитию кинопублики» [9, с. 79–80].

Было даже предложено создать нечто аналогичное Обществу друзей советского кино, однако эта идея тогда не была реализована.

В конце 1950-х годов в киноклубах при разных организациях стали бесплатно демонстрировать старые фильмы, которые уже не давали кассовых сборов в кинотеатрах. С учетом того, что в то время телевизор был редкостью в домах и только входил в обиход, эта инициатива позволила многим людям впервые увидеть советские шедевры кинематографа: «Броненосец “Потемкин”» (С. Эйзенштейн, 1925), «Мы из Кронштадта» (Е. Дзиган, 1936), «Мать» (В. Пудовкин, 1926), трилогию о Максиме (Г. Козинцев и Л. Трауберг: «Юность Максима», 1934; «Возвращение Максима», 1937, «Выборгская сторона», 1938), «Депутат Балтики» (А. Зархи и И. Хейфиц, 1936); и др. [10, с. 299].

Отечественная ситуация тех лет ярко охарактеризована в последней книге ветерана киноклубного движения в СССР Ларисы Островской «Вкус жизни» (третий выпуск): «В далекие годы середины прошлого столетия, когда киноманы разных возрастов, разных профессий и вкусов метались в поисках возможностей увидеть фильмы выдающихся мэтров мирового и отечественного кинематографа, возможностей таких было мало: что-то на Московском международном кинофестивале, что-то на привозных видео-кассетах, что-то из собственных закромов наших режиссеров и что-то с полок госфильмофондов. Проблемы «киноголода» были главным побудительным стимулом для этих людей группироваться в киноклубы: по месту работы в разнообразных НИИ, в ВУЗах, при кинотеатрах и культурных центрах, находить доступ к фильмам и режиссерам, обмениваться копиями и яростно обсуждать увиденное» [11, с. 43].

Кинопросвещение возобновлялось на материале старых, но не утративших актуальность кинолент, а в кинотеатрах стали выходить новые картины, также становившиеся материалом для обсуждения среди любителей кино. Однако оборудования было все еще недостаточно для повсеместной организации ячеек кинолюбителей.

Как замечает М.Р. Зезина, «возможности посмотреть фильмы вне государственной сети кинопроката существовали, но были весьма ограниченны. В Москве было несколько мест, где такие просмотры проводились для избранной публики — например, в Доме кино и в некоторых других домах творческой интеллигенции, в цековских и совминовских домах отдыха, в клубах некоторых министерств и ведомств. В учебных целях некоторые современные зарубежные фильмы, не демонстрировавшиеся в прокате, показывали в студенческих аудиториях, во ВГИКе, на факультете журналистики МГУ» [12, с. 396].

Одним из первых материалов, описавшим работу киноклубов, была опубликованная в 1963 году в журнале «Искусство кино» статья под названием «Киноклубы возможны всюду». Она представляет собой сборник цитат киноклубных деятелей, выстроенных по принципу обширного интервью. Из этой бесценной подборки можно сделать вывод, что к 1963 году киноклубы появились в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Казани, Риге, Томске и других городах. И. Вирко, член совета Центрального клуба друзей кино, говорит о том, что с 1961 года в Москве под руководством режиссера Григория Рошаля работает Центральный клуб друзей кино. В организации киноклубной деятельности ему активно помогает горком ВЛКСМ, сам же клуб располагается в Октябрьском доме союзов [13, с. 96].

И. Винокуров, председатель совета киноклуба «Молодёжный» из Ленинграда, рассказывает, что этот клуб любителей кино возник в 1958 году по инициативе небольшой группы молодых людей и существует на общественных началах. «Занятия проводятся по четвергам. Число членов клуба не превышает двухсот человек. […] Между прочим, наш клуб не одинок. Так, Рижский киноклуб, рассказывала нам одна из его организаторов, сотрудник музея истории Латвийской ССР Э. Дрейбанд, объединяет более пятисот человек» [13, с. 96]. И. Туровников, руководитель киноклуба политехнического института Каунаса, говорит, что «на занятия приходят около трёхсот студентов» [13, с. 97]. Двести человек, триста человек, пятьсот человек в одном зале — это же немаленькие залы!

Важнейшим фактором консолидации киноклубного движения в столице стало открытие в 1966 году кинотеатра Госфильмофонда СССР «Иллюзион», где можно было посмотреть отечественные и в пределах возможного зарубежные фильмы прошлых десятилетий.

В 1969 году в книге «Кино и зритель» патриарх российского кинообразования Н.А. Лебедев смещает киноведение с позиции изучения фильма и его создателя на позицию изучения зрителя, подчеркивая значимость этого конечного звена в отрасли, и уже тогда говорит о необходимости создания системы киноклубного проката. Перечисляет он и наиболее успешные, на его взгляд, киноклубы того времени: «Известен также ряд КДК, успевших зарекомендовать себя содержательностью своей работы. Это клуб “Сигма” в Новосибирском академгородке. Таковы московские клубы друзей кино при МГУ, кинотеатрах “Ударник”, “Художественный”, “Россия”. Хорошо зарекомендовали себя городские КДК Воронежа и Краснодара. Ценнейшую работу среди старшеклассников средней школы ведёт киноклуб имени А. Довженко при интернате № 1 города Калинина. Имеются сведения об организации клубов друзей кино в Риге, Свердловске, Харькове, Ростове-на-Дону, Новгороде, Фрунзе, Ярославле, Кемерове и других городах» [14, с. 32].

Рассмотрим некоторые киноклубы, возникшие в этот период и ставившие своей целью кинообразование молодежи и студентов.

Одним из таких клубов стал клуб друзей кино «Арбат», созданный в 1965 году по инициативе активной группы молодежи и одобренный райкомом ВЛКСМ. Клуб объединил 900 киноманов, а художественное руководство осуществлял известный кинокритик Х.Н. Херсонский. «Первым фильмом, который широко обсуждался в клубе, была новая работа молодого режиссёра А. Митты “Звонят, откройте дверь!” (по сценарию А. Володина). Затем были обсуждены фильмы: “Обыкновенный фашизм” режиссёра М. Ромма, “Ваш сын и брат” режиссёра В. Шукшина, “Тридцать три” режиссёра Г. Данелия, “Похождения зубного врача” Э. Климова, “Строится мост” О. Ефремова» [15, с. 27].

Интересен способ его организации и приема новых членов: «Сначала было создано основное ядро клуба, куда вошло небольшое число комсомольцев и молодёжи Фрунзенского района, интересующихся киноискусством. Впоследствии каждая крупная комсомольская организация района направляла своих представителей для работы в клуб. […] Вопрос о приёме в члены клуба и исключении из его рядов решается специальной

комиссией. Зрители, имеющие абонементы на цикл фильмов и регулярно посещающие просмотры, являются кандидатами в члены клуба. […] Приём в члены клуба проводится в индивидуальном порядке» [15, с. 25–26].

Какая строгость в отношении приема в клуб — сначала зрительский абонемент, потом его обладатель становится кандидатом в члены клуба и только затем — в индивидуальном порядке! — его принимают в клуб. То есть, к зрителю долго присматриваются и ждут, как он проявит себя. Создатель описанного ниже киноклуба «Сигма» писал о том, что строгая система членства в клубе была необходима для проведения «закрытых показов», где демонстрировались неоднозначные с идеологической точки зрения картины, куда допускались исключительно «свои» [16].

Такими фильмами становились «полочные» картины, не выпускаемые в прокат. По словам киноведа Михаила Куперберга, киноклубы давали возможность посмотреть такие ленты, как «Проверка на дорогах» А. Германа, «Комиссар» А. Аскольдова, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» К. Муратовой. «Задача киноклуба была не только в том, чтобы показывать кино и давать возможность для его обсуждения. Он также вытаскивал на экраны уже незапрещенное, но, так или иначе, непоказанное “полочное” кино. В основном, люди смотрели фильмы Тарковского, фильмы Антониони, Хуциева, документальное советское кино. Это был глоток воздуха, что можно было увидеть “Расемон” Куросавы. Нынешнему поколению сложно понять, но тогда это было что-то невероятное. Мы смотрели фильмы и обсуждали их» [17].

А в Ленинграде в 1959 году был основан киноклуб Ленинградского института культуры, просуществовавший более сорока лет и переживший Советский Союз и перестройку. Секрет его долголетия заключался в том, что все годы вел его один-единственный человек, бессменный руководитель киноклуба, преподаватель ЛГИКа Б.С. Пинхасович, которого многие его бывшие студенты вспоминают с благодарностью и теплотой. Вот что пишет об этом газета СПбГУКИ:

«В 50-е гг. прошлого века, после того, как вновь был открыт факультет культурно-просветительной работы, в наш вуз (тогда ещё — Ленинградский государственный библиотечный институт им. Н.К. Крупской) пришла большая группа руководителей и преподавателей — мужчин, прошедших дорогами Великой Отечественной войны. […] Среди них выделялся размашистым шагом, яркой манерой общения, тем, что всех своих студентов

помнил по именам, знал всё, что можно было знать о русском, советском и мировом кинематографе, Борис Самсонович Пинхасович. […]

Борис Самсонович стал организатором и бессменным руководителем студенческого киноклуба, который продолжал работать до начала 2000-х гг. Клуб перестал работать только потому, что заболел и уволился его руководитель, которому в то время уже было больше 80 лет. (Сейчас, после перерыва в работе, киноклуб возродился под руководством преподавателя кафедры кино- и фотоискусства Ю.А. Шуйского)» [18, с.3].

Еще один пример удачной многолетней работы — это клуб друзей кино (позже переименованный в киноклуб) «Сигма», организованный в 1965 году в Доме ученых новосибирского Академгородка. Его основали Виктор Хандрос, Наталья Притвиц, ЛеонияМундециемс и Леонид Боярский.

Любопытна история названия киноклуба: в начале 1960-х годов в Академгородке появился дискуссионный клуб «Под интегралом». Он объединял в себе отдельные клубы по интересам: дискуссионный и социологический клубы, а также два литературных, по одному — песни, танцоров, путешественников. Кино они не смотрели, и ниша оказалась свободной. Поскольку интеграл — это сумма бесконечно малых величин, в пику ему было придумано название «сигма» — «сигма — тоже сумма, но ого-го, каждый член клуба [—] это голова» [16].

В уставе киноклуба написано, что «Сигма» — это объединение лиц, исповедующих принцип «Из всех кино для нас важнейшим является искусство». С юмором перевернутая цитата Ленина определила репертуар киноклуба. По словам одного из основателей «Сигмы», Леонида Боярского, киноклуб проявляет «постоянный интерес к произведениям классиков: Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Франсуа Трюффо, Луиса Бунюэля, Отара Иоселиани. Конечно, нас интересует и текущий кинопроцесс, его новинки и поиски. В любом случае мы стремимся приобщить серьезную часть аудитории к кинематографу мысли и высокого чувства… Следуем словам Александра Сергеевича Пушкина, завещавшего чувства добрые в людях пробуждать. И хотя официальные обсуждения увиденного мы сейчас специально не организуем, после фильма обычно возникают небольшие конференции» [19].

Дискуссионный клуб «Под интегралом», которому «Сигма» косвенно обязана названием, был признан партийными властями «идеологической ошибкой» и закрылся в 1968 году. А «Сигма» в 2015 году отметила

50-летний юбилей и продолжает работу по сей день. Встречи проходят воскресными вечерами с конца сентября по конец апреля.

В отличие от клуба Ленинградского института культуры, и «Арбат», и «Сигма» обязаны своим появлением тому обстоятельству, что 28 апреля 1965 г. на заседании президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР была поддержана инициатива создания клубов друзей кино, а это, в свою очередь, свидетельствовало о согласовании данного вопроса и на более высоком уровне. Количество киноклубов от этого стало расти быстро и неуклонно.

Наметившееся развитие кинообразования и киноклубного движения, переориентация на художественную ценность аудиовизуальных произведений, их эстетику, а также на диалог со зрителем были поддержаны на государственном уровне. В 1967 году был создан Совет по кинообразованию в школе и вузе при Союзе кинематографистов. Его на общественных началах возглавил киновед Н.А. Лебедев, а затем — теоретик кинодраматургии И.В. Вайсфельд. Это событие стало важной вехой в развитии медиаобразования. Позже, в 1988 году, совет трансформировался в Российскую ассоциацию деятелей кинообразования, а в 1999 — в Ассоциацию кинообразования и медиапедагогики России) [20, с. 106].

По данным Федерации киноклубов России, основная волна создания киноклубов возникла именно в 1960-е–1970-е годы: «Особый размах движение приобрело в 60–70-е годы в числе других нонконформистских общественных движений.

Именно в эти годы в нашей стране появились киноклубы, многие из которых сохранились до сих пор — такие, как «Варшава», «Иллюзион», «Кадр», «Литератор», «Луч», «Франкофон», «Экран» (все — Москва), «Друзья Х Музы» (Воронеж), «Зеркало» (Омск), Клуб любителей кино (Обнинск Калужской области), «ЛИК» (Владимир), «Молодежный» (Санкт-Петербург), «Пущино» (Пущино Московской области), «Сигма» (Новосибирск), «Современник» (Рыбинск Ярославской области), «Шанс» (Волгоград), «Экран и время» (Сочи Краснодарского края), «Юность» (Ярославль) и другие. В этих и других клубах в 70–80-е годы имели возможность показывать и обсуждать свои фильмы Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, Тенгиз Абуладзе, Андрей Кончаловский, Алексей Герман, Кира Муратова, Никита Михалков, Элем Климов, Лариса Шепитько, Андрей Смирнов, Александр Сокуров и другие» [21].

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ КИНОКЛУБЫ В МЕЖДУНАРОДНОМ КОНТЕКСТЕ

К 60–70 годам прошлого века относится и личное участие одного из авторов данной статьи, К.Э. Разлогова, в работе киноклубов. В годы учебы на историческом факультете МГУ (1964–1969) в киноклубе университета на Ленинских горах он впервые попробовал свои силы в синхронном переводе фильмов, что стало в дальнейшем второй (после искусствоведения) профессией и главным источником заработка.

Тогда он познакомился с Ольгой Осиповной Ройтенберг — искусствоведом и энтузиастом киноклубного движения. «Ольга Осиповна Ройтенберг (1923–2001), — писала Ревекка Фрумкина на сайте «Троицкий вариант – Наука», — была человеком, необычным во многих отношениях. Обремененная с детства тяжелой болезнью, передвигавшаяся на костылях — в лучшем случае с палкой, — она была подвижна не только духовно и душевно — она и физически была неутомима, если этого требовало ее Дело. […] В 1960-е годы Ольга Осиповна увлеклась кино — но, разумеется, она не могла быть просто зрителем. Со свойственной ей страстью приобщать других людей к близким ей ценностям, она организовала знаменитый киноклуб при Московском доме художника и стала его бессменным председателем. Клуб имел возможности показывать фильмы, не предназначенные для проката, и обсуждать эти фильмы с их создателями (так, в фильме Г. Староверова вы увидите рассказ о встрече с Федерико Феллини и Джульеттой Мазиной). Как руководитель клуба Ройтенберг проводила просмотры и обсуждения лучших отечественных и зарубежных фильмов, представительствовала на форумах и кинофестивалях в России и за рубежом» [22].

По инициативе Ольги Осиповны Кирилл Разлогов был избран Президентом отечественной Федерации киноклубов и получил возможность непосредственно познакомиться с работой Федерации международной.

На рубеже 1980-х и 1990-х ему довелось участвовать в одном из конгрессов этой тогда очень влиятельной организации [26]. Именно тогда стало ясно, что в мире существует два типа киноклубов, только один из которых существовал в Советском Союзе. Большинство представленных на Конгрессе киноклубов были юридически обособленными самостоятельными организациями, иногда весьма крупными. Они назывались в англоязычном варианте Film Society (букв. Кинообщество или Киносообщество). Хотя этот термин часто переводится на русский язык как киноклуб, эти организации систематически занимаются показом фильмов,

сложных для восприятия, фильмов, требующих специальной подготовки, фильмов для любителей кино как искусства. Во Франции их уважительно называют синефилами, у нас — киноманами [23], что ближе к американскому «filmbuff».

Такого рода организации были особо распространены в Великобритании, а затем перекочевали, в отличие от традиционных европейских киноклубов, и в США, где сохранились по сей день, но уже как большие некоммерческие организации. В качестве примера можно привести Film Society в Линкольн-центре в Нью-Йорке, где проводятся большие фестивали. Его культуртрегерская работа опирается на само существование Линкольн-центра и как здания, и как культурной некоммерческой организации — и уже довольно далеко отстоит от тех первоначальных клубных объединений, с которых все начиналось.

В настоящее время клубный прокат в США развивается по университетам и киноархивам, при которых могут существовать и организованные киноклубы.

В отличие от Film Societies Film Clubs (собственно киноклубы) существовали при школах и высших учебных заведениях как самодеятельные объединения или организованные курсы для внеклассной работы. Они были больше похожи на то, что существовало у нас. Разница была в том, что такого рода деятельность в СССР властям нередко представлялась общественно опасным проводником «тлетворного влияния Запада».

В Советском Союзе, в годы «оттепели» киноклубное движение не очень поощрялось государством, не было жестко организовано, а, скорее, формировалось стихийно. Киноклубы объединяли вокруг себя людей, заинтересованных в кино как искусстве и в просмотре тех фильмов (в том числе и отечественных), которые выпускались в нашей стране ограниченным тиражом в двести копий, т.е. попадали только в самые крупные прокатные конторы, где оседали и, как правило, вообще не выдавались, хотя прямого запрета на это не было. Так или иначе, именно в киноклубах начиналась жизнь этих фильмов, потому что формально они не были запрещены, их можно было получать в прокатных конторах за достаточно умеренную плату, и, самое главное, можно было на этих основаниях приглашать на встречи режиссёров, иногда актеров, сценаристов, создателей фильмов, и создавать такую культурную среду не только в крупных городах-миллионниках, но и в небольших населенных пунктах, где фор-

мировались иногда киноклубы, имеющие довольно серьезное влияние и значение.

Значительная часть киноклубов создавалась (официально или неформально) при высших учебных заведениях, университетах, где киноманы собирались, самоорганизовывались, и заявляли о себе, превращаясь в место встречи тех людей, которые заинтересованы в серьезном поисковом киноискусстве. В Европе это происходило в конце 1950-х – начале 1960-х в пору выдвижения на первый план интеллектуального философского кино, в годы, когда во всем мире сокращалось количество кинотеатров. В России этот процесс пойдет значительно позднее, только с конца 1960-х, и будет связан с распространением телевидения. Разграничение кино на художественное и коммерческое, на кинофильмы, имеющие серьезную художественную ценность, и ленты, которые преимущественно создавались как потребительские товары, первоначально было весьма условным. И те, и другие фильмы выходили в одну и ту же прокатную сеть, выпускались в одних и тех же кинотеатрах, собирали, правда, разные аудитории по возрасту, социальному составу и т.д., но были открыты для всех. Вытеснение серьезной продукции на своеобразную периферию фестивального или артхаусного кино произошло значительно позднее.

В 1970-е годы по мере усиления контроля за кинорепертуаром и появления все большего количества фильмов, которые были разрешенными, но не показывались, формировались культовые режиссерские фигуры, к которым относились: Кира Муратова, Андрей Тарковский, а также молодые режиссеры, которые, так или иначе, завоевали популярность, и те представители старшего поколения, в карьере которых появлялись сложности. По мере того, как связи профессиональной среды с киноклубной непрофессиональной средой укреплялись, все больше и больше режиссеров, искали свою аудиторию в киноклубах, поскольку не находили ее в массовых кинотеатрах. Это движение приобрело довольно важную культурную функцию.

Одним из энтузиастов киноклубного движения в тот период и в дальнейшем и был Геннадий Полока, который в какой-то момент возглавил уже упоминавшийся Оргкомитет Союза кинематографистов по воссозданию Общества друзей кино.

В тот период К.Э. Разлогову довольно часто приходилось ездить по киноклубам страны. Некоторые из них были хорошо известны, особенно те, которые сочетали в себе любительскую киностудию и киноклуб для

обсуждения фильмов как, например, киноклуб «Юность» в Ярославле, где была довольно серьезная аудитория для такого рода встреч.

Укрепление связей между киноклубами разных стран способствовало тогда достаточно сложному процессу обмена фильмами, поскольку существовали только пленочные варианты, которые было достаточно трудно перевозить через границу, надо было получать разного рода разрешения, и обмен фильмами не был систематическим. Но зато систематическим стало налаживание контактов, проведение разного рода совещаний, которые не сразу стали восприниматься как тлетворное влияние Запада. В этот период как раз мировой кинематограф и кинематограф советский развивались в едином направлении превращения кино в серьезное искусство.

По мере нарастания политического контроля и обострения международной обстановки, а также поражения студенческих волнений на Западе и в результате ввода войск стран Варшавского договора в Чехословакию, киноклубы приобрели статус негласной оппозиции тому, что происходило в стране и в мире в своем стремлении сохранить и показать те фильмы, которые до экранов далеко не всегда доходили. Киноклубы стремились не только их показывать, но и каким-то образом устраивать вокруг этого довольно важные культурные события. Нельзя не сказать при этом, что учебные заведения и университеты продолжали играть в киноклубном движении довольно значительную роль, так же, как и институты и организации культуры.

УРОКИ КРИЗИСА

Попытка возродить киноклубное движение после Пятого съезда советских кинематографистов (1986) в ходе перестройки киноотрасли, которая окончилась очень печальными для кино последствиями, успехом не увенчалась. Киноклубы в новой системе коммерциализации кинематографа лишились ранее существовавших возможностей, а фильмы, которые они хотели показывать, так или иначе были выпущены в кинотеатры в результате деятельности конфликтной комиссии Союза кинематографистов, где успехом не пользовались и довольно быстро сошли с экранов.

Этот процесс обострился еще и из-за общего кризиса российской кинематографии и практического исчезновения системы проката под воздействием разного рода видеосалонов, которые публично показывали видеозаписи, для публичного просмотра не предназначенные, и, как прави-

ло, плохого качества. Этому поспособствовало начавшееся в 1980-е годы распространение видеомагнитофонов. Стоили видеомагнитофоны тогда дорого, кассеты к ним — тоже, и позволить себе удовольствие смотреть кино, сидя на собственном диване, мог далеко не каждый гражданин Страны Советов. Это привело к созданию полуподпольных видеосалонов, в которых собирались зрители и за умеренную плату смотрели тот или иной фильм. В 1986 году власти, чтобы как-то взять ситуацию под контроль, даже постановили открывать официальные видеосалоны, но поток пиратской кинопродукции и рост числа видеоклубов по интересам остановить было уже невозможно.

Вот как вспоминает знакомство с видео музыкант Андрей Макаревич: «В 1980 году мы были в Тбилиси и нас пригласили в гости, говорили, сейчас привезут телевизор и видеомагнитофон. Показали нам тогда фильм “Греческая смоковница”» [24]. Видеосалон стал весомым конкурентом киноклубу, так как включал в свой репертуар то, что являлось нежелательным для советского экрана — эротику, ужасы, боевики.

Весомым обстоятельством стали политические реалии. В условиях нестабильной ситуации искусство стало отступать на второй план, и клуб становился местом политических дискуссий. Киновед Михаил Куперберг рассказывал о работе своего киноклуба «Ракурс» в этот период: «На обсуждениях зачастую разговоры были не об эстетике фильма, а об общественно-политической составляющей. С середины 80-х годов мы стали сотрудничать с французским, польским, немецким посольствами, у которых, помимо прочего, была собственная кинотека. Я точно знал, что к нам на сеансы ходят представители КГБ, и весь наш совет клуба поочередно приглашали для сотрудничества. Можно было нас закрыть, потому что народ не тот собирался — интеллигенция. Никакого рабочего класса, крестьянства. Говорили бог знает что, не стесняясь в выражениях» [17]. Его коллега, Борис Крейн, основатель киноклуба «Современник», так описывает сложившуюся ситуацию: «Грянувшая в 1980-х перестройка знаменовала подъем — духовный, общественный. Стали создаваться общественные движения. Активисты киноклуба пригласили ребят из ярославского “Народного фронта”, организовали его отделение в Рыбинске — “Группу содействия перестройке”— увлеклись политикой. Естественно, профком вкупе с парткомом не могли стерпеть подобной вольности в собственной вотчине. После изгнания из “Авиатора” (Дом культуры, в котором располагался киноклуб — прим. авт.) члены совета “Современника” зареги-

стрировали киноклуб как юрлицо и занялись прокатной деятельностью» [25, с. 61].

С наступлением перестройки, а затем и сменой власти появляется еще более существенная проблема: отсутствие финансирования. Устаревает техника, не выделяются деньги на оплату труда, закрываются или сдаются в аренду кинотеатры и дома культуры. Отток зрителей становится похож на лавину. Многие крупные киноклубы, не выдерживая безденежья, закрываются или, как «Современник», начинают заниматься коммерческим прокатом. Однако крупнейшие киноклубы, по словам их создателей, и в это время собирают публику.

30 ноября 1991 года была учреждена Федерация киноклубов. Первой ее задачей было развитие киноклубного проката, однако в те годы и в тех условиях эта инициатива оказалась чрезмерно сложной и развития так и не получила. Сейчас Федерация насчитывает множество членов, активно сотрудничает с Московским Международным кинофестивалем и в его рамках учредила «Приз Федерации киноклубов России».

Тем не менее в последние десятилетия, так или иначе, киноклубное движение стало возрождаться вновь, и опять возникла необходимость каким-то образом связать отечественные киноклубы с теми клубного типа организациями, которые существовали и существуют в разных формах в западноевропейских странах, теперь уже в Европейском союзе, и в тех странах Европы, которые не являются его членами. На какое-то время активизировались связи между американскими университетами и российскими киноклубами, но затем этот интерес угас с обеих сторон под воздействием обострения международной обстановки и отошел на далекую периферию кинематографических интересов. Так что киноклубное движение в России в начале XXI века вновь стало явлением по преимуществу национальным, отражающим особенности национального кинопроката и необходимость формирования, помимо постоянно растущей сети кинофестивалей, системы клубного проката, который позволял бы показывать зрителям те фильмы, которые изначально не были и не должны были быть рассчитаны на массовый коммерческий успех мейнстрима.

Пережив трудный период, киноклубы возвращаются в более камерном формате. Во многих крупных ВУЗах периодически проходят показы архивного или современного авторского кино. К примеру, десять лет назад был возрожден киноклуб МГУ, который собирает зрителей по вечерам дважды в неделю – в субботу и в воскресенье. Способствует киноклубно-

му движению и деятельность ВГИКа, сотрудники которого регулярно проводят встречи, показы и обсуждения в различных российских киноклубах.

Многие киноклубы создаются исключительно по личной инициативе кого-либо, используя пространства кафе или ДК, и тоже собирают свою публику. Например, в московском кафе «Стакан» каждый вторник собирается творческая молодежь, чтобы посмотреть и обсудить авторское кино, не всегда заметное в общем потоке информации. Или клуб «Киномастерская», расположившийся в молодежном центре города Жуковского, который уделяет особое внимание встречам с авторами, чтобы подробно расспросить о том, как же создается кино.

Изменился с советских времен и подход к членству в клубе: теперь все реже можно встретить какое-либо задокументированное членство, которое в прежние времена позволяло посещать «закрытые просмотры». Чаще всего двери киноклубов открыты для каждого зрителя, хотя иногда, если речь идет о ВУЗах, это требует заказа пропуска.

Многие исследователи и практики указывают на то, что в век Интернета киноклуб становится неактуальным. «Конечно, зрителей сейчас меньше, чем при «застое». Оно и понятно: цифровое ТВ, DVD, интернет. Это уже другой век», — говорит Михаил Куперберг [17]. Да, Интернет дает дополнительное пространство для поиска и обсуждения кинокартин (а также предоставляет все это «здесь и сейчас»), но именно живое общение, встречи с создателями, возможность из первых рук узнать что-то новое и приобщиться к прекрасному привлекают в киноклубы все новых зрителей.

В этом смысле социальные функции киноклубов в современном мире стали еще более очевидны и киноклубное движение стало одним из двигателей художественного процесса, который нередко шел в противоположном направлении по отношению к мейнстриму.

Нужно сказать, что перспективная задача разработки проекта клубного проката, который бы объединил между собой многочисленные киноклубы, сегодня формирующиеся в самых разных городах, как правило вокруг каких-то высших учебных заведений, иногда театров, кинотеатров, становится все более и более актуальной. Поэтому, если говорить о возрождении какой-то формы федерации киноклубов, которая хоть и формально существует, но фактически просто объединяет несколько людей, причастных к киноклубному движению в период его расцвета, т.е. в 60-х–70-х годах, то, соответственно, эта новая система должна формиро-

ваться на основе укрепления международных связей и изучения опыта, в первую очередь, немецких коммунальных кинотеатров, кинозалов, и киноклубов в американских университетах, ну и, естественно, французский опыт, где киноклубное движение, пережив несколько кризисов, продолжает существовать и является довольно активной частью текущего кинопроцесса.

Вызванный пандемией повсеместный кризис кинотеатрального проката заставил на многие проблемы распространения произведений экрана посмотреть по-новому. Запреты на контакты между людьми вызвали голод общения, стало ясно, что в кино ходят не только для просмотра фильма (это можно сделать и в домашних условиях), а для активного общения. Без буфета, обмена мнениями до и после просмотра кинотеатры в эпоху массовых ограничений контактов потеряли свою привлекательность.

Именно на этой основе следует рассматривать проекты возрождения и новых трансформаций киноклубного движения. Обсуждения фильмов и их создателей в скандальных телевизионных программах и социальных сетях, забвение об искусстве экрана в пользу цифр кинопосещаемости при естественном обратном движении маятника приведет к объединению любителей кино как искусства, которое пока мы наблюдаем преимущественно на кинофестивалях. Существует мнение, что концентрация коммерческих боевиков на «монтаже аттракционов» приведет к параллельному распространению кинокафе и клубов по интересам, где единственно и можно будет посмотреть работы высокого художественного уровня. Об этом свидетельствует и опыт такого начинания как «Каро-арт», соединяющего в себе возвращение на большие экраны мировой киноклассики и премьеры отечественных поисковых и дебютных картин. Метаморфозы киноклубного движения продолжаются даже в условиях пандемии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Общество друзей кино возродится ради пропаганды российского кинематографа // ТВ-Центр Москва: сайт. 2014. 03 марта. URL: http://www.tvc.ru/news/show/id/32939 (дата обращения: 02.06.2021).

2. Серафимович А.С. Машинное надвигается // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8–9.

3. Мальцев К. Кино и советская общественность: об Обществе Друзей Советского кино // Советское кино. 1925. № 1. С. 15–16. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927216?page=15&rotate=0&theme=white (дата обращения: 02.12.2020).

4. Гук А.А. История любительского кино-, фото- и видеотворчества. Кемерово: КемГУКИ, 2012. 87 с.

5. Страничка кинолюбителя // Советское кино. 1926. № 6–7. С. 23.

6. Дзержинский Ф.Э., Председатель ВЧК -ОГПУ. 1926 год. Документ № 1120. Распоряжение о сборе материала об «Обществе друзей советского кино». РГАСПИ. Ф. 76. Оп. 2. Д. 32. Л. 1–1об. Копия. Машинопись.

7. Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М.: Теа-кино-печать, 1929. 466 с.

8. Лучшие фильмы фестиваля // Правда. 1957. 10 августа. № 222.

9. Полюса кинопроцесса: притяжение и отталкивание / под общ. ред. М.И. Жабского; Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Науч. исслед. ин-т киноискусства. М.: Науч. исслед. ин-т киноискусства, 2007. 438 с.

10. Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 293–306. DOI: https://doi.org/10.17805/zpu.2015.4.28.

11. Островская Л.М. Вкус жизни. Винница: Глобус-пресс, 2018. 290 с.

12. Зезина М.Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели» // История страны. История кино / ред. С.С. Секиринский. М.: Знак, 2004. С. 389–412.

13. Киноклубы возможны всюду // Искусство кино. 1963. № 12. С. 95–99.

14. Лебедев Н.А. Кино и зритель: (Заметки киноведа). М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969. 55 с.

15. Об опыте работы со зрителем в кинотеатре «Художественный»: (Справка) / сост. Р. Таврог; Упр. кинофикации Исполкома Моссовета. М., 1966. 30 с.

16. Качан М.С. Киноклуб «Сигма» // Проза.ру: сайт. URL: http://www.proza.ru/2013/05/25/126 (дата обращения: 01.12.2020).

17. Самарский киновед: киноклубы уходят в интернет // РИА Новости: сайт. 2013. 27 декабря. URL: https://ria.ru/samara/20131227/986926193.html (дата обращения: 02.12.2020).

18. Москаленко Л.П. Последний бой, он трудный самый // Газета СПбГУКИ. 2012. Май. № 5 (1361).

19. Киноклубу «Сигма» — 50! // Навигатор. 2015. № 16 (985). 01 мая. URL: https://www.navigato.ru/stati/publication/kinoklubu-sigma-50 (дата обращения: 01.12.2020).

20. Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.

21. О Федерации киноклубов России // Film.ru: сайт. 1999. 16 ноября URL: https://www.film.ru/articles/o-federacii-kinoklubov-rossii (дата обращения: 12.12.2020).

22. Фрумкина Р. «Найти и спасти, пока не поздно»: Ольга Ройтенберг и ее «плеяда» // Троицкий вариант – Наука. 2014. 11 февраля. № 147. С. 14. URL: https://trv-science.ru/2014/02/11/najjti-i-spasti-poka-ne-pozdno-olga-rojjtenberg-i-ee-pleyada/ (дата обращения: 15.05.2021).

23. Голубев В. Профессия: киноман. Винница: Глобус-пресс, 2015.

24. Петров Г. Эпоха видеосалонов // Назад в СССР: сайт. 2015. 13 сентября. URL: http://back-in-ussr.com/2015/09/epoha-videosalonov_2.html (дата обращения: 15.12.2020).

25. Соколова Ю. Из жизни «Современника» // Новый город. Рыбинский журнал. 2010–2011. № 6.

26. Razlogov K. Film societies in Soviet & Russian media education // Медиаобразование. 2019. № 59 (2). С. 318–327. DOI: https://doi.org/10.13187/me.2019.2.318.

27. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) № 277 от 4 сентября 1946 г. п. 6г «О кинофильме “Большая жизнь”» // Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А.Н. Яковлева; сост.: А. Артизов и О. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 598–602.

REFERENCES

1. TV Centre. Obshchestvo druzey kino vozroditsya radi propagandy rossiyskogo kinematografa [The Cinema Friends Society will be revived for the sake of promoting Russian cinema]. *TV Centre: website*. http://www.tvc.ru/news/show/id/32939 (accessed 06.02.2021)

2. Serafimovich A. Mashinnoye nadvigayetsya [The machinal is advancing]. *Cinefono,* 1912. (8), pp. 8–9.

3. Maltsev K. Kino i sovetskaya obshchestvennost’: ob Obshchestve Druzey Sovetskogo kino [Cinema and the Soviet public: About the Friends of Soviet Cinema Society]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema]. 1925. (1), pp. 15–16. National Electronic Library. https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927216?page=15&rotate=0&theme=white (accessed 02.12.2020)

4. Guk A.A. *Istoriya lyubitel’skogo kino-, foto- i videotvorchestva* [The history of amateur cinema, photo and video creation]. Kemerovo: KemGUKI, 2012. 87 p.

5. Stranichka kinolyubitelya [Film fan corner]. *Sovetskoe kino* [Soviet cinema]. 1926. (6–7), p. 23.

6. Dzerzhinsky F.E. *Rasporyazheniye o sbore materiala ob “Obshchestve druzey sovetskogo kino”* [Directive on the collection of materials on the Friends of Soviet Cinema Society] (Document No. 1120). 1926. RGASPI, Fund 76, Inventory 2, Case 32, sheet 1–1rev. Copy. Typescript.

7. Olkhovoy B.S. (Ed.). *Puti kino: Pervoye Vsesoyuznoye partiynoye soveshchaniye po kinematografii* [Ways of cinema: First All-Union party conference on cinematography]. Moscow: Tea-kino-pechat’, 1929. 466 p.

8. Pravda. Luchshiye fil’my festivalya [The best films of the festival]. *Pravda*. 1957. 10 August. (222).

9. Zhabsky M.I. (Ed.). *Polyusa kinoprotsessa: prityazheniye i ottalkivaniye* [Poles of the film process: Attraction and repulsion]. Moscow: NII kinoiskusstva. 2007. 438 p.

10. Kosinova M.I. Kinorepertuar i zritel'skiye predpochteniya v epokhu "ottepeli" v Rossii [Cinema repertoire and audience preferences during the thaw in Russia]. *Znanie, Ponimanie, Umenie* [Knowledge, Understanding, Skill]. 2015. (4), pp. 293–306. https://doi.org/10.17805/zpu.2015.4.28

11. Ostrovskaya L.M. *Vkus zhizni* [Taste of life]. Vinnytsia: Globus-press, 2018. 290 p.

12. Zezina M.R. Kinoprokat i massovyy zritel' v gody "ottepeli" [Film distribution and mass spectators during the "thaw"]. In S.S. Sekirinskiy (Ed.), *Istoriya strany, istoriya kino* [History of the country, history of the cinema] (pp. 389–412). Moscow: Znak, 2004.

13. Iskusstvo kino. Kinokluby vozmozhny vsyudu [Film clubs are possible everywhere]. *Iskusstvo kino* [Film Art]. 1963. (12), pp. 95–99.

14. Lebedev N.A. *Kino i zritel': Zametki kinoveda* [Cinema and the spectator: Notes of a film expert]. Moscow, 1969. 55 p.

15. Tavrog R. *Ob opyte raboty so zritelem v kinoteatre "Khudozhestvennyy"* [On the experience of working with the audience in the "Khudozhestvenny" cinema]. Moscow, 1966. 30 p.

16. Kachan M.S. Kinoklub "Sigma" [Sigma Film Club]. *Proza.ru: web portal.* http://www.proza.ru/2013/05/25/126 (accessed 01.12.2020)

17. RIA Novosti. Samarskiy kinoved: Kinokluby ukhodyat v internet [Samara film critic: Cinema clubs are moving online]. *RIA Novosti.* 2013. 27 December. https://ria.ru/samara/20131227/986926193.html (accessed 02.12.2020)

18. Moskalenko L.P. Posledniy boy, on trudnyy samyy [The last fight, it is the hardest]. *SPbGUKI* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts]. 2012. May. Issue 5 (1361).

19. Navigator. Kinoklubu "Sigma» – 50! [The Sigma Film Club celebrates its 50th anniversary]. *Navigator: website.* 2015. Issue 16 (985). May 01. https://www.navigato.ru/stati/publication/kinoklubu-sigma-50 (accessed 01.12.2020)

20. Fedorov A.V., Chelysheva I.V., Muryukina E.V., Gorbatkova O.I., Kovaleva M.E., & Knyazev A.A. *Massovoye mediaobrazovaniye v SSSR i Rossii: Osnovnyye etapy* [Mass media education in the USSR and Russia: Main stages] Moscow: Informatsiya dlya vsekh, 2014. 267 p.

21. Film.ru. O Federatsii kinoklubov Rossii [About the Russian Cinema Club Federation]. *Film.ru: website.* 1999. 16 November. https://www.film.ru/articles/o-federacii-kinoklubov-rossii (accessed 12.12.2020)

22. Frumkina R. "Nayti i spasti, poka ne pozdno»: Ol'ga Roytenberg i yeye "pleyada» ["Find and save before it's too late": Olga Roytenberg and her "Pleiad"]. *Troitskiy variant — Nauka* [Troitsk—Variant. 2014. 11 February. (147), p. 14. https://trv-science.ru/2014/02/11/najjti-i-spasti-poka-ne-pozdno-olga-rojjtenberg-i-ee-pleyada/ (accessed 15.05.2021)

23. Golubev V. *Professiya: kinoman* [Profession: cinephile]. Vinnytsia: Globus-press, 2015.

24. Petrov G. Epokha videosalonov [The era of video rooms]. *Nazad v SSSR:* website. 2015. 13 September. http://back-in-ussr.com/2015/09/epoha-videosalonov_2.html (accessed 15.12.2020)

25. Sokolova Y. Iz zhizni “Sovremennika” [From the life of “Sovremennik”]. *Novyy gorod—Rybinsk magazine*. 2010–2011. (6).

26. Razlogov K. Film societies in Soviet & Russian media education. *Mediaobrazovanie* [Media Education]. 2019. Issue 59 (2), pp. 318–327. https://doi.org/10.13187/me.2019.2.318

27. Orgburo of the Communist Party of the Soviet Union. Postanovleniye Orgbyuro TSK VKP(b) № 277 ot 4 sentyabrya 1946 g. p.6g O kinofil’me “Bol’shaya zhizn’” [Resolution of the Organisational Bureau of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union No. 277 as of 4 September, 1946, par.6g On the film Big Life]. In A.N. Yakovlev (Ed.), comp. A. Artizov и O. Naumov, *Vlast’ i khudozhestvennaya intelligentsiya: Dokumenty 1917–1953* [Power and the artistic intelligentsia: Documents of the years 1917–1953] (pp. 598–602). Moscow: Mezhdunarodnyy fond “Demokratiya”, 1999.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

КИРИЛЛ ЭМИЛЬЕВИЧ РАЗЛОГОВ
доктор искусствоведения, профессор,
начальник Отдела разработки и апробации методик кинопросвещения,
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова,
129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
ResearcherID: AAU-7353-2020
ORCID: 0000-0002-2158-504X
e-mail: kirill.razlogov@gmail.com

ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА ПАРХОМЕНКО
специалист Отдела разработки и апробации методик кинопросвещения,
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова,
129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
ResearcherID: AAT-3916-2021
ORCID: 0000-0002-6406-7154
e-mail: eva.parchomenko@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

KIRILL E. RAZLOGOV
D.Sc. in Art History, Professor,
Head of the Department for the Development
and Approbation of Film Education Methods,
Russian Film Institute (VGIK),
ul. Wilhelma Piecka, 3, 129226, Moscow
ResearcherID: AAU-7353-2020
ORCID: 0000-0002-2158-504X
e-mail: kirill.razlogov@gmail.com

EVGENIA V. PARKHOMENKO
Specialist of the Department for the Development
and Approbation of Film Education Methods,
Russian Film Institute (VGIK),
ul. Wilhelma Piecka, 3, 129226, Moscow
ResearcherID: AAT-3916-2021
ORCID: 0000-0002-6406-7154
e-mail: eva.parchomenko@mail.ru

БИЗНЕС-СТАТЬИ

BUSINESS ARTICLES

УДК 791.6 + 654.1 + 658
ББК 85.374(3) + 76.032 + 65.290

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-275-294
received 22.03.2021, accepted 29.06.2021

ГАЛИЯ МАРСЕЛЬЕВНА ЮСУПОВА
Государственный институт искусствознания,
Школа-студия МХАТ,
Москва, Россия
ResearcherID: AAT-5009-2021
ORCID ID: 0000-0002-1767-8876
e-mail: usupova33@mail.ru

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ: МЕХАНИЗМЫ ПОДДЕРЖКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕ

Аннотация. В основе современного мирового кинопроизводства лежат более чем 120 механизмов общественной поддержки. Национальные модели киноиндустрии формируются в зависимости от степени вовлеченности государства в регулирование рынка в данной сфере.

В создании европейских игровых фильмов их продюсеры опираются на пять главных источников: прямое государственное финансирование, инвестиции вещателей, вложения производителей, предварительные продажи и налоговое стимулирование. Наиболее важными становятся здесь первые два, которые фокусируют соответственно 26% и 21% поддержки.

Большинство европейских стран сегодня обеспечивают функционирование собственных киноиндустрий, инвестируя в производственный процесс напрямую — через предварительное приобретение и/или совместное производство фильмов и телевизионных программ, а также косвенно, т.е. внося вклад в национальные фонды кино. Подобные формы вложений постоянно развиваются, поскольку уже зарекомендовали себя как весьма эффективные.

Другие участники рынка — экспоненты, дистрибьюторы аудиовизуального контента и создатели киноконтента на физических носителях — поддерживают национальное и европейское кинопроизводство в виде обязательных

взносов в кинофонды. Увеличению финансовых обязательств вещательных компаний способствовало появление и популярность платформ видео по запросу (video-on-demand).
В данном обзоре также представлена информация о технических деталях этого многоэтапного процесса: приводится классификация действующих обязательств со стороны вещателей, а также анализируются механизмы финансовой поддержки кинопроизводства телевизионными каналами.
Ключевые слова: государственная поддержка кино, фискальные стимулы, обязательные сборы, аудиовизуальный сектор, обязательства вещателей, «мягкие деньги», налоги и сборы, национальный фильм, телевизионная индустрия

UDC 791.6 + 654.1 + 658
LBC 85.374(3) + 76.032 + 65.290

GALIYA M. YUSUPOVA
State Institute for Art Studies,
Moscow Art Theatre School,
Moscow, Russia
ResearcherID: AAT-5009-2021
ORCID ID: 0000-0002-1767-8876
e-mail: usupova33@mail.ru

FILM AND TELEVISION: FINANCIAL SUPPORT FACILITIES IN MODERN EUROPE

Abstract. Modern global filmmaking is fed by more than 120 public support mechanisms. Depending on the degree of government involvement in film industry market regulation, the national models in this area may vary.
When it comes to European feature films, the producers ride on five main sources: direct government funding, broadcasting investment, producer investment, pre-sales, and tax incentives. The most important here are the first two, which focus 26% and 21% of support, respectively.
Most European countries today provide their film industries by investing in the production process directly—through the pre-acquisition and/or co-production of films and television programs, and indirectly, by contributing to their national

film funds. Such forms of investment are constantly evolving, since they have already proven themselves to be very effective.
Other market players—exhibitors, distributors of audiovisual content and creators of film content on physical media—support national and European film production through compulsory contributions to cinema funds. The emergence and popularity of video-on-demand platforms has boosted broadcasters' financial commitments.
The article also provides information on the technical details of this multi-step process: the author classifies the existing types of broadcasters' obligations, and analyzes the mechanisms of financial support for film production by television channels.
Keywords: government support for cinema, fiscal incentives, mandatory compulsory contributions, audiovisual sector, obligations for broadcasters, "soft money", taxes and levies, national film, television industry

О том, что перемены в существующей отечественной системе поддержки кино необходимы, сегодня говорят практически все профессионалы киноотрасли. Эффективность расходования бюджетных средств, помощь «компаниям-лидерам» безвозвратными кредитами вызывает множество вопросов не только у киносообщества, но и у самих чиновников. Между тем, единственным критерием эффективности государственной поддержки кино считается доля отечественных фильмов в прокате. Соответственно, главная цель комплекса административных мер в последние годы — увеличение этой доли. Ни творческие результаты, ни кассовые сборы, ни завоевание собственного зрителя не являются приоритетными задачами.

В таком случае обратимся и мы к объективным цифрам проката отечественного кино[1].

Рентабельность российского кино по итогам 2020 года составила всего 7,36 %: из 95-ти отечественных релизов прибыльными стали только 7. То есть финансовые вложения в остальные 92,6% российского кино оказались неэффективными. В 2019 году из 161 отечественного релиза в кинопрокате прибыльными стали 12, это 7,45% (Напомним, что релиз считается окупившим свое производство, если сборы как минимум в 2 раза превысят затраты на производство.)

Доля отечественного кино в 2019 году составила 20,9%. Десять лет назад, в 2009 году последний раз в десятке лидеров проката было 5 рос-

[1] Данные приведены по статье С. Лаврова [1].

сийских релизов. В 2019 году, по данным Фонда кино, это один фильм, «Т-34» [2]. За 10 последних лет убытки российской киноиндустрии от провальных кинопрокатных релизов составили $3,5 млрд. За 2019 год отечественная киноотрасль потеряла еще 10 млрд. рублей.

Киноотрасль развивается при настойчивом участии государства, которое на сегодняшний день не предлагает эффективной модели поддержки — ни по каким-либо зарубежным образцам, ни по собственному рецепту. При этом государство продолжает инвестировать в кино значительные суммы, одновременно усиливая идеологическое давление. Именно государство в лице Министерства культуры и Фонда кино, по сути, стало генеральным продюсером национального кинематографа.

Если считать, по логике Министерства культуры и Фонда кино, успехом отрасли долю национального кино в прокате, будет полезно обратиться к данным по европейским странам. Цифры, опубликованные European Audiovisual Observatory (OBS) по 2018 году, говорят о том, что даже по этому показателю Россия сильно уступает не только старейшим кинодержавам Европы, но и кинематографу Турции, который стремительно развивается последние годы (Табл. 1).

Таблица 1 [Table 1]

Доля национального кино в прокате (2018)
Share of national cinema distribution (2018)

Страны	Доля национального кино в прокате страны (2018 г.)
Турция	63,4%
Великобритания	44,8%
Франция	39,0%
Польша	33,8%
Россия	28,5% (2019 г. — 20,9%)
Германия	23,5%

Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [3]
Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [3]

Очевидно, что существует настоятельная необходимость в переосмыслении взаимоотношений государства и кинематографа. В этих обстоя-

тельствах представляется логичным и полезным обратиться к опыту европейских стран, создавших стройную и эффективно работающую систему поддержки национального кинопроизводства.

Несмотря на существующие различия в способах поддержки культуры и, в частности, кинематографа, необходимость участия государства в этом процессе не вызывает сомнений. И в целом сегодня насчитывается свыше 120-ти механизмов общественной поддержки.

Сегодня в 35-ти европейских странах, доступных для анализа[2], действуют примерно 250 фондов, нацеленных на развитие кинематографа [4, p. 29]. Цифры могут незначительно меняться год от года, так как одни фонды закрываются, на смену открываются другие происходит слияние и деление фондов, но в целом количество финансирующих организаций неизменно.

Рис. 1. Распределение фондов по географическому принципу.
Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [4, p. 29]

Fig. 1. Geography-based distribution of funds.
Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [4, p. 29]

Как видим, наибольшее число финансирующих киноотрасль институций находится на внутреннем, региональном уровне (рис. 1). Так, например, в Германии вся структура поддержки кино и культуры в целом обсуждается не на федеральном уровне, а в регионах/ федеральных землях. Половина из €350 млн., ежегодно выделяемых на поддержку немец-

[2] Здесь и далее мы используем данные, приведенные в исследованиях Европейской аудиовизуальной комиссии в 2014–2020 гг. [3, 4], где рассматривались показатели на различных уровнях — общеевропейском («наднациональном», supranational), национальном/федеральном и «субнациональном» уровне, то есть на региональном.

кого кинематографа, уходит в 7 региональных фондов. Польский институт кино (PISF) распределяет деньги через 11 соответствующих региональных фондов [5, с. 47].

Интересно, что удельный вес государственного финансирования уменьшается в соответствии с увеличением размера рынка, и наоборот. На 5-ти самых крупных рынках доля государственного участия составляет всего 21% общего объема финансирования, на средних эта цифра увеличивается до 43%, и более половины бюджета киноотрасли (54%) берет на себя государство на малых рынках (рис. 2).

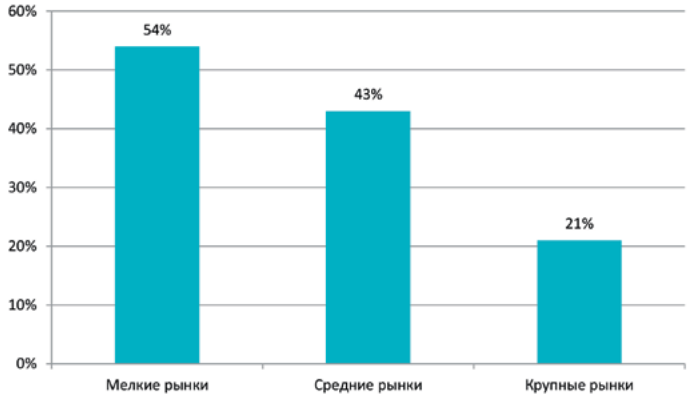

Рис. 2. Процентная доля государственного финансирования кино в зависимости от размеров рынка.
Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [6, p. 9]

Fig. 2. Share of state funding for cinema, depending on the volume of the market.
Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [6, p. 9]

Европейский кино- и аудиовизуальный сектор полагаются, с одной стороны, на частные инвестиции, с другой — на государственную поддержку. Соотношение этих главных источников меняется в разных странах и зависит от разных факторов: финансирование кино или аудиовизуального контента, тип проекта и т.д. В создании европейских игровых фильмов их продюсеры опираются на пять главных источников: прямое государственное финансирование, инвестиции вещателей, вложения производителей, предварительные продажи и налоговое стимулирование. Государственная поддержка опирается, в свою очередь, на четыре основных стратегии:

• прямое финансирование (через государственные фонды, из государственного бюджета, национальных лотерей и т.д);

• фискальное стимулирование («tax shelters», «tax credits», «rebates», которые можно определить как «налоговые льготы», «налоговые вычеты» и «прямые денежные возвраты»);

• обязательства по участию в финансировании кинопроизводства для кинотеатров, дистрибьюторов, телеканалов (эфирных и платных, частных и государственных), видеоиздателей фильмов на физических носителях, сервисов видео по запросу (так называемых «онлайн-кинотеатров»), а также операторов видео по запросу (VoD) в сетях платного телевидения и даже провайдеров доступа в Интернет и т.д;

• государственные гарантии для обеспечения доступа к частному финансированию. Этот механизм призван преодолеть разрыв между кинопроизводителями и кредитными учреждениями и облегчить доступ к финансированию кинематографа.

Европейская практика свидетельствует о том, что возможна любая конфигурация и соотношение этих форм поддержки. Однако надо иметь в виду, что государственная помощь требует от продюсера и съемочной группы более строгого соответствия критериям поддержки, чаще всего автоматической. В то же время налоговые стимулы больше ориентированы на экономику — инвестиции и соответствующие расходы (Табл. 2).

Таблица 2 [Table 2]

Распределение совокупного объема финансирования кино в Европе по источникам (2016)

Distribution of the total volume of film financing in Europe by source (2016)

	Источник финансирования	**доля % (Европа)**	**искл. Францию**
1.	Прямое государственное финансирование	**29%**	**41%**
2.	Инвестиции вещателей	**25%**	**15%**
3	Предпродажи (искл. ТВ)	**16%**	**11%**
4.	Инвестиции продюсеров (искл. ТВ)	**15%**	**16%**
5.	Налоговые стимулы	**10%**	**8%**
6.	Заемные средства	2%	3%
7.	Другие финансовые источники	1%	3%
8.	Частные инвестиции	1%	1%

9.	Натуральные инвестиции		0%	2%
		Общий объем финансирования	**1 411.7 млн.Euro**	**679.0 млн Euro**

Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [3, p. 8]

Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [3, p. 8]

Двумя наиболее значительными источниками финансирования были прямое государственное финансирование и инвестиции вещательных организаций, на которые приходилось 29% и 25% от общего объема финансирования, соответственно (см. Табл. 2). В совокупности на эти два источника, как видим, приходилось более половины объема финансирования игровых фильмов. Инвестиции продюсеров (без участия вещателей) и предварительные продажи (без прав на вещание) составили 15% и 16% от общего объема финансирования, соответственно. Инвестиции продюсера в производство (собственные инвестиции) определяются как средства, вложенные продюсерами в производство фильма, что дает им долю в капитале фильма, то есть (частичное) владение негативными и авторскими правами, связанными с фильмом. Сюда входят вложения производителей в натуральной форме, но исключаются вложения в натуральной форме (средства для создания собственного капитала) третьих сторон, таких как компании по аренде оборудования, студии или постпродакшн. Сюда также не включаются отсрочка или ссуда со стороны производителей, поскольку они квалифицируются как долговое финансирование. Собственный капитал производителей обычно занимает последнее место в совокупном бюджете проекта.

Помимо этих четырех основных источников, налоговые стимулы — все активнее работающая сфера — обеспечили 10% общего бюджета европейского кинематографа.

Другие источники финансирования, включая частный акционерный капитал, долговое финансирование или натуральные инвестиции, были незначительными с совокупной точки зрения.

Общественное вещание уже несколько последних лет теряет среднюю долю на рынках Европы: с 2013 по 2018 годы она сократилась на 4%. Сервисам общественного вещания, как и коммерческим каналам, приходится учитывать новые тенденции рынка. Увеличение числа каналов цифрового вещания, интерес аудитории к использованию стриминговых платформ для просмотра — все это с одной стороны, приводит к большей фрагментации аудитории, а с другой — к потере части зрителей.

Все возрастающей проблемой для европейских фондов становится постоянное сокращение вклада телевещателей. Эта тенденция прослеживается практически во всех европейских странах. При доле рынка в 31% в 2018 г. подписки на спутниковое телевидение тем не менее снижаются все последнее десятилетие. Доля рынка платного цифрового телевидения также падает. Исключение составляют только три страны, демонстрирующие в этом сегменте не только стабильность, но и некоторый рост: это Германия, Италия и Россия.

За исключением Франции, где инвестиции вещательных компаний традиционно высоки, вещательные компании в остальных европейских странах вносят от 10% до 15% в общий объем финансирования. Эти вклады происходят на всех рынках — малых, средних и крупных. Анализ по отдельным странам Европы показывает, что нет никакой зависимости между объемом помощи вещательных компаний и размером рынка в стране.

Интересно, что картина довольно значимо меняется, если исключить из общей схемы Францию, исторически оказывающую кинопроизводству мощную поддержку по всем направлениям. Обзор выборки показывает, что большая часть европейских игровых фильмов создается за счет инвестиций вещателей: 71% фильмов были частично профинансированы за счет инвестиций вещателей: либо через предварительные продажи, либо как прямые (совместные) инвестиции вещателей в производство (Рис. 3 и 4). Без учета французских фильмов эта доля снижается до 64%.

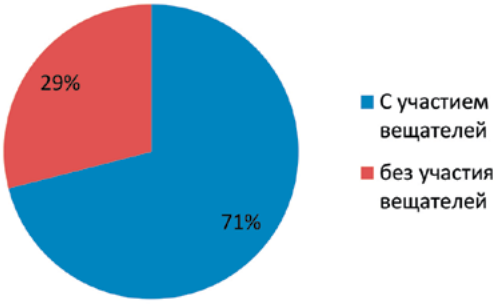

Рис. 3. Фильмы, снятые в Европе (2017) по долям от общего количества фильмов. Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [7, p. 56]

Fig. 3. Films shot in Europe (2017) by shares of the total number of films. Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [7, p. 56]

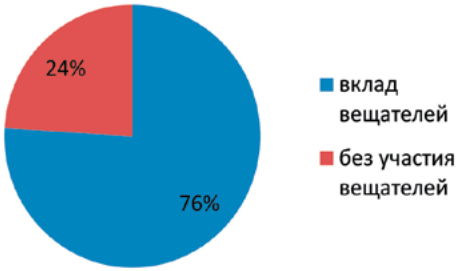

Рис. 4. Доля вещателей в общем объеме финансирования европейских фильмов. Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [7, p. 56]

Fig. 4. Share of broadcasters in total funding for European films
Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [7, p. 56]

Во Франции вещательные компании играют исключительно важную роль в финансировании фильмов, о чем ясно свидетельствует тот факт, что — при рассмотрении всех снятых фильмов — инвестиции вещательных компаний составили 24% от общего объема финансирования на крупных выборочных рынках по сравнению только с 11%, если французские фильмы исключены из анализа.

Известно, что система финансирования кино во Франции функционирует исключительно эффективно. Именно поэтому использование французского опыта поддержки национального кинематографа может быть чрезвычайно полезно при реформировании киноотрасли в России. Прежде всего, нужно отметить, что телеканалы во Франции стали основными партнерами кинопроизводства еще с тех пор, как телевидение стало конкурентом кинопоказа. Участие телеканалов стало своеобразной формой компенсации этой конкуренции. Обязательства вещателей различаются, но вместе с этим преследуют одну цель — поддержка и продвижение французского и европейского кинематографа. Если бесплатные каналы (телеканалы «свободного доступа») показывают не менее 52 фильмов в год, они должны направлять ежегодно 3,2% чистого товарооборота за предыдущий год на развитие европейского кинопроизводства [8, с. 77]. Эти инвестиции могут иметь форму предварительной покупки (до завершения съемочного периода), или инвестициями в совместное производство. Так, например, франко-немецкий канал ARTE France, формально не подчиняющийся французским законам, финансирует в среднем до 10% бюджета артхаусных фильмов совместного производства. Еще более

значительной является поддержка со стороны тематических каналов. Пакет Cine+, объединяющий 7 каналов с преобладанием кинофильмов, обязан не менее 27% своего бюджета направлять на покупку прав на трансляцию европейских фильмов и фильмов на французском языке (22%).

Частые ссылки на французский опыт квотирования национального кино на сегодняшний день вряд ли правомерны. Во Франции, как известно, не применяются квоты на показ в кинотеатрах. Между тем, все типы телевизионных служб должны предоставлять не менее 60% времени от общего количества кинопоказов европейским фильмам, и 40% — кинофильмам на французском языке. Такое своеобразное квотирование соблюдается и для каналов нетематического контента.

Важно, что регламентирование действует и в обратном направлении. Например, кинофильмы первого, эксклюзивного показа не могут демонстрироваться в определенные часы и дни недели: например, в субботу с 18.00 до 23.00. Это нужно, чтобы ограничить конкуренцию телевидения в то время, когда зрители посещают кинотеатры. Для нетематических каналов запрет еще строже: действует ограничение на показ вечером в среду и пятницу: среда во Франции — традиционный день выхода новинок в прокат.

Поскольку в данном обзоре, посвященном источникам финансирования европейского кино, нас прежде всего интересует участие вещателей — кинотеатров, дистрибьюторов, телеканалов (эфирные и платные, частные и государственные), видеоиздателей фильмов на физических носителях, сервисов видео по запросу, провайдеров доступа в Интернет — мы более подробно рассмотрим механизмы этого участия.

Как мы уже отмечали, вклад вещателей — один из двух наиболее значимых источников пополнения бюджета киноотрасли. В свою очередь инвестиции вещательных компаний могут происходить в двух основных формах: предварительные продажи и совместное производство. Предварительные продажи являются, как правило, доминирующей формой инвестиций вещателей на малых и крупных рынках, в то время как инвестиции в совместное производство, как правило, более распространены на средних рынках[3].

На общеевропейском уровне вещательные компании финансировали производство игровых фильмов в основном за счет предпродажных ин-

[3] Предпродажа определяется как продажа прав на распространение (лицензия на распространение), которая происходит в любое время до завершения производства фильма.

вестиций, а не инвестиций в совместное производство: 81% выборочных инвестиций вещательных компаний приняли форму предварительных продаж, в то время как инвестиции в совместное производство составили только 19% совокупных инвестиций вещателей в размере 445 миллионов евро (данные 2017 г). Картина меняется, если исключить французские фильмы из анализа. В этом случае распределение инвестиций вещательных компаний более равномерно между инвестициями в предпродажи и копродукцию: первые составляли 54%, а вторые — 46% совокупных выборочных инвестиций.

Сама структура доходов различных аудиовизуальных рынков также отличается. Так, на крупнейших европейских рынках — Великобритании, Франции, Германии = доля телевизионной рекламы примерно одинакова и составляет четверть всех доходов. Платное телевидение и сервисы видео по запросу, более развиты в Великобритании (41%), чем во Франции (38%) или Германии (32%). Объем государственных инвестиций в Германии (35%) гораздо выше, чем во Франции (24%) или Великобритании (31%). Кассовые в кинотеатрах составляли 8% выручки во Франции. В Великобритании эта цифра составляет 7%, а в Германии — 4%.

Доля сервисов, предоставляющих видео по запросу, также существенно варьируется между странами, независимо от размера рынка. В 2018 году, в среднем, такие сервисы составляли 6,1% аудиовизуального рынка в Европе. Эта доля была значительно выше в странах Северной Европы (15% в Дании и Норвегии, 12% В Швеции и 9% в Финляндии) и в Нидерландах (10%). Среди четырех основных рынков Европы этот показатель составил 9% в Великобритании, 7% в Германии, 5% в Италии и 4% во Франции. Самый низкий процент выявлен в Португалии, Северной Македонии и Словакии (1%), а также в Черногории и Болгарии (2%).

ПРЯМЫЕ ИНВЕСТИЦИИ ВЕЩАТЕЛЕЙ В КИНО

Прямые инвестиции в производство со стороны вещателей обычно принимают следующие формы:

- рамочные соглашения, определяющие принципы, в соответствии с которыми вещатели будут инвестировать, включая тип программ, условия инвестирования, суммы инвестиций и т.д. Эти рамочные соглашения в определенной степени можно назвать «добровольными», поскольку они подразумевают некоторый уровень догово-

ренности между вещательными компаниями и государством или аудиовизуальными организациями.

• обязательства, установленные либо в аудиовизуальном законе, либо в концессиях вещателей;

• обязательства, охватывающие только инвестиции в фильмы или также вложения в телепрограммы.

Рамочные соглашения в большинстве стран нашей выборки регулирующие инвестиции, относятся, в основном, только к общественным вещателям. Иногда такие соглашения могут подписывать все категории вещателей.

Рамочные соглашения могут быть подписаны между вещательными компаниями и различными институциями: это может быть государство, национальный кинофонд, торговые организации.

Европейские вещатели обычно выбирают для себя схему косвенной или прямой обязательной поддержки. Но четыре страны объединили обе схемы: это Франция, Германия, Польша и Бельгия. Какой бы ни была схема (прямая или косвенная), обязательства могут быть одинаковыми для государственных и частных вещательных компаний, а могут весьма значительно отличаться.

Схемы могут предусматривать, что:

• обязательства распространяются только на общественных вещатели;

• обязательства распространяются только на частных вещателей;

• разные обязательства применяются к частным и общественным вещателям;

• одинаковые обязательства применяются как к государственным, так и к частным вещателям;

• обязательства основаны на размере доходов вещателя (т.е. с порогом дохода, выше которого взнос является обязательным);

• обязательства основаны на программе вещателя (т.е. когда европейские фильмы представляют собой репрезентативную часть сетки вещания).

Эти многочисленные схемы обязательной поддержки, сосуществующие в Европе, можно представить в виде пяти основных моделей (Табл. 3):

Таблица 3 [Table 3]

Доминирующие модели поддержки кинопроизводства по странам

Dominant film support models by country

Модель	Страны
1. Только общественные вещательные компании, вносящие вклад напрямую в производство или косвенно через кинофонд	Дания, Нидерланды, Австрия, Болгария
2. Только частные игроки, оказывающие косвенную поддержку	Чехия, Словакия
3. Все участники вносят только косвенные вклады через кинофонды	Хорватия, Польша, Румыния, Словения, Швеция, Португалия
4. Все игроки инвестируют напрямую в кинопроизводство	Испания, Италия Швейцария
5. Все игроки должны напрямую инвестировать в производство и косвенно поддерживать кинофонд	Франция
Комбинация моделей	Комбинация моделей Бельгия, Германия, Польша

Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [4, p. 85]

Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [4, p. 85]

Если говорить об успешном сочетании, комбинации форм поддержки, нельзя не упомянуть пример Польши. Польский институт киноискусства (PISF) распределяет ежегодно, по данным 2018 г., $29,5 млн, действуя через 12 региональных фондов [3, с. 34]. Новый Закон о кино, принятый в начале 2000-х, отражает новую концепцию общественной поддержки кинематографа. Этот новый взгляд предусматривает финансирование кино теми институциями, которые составляют как бы окружение кинематографа в плане экономики. С одной стороны, они пользуются кинопродукцией, но их деятельность гораздо прибыльнее производства фильмов. Таким образом, расходы по финансированию кинематографа не ложатся на государственный бюджет или налогоплательщиков. Отчисляют средства в пользу PISF пять видов организаций [6, с. 18]:

- операторы кинотеатров (1,5% доходов от показа фильмов и рекламы),
- дистрибьюторы кинопродукции (1,5% доходов от продажи и аренды кинофильмов)

• телевещатели (владельцы телеканалов) в размере 1,5% доходов от рекламы или доходов от продажи подписки

• операторы цифровых платформ (1,5% доходов от предоставления доступа к телепрограммам)

• операторы кабельных сетей (1,5% доходов от предоставляемых услуг).

Государственное телевидение (TVP) при этом получает дополнительные преимущества: государственные каналы имеют право передавать средства не в фонд PISF, а в собственное производство кинофильмов или копродукцию. Одинаковый уровень отчислений между тем не означает равного объема финансирования для всех игроков рынка. Так, например поступления в бюджет фонда по долям распределились следующим образом:

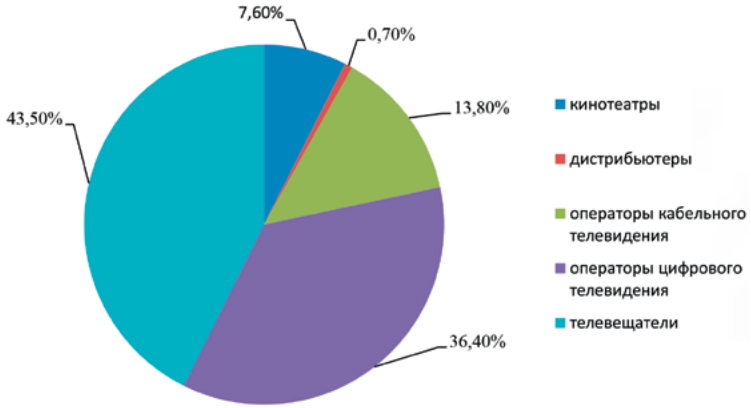

Рис. 5. Поступление в бюджет фонда кино по источникам (Польша). Данные Польского института киноискусства [5, p. 19]

Fig. 5. Receipt to the cinema fund budget by source (Poland). Source: PISF [5, p. 19]

Таким образом, более 90% средств в польский фонд кино поступает от телевизионного рынка. Несмотря на то, что объем этих поступлений снижается (и это является общеевропейской тенденцией), именно телеканалы в Польше продолжают оставаться крупнейшим финансовым донатором кинопроизводства.

СХЕМЫ КОСВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ СО СТОРОНЫ ВЕЩАТЕЛЕЙ

Даже когда обязательство финансировать национальный кинофонд распространяется на всех вещателей, как частных, так и общественных, на платных и бесплатных каналах — между участниками может возникать множество различий, как с точки зрения налоговой базы, так и применимых ставок сборов.

Очень наглядно это распределение можно отследить на примере старейшей кинематографической державы — Германии. Все телеканалы страны обязаны поддерживать кинопроизводство. Размер обязательного взноса зависит от того, какое место в сетке вещания и бюджете канала занимают финансируемые кинофильмы. Итак, в Германии действуют следующие варианты обязательств:

- обязательства общественных вещателей[4] составляют 2,5% от суммы, которую выплачивается продюсерам за права на показ фильма;
- обязательства вещателей частных каналов также зависят от доли фильмов в их расписании и могут варьироваться от 0,15% до 0,95% от чистых доходов от рекламы;
- обязательства вещателей платного телевидения составляют 0,25% от абонентской платы.

В других европейских странах налоги основываются либо на общем обороте вещателя, либо на обороте от рекламы.

Анализ данных, собранных Европейской аудиовизуальной обсерваторией, ясно показывает, что только инвестиции национальных вещателей, то есть вещательных компаний, базирующихся в основной стране производства фильма, действительно имеют значение в качестве источника финансирования: инвестиции национальных вещателей составили 99% от общих инвестиций и только 1%. поступает от вещательных компаний из стран, участвующих в копродукции. Такая же тенденция прослеживается в количестве фильмов, поддержанных вещательными компаниями: 70% фильмов поддерживается национальными компаниями, и только 8% кинофильмов были софинансированы иностранными вещателями

Из общих тенденций, пожалуй, нужно отметить еще избирательность вложений телекомпаний: так, например, преобладающая часть инвестиций пришлась на высокобюджетные фильмы (49%) и сверхвысокобюджетные (31%) фильмы, а еще 16% — на среднебюджетные. Таким

[4] В Германии термин «общественные каналы» (öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten) соответствует «public service broadcasters» (PSB). На этих каналах нет рекламы.

образом, более 8-ми из 10-ти евро, привлеченных европейскими вещательными компаниями в кинопроизвдство, были вложены в игровые фильмы с бюджетом, превышающим €3 млн..

Рис.6. Примеры ставок, применяемых к доходам вещателей
при финансировании кинофондов (в %).
Данные Европейской аудиовизуальной обсерватории [4, p. 86]

Fig. 6. Examples of rates applied to broadcasters' income for financing cinema funds (in%)
Source: European Audiovisual Observatory (OBS) [4, p. 86]

* * *

Нужно признать, что действительно чрезвычайно сложно разработать принципы культурной политики в сфере кинематографа. Это отрасль, которая должна одновременно сочетать столь разнообразные задачи — рентабельность и экономическую успешность, а с другой — творчество и культурную ценность.

Европейские страны — кинодержавы и страны с развивающимися кинорынками постоянно ищут новые ресурсы и схемы, которые могли бы привлечь дополнительные средства в кинофонды. На этом пути чрезвычайно актуальным становятся такие меры, как внедрение налоговых льгот и/или диверсификация «портфеля» деятельности.

Новые ресурсы кроются в активном применении налоговых льгот, наблюдается устойчивая тенденция к концентрации большей части новых ресурсов вокруг простых и понятных автоматических налоговых стимулов.

Этот источник поступлений тем более важен, поскольку обязательные взносы вещателей в финансирование общественных кинофондов могут оказаться под угрозой в ближайшем будущем. Статистика уже по-

казывает снижение поступлений из этого важнейшего источника. Общественное европейское вещание теряет среднюю долю на рынках. С 2013 по 2018 годы она сократилась на 4 процента. Сервисам общественного вещания, как и их коммерческим соперникам, приходится приспосабливаться под новые реалии рынка, в первую очередь — под нарастающую фрагментацию публики, связанную с увеличением числа каналов цифрового ТВ. Изменения вкусов и предпочтений зрителей обусловлены растущим уровнем потребления видеоконтента через стриминговые платформы. Этот фактор затрудняет сохранение аудитории.

Вопросы, встающие перед кинематографической сферой Европы, актуальны и для России, причем, видимо, даже в большей степени, так как основным источников финансирования в стране по-прежнему остаются возвратные или безвозвратные государственные гранты.

Проблемы киноотрасли сегодня нельзя решить простым вливанием безвозвратных субсидий, даже если увеличить в разы объемы этих вложений. Нужно создавать индустрию, где разнообразные источники финансирования будут дополнять друг друга, а заработанные деньги будут возвращаться в отрасль. Необходим комплекс мер, среди которых приоритетными, на наш взгляд, являются:

• создание системы, при которой деньги будут возвращаться в кинопроизводство (через отчисления с ТВ, онлайн сервисы по запросу, налоги с билетов и т.д);

• разработка механизмов распределения бюджетных денег и процедуры функционирования жюри и экспертных советов;

• применение успешно действующих в мире схем поддержки кинематографа и страхования рисков в кинобизнесе;

• применение программ налоговых льгот;

• использование различных источников финансирования, в том числе внебюджетных;

• привлечение зарубежных копродюсеров для получения дополнительных инвестиций и выхода на международный кинорынок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лавров С. Русская доля: отечественный кинорынок в условиях конкуренции. Рекордсмены, сборы, беды // Искусство кино. 13.02.2020. URL: https://kinoart.ru/texts/russkaya-dolya-otechestvennyy-kinorynok-v-usloviyah-konkurentsii-rekordsmeny-sbory-bedy (дата обращения: 15.03.2021).

2. Итоги кинопроката в 2019 году // Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии. 10.01.2020. URL: http://www.fond-kino.ru/news/itogi-kinoprokata-v-2019-godu/ (дата обращения: 15.03.2021).

3. Focus 2019: World film markets trends / ed. by M. Kanzler, P. Simone. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2020. 68 p.

4. Talavera M.J. Public financing for film and television content. The state of soft money in Europe / M.J. Talavera, G. Fontaine, M. Kanzler. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2016. 108 p.

5. Адамчак М. Система финансирования и поддержки кинематографа в Польше после 2005 года. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2012. 62 с.

6. European Audiovisual Observatory (Strasbourg). YEARBOOK 2020/2021. Key Trends. Television, cinema, video-on-demand, audiovisual services. THE PAN-EUROPEAN PICTURE / F.J.C. Blázquez, M. Cappello, L. Ene, G. Fontaine. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2020. 64 p.

7. Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2017 / M. Kanzler. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2019. 158 p.

8. Шапрон Ж., Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кино. М.: КоЛибри, 2013. 127 с.

REFERENCES

1. Lavrov S. Russkaya dolya: Otechestvennyj kinorynok v usloviyah konkurentsii. Rekordsmeny, sbory, bedy [Russian fate: The film market in a rivalry. Record holders, revenue, troubles]. Iskusstvo kino [Kinoart]. 13.02.2020. URL: https://kinoart.ru/texts/russkaya-dolya-otechestvennyy-kinorynok-v-usloviyah-konkurentsii-rekordsmeny-sbory-bedy (accessed 15.03.2021)

2. Cinema Foundation of Russia. Itogi kinoprokata v 2019 godu [Results of film distribution in 2019]. *Federal Fund for Economic and Social Support of the Russian Cinematography.* 10.01.2020. URL: http://www.fond-kino.ru/news/itogi-kinoprokata-v-2019-godu/ (accessed 15.03.2021).

3. Kanzler M., & Simone P. (Eds.). Focus 2019: *World film markets trends.* Strasbourg: European Audiovisual Observatory, Council of Europe, 2020. 68 p.

4. Talavera M.J., Fontaine G., & Kanzler M. *Public financing for film and television content: The state of soft money in Europe.* Strasbourg: European Audiovisual Observatory, Council of Europe, 2016. 108 p.

5. Adamchak M. *Sistema finansirovaniya i podderzhki kinematografa v Pol'she posle 2005 goda* [System of financing and support of cinema in Poland after 2005]. Moscow: KoLibri: Azbuka-Attikus, 2012. 62 p.

6. Blázquez F.J.C., Cappello M., Ene L., Fontaine G., Grece C., Pumares M.J., Kanzler M., Schneeberger A., Simone P., Talavera J., & Valais S. *YEARBOOK 2020/2021: Key Trends.* Strasbourg: European Audiovisual Observatory, Council of Europe, 2020. 64 p.

7. Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2017 / M. Kanzler. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2019. 158 p.

8. Chapron J., & Jessati P. *Printsipy i mekhanizmy finansirovaniya frantsuzskogo kino* [Principles and mechanisms of financing French cinema] (A. Belyak, Trans.). Moscow: KoLibri, 2013. 127 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
ГАЛИЯ МАРСЕЛЬЕВНА ЮСУПОВА
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания,
125009, Москва, Козицкий переулок, 5
доцент кафедры менеджмента
и продюсирования исполнительских искусств,
Школа-студия МХАТ,
125009, Москва, ул. Тверская, дом 6, стр. 7
ResearcherID: AAT-5009-2021
ORCID ID: 0000-0002-1767-8876
e-mail: usupova33@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR
GALIYA M. YUSUPOVA
PhD in Art History, Senior Researcher,
the State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow
Associate Professor,
Department of Performing Arts Management and Production,
Moscow Art Theatre School,
ul. Tverskaya, 6, str. 7, 125009, Moscow
ResearcherID: AAT-5009-2021
ORCID ID: 0000-0002-1767-8876
e-mail: usupova33@mail.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 17.2, 2021. Научный журнал

Главный редактор — Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон
Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина
Редактор — Е.С. Еркина
Редактор и переводчик — А.П. Евстропова

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 30.06.2021
Усл. печ. л. 18,5. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:
8 (495) 787–65–11
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
123007, Россия, Москва,
Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION No. 17.2, 2021. Journal

Editor-in-Chief—E.V. Dukov

Scientific Editor, Editor—G.R. Konson
Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—E.S. Yerkina
Editor and Translator—A.P. Evstropova

Desktop Publishing—T.M. Lukova

Signed to print on 30.06.2021
Cond. printed sheets 18,5. Circulation 200 copies.

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

Contacts:
+7 (495) 787–65–11
www.gitr.ru, e-mail: journal@gitr.ru
123007, Khoroshevskoe shosse, d. 32A
Moscow, Russia