ТЕОРИЯ И ЭСТЕТИКА КИНОИСКУССТВА

УДК 008.009 DOI: 10.31249/hoc/2022.03.14

Сидорова Г.П.*

ДИАЛОГ ЭЛИТАРНОЙ И МАССОВОЙ КУЛЬТУР В МАССОВОМ КИНОИСКУССТВЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОМ ГЕНДЕРНОМ ИЗМЕРЕНИИ ЗРИТЕЛЯ©

Аннотация. Диалог *элитарной* и *массовой* культур изучается методами исторической типологии и герменевтики в двух аспектах: 1) воплощение культуры *элитарной* – советской науки в художественных образах отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов; 2) восприятие *элитарной научно*й культуры через *массовое* кино *массовым* зрителем (в индивидуальном измерении) и его «ответ» *элитарной* культуре. Влияние *массовой* культуры на культуру *элитарную* проявилось в мотивации научной деятельности, характере исследований, их тематики.

Ключевые слова: диалог культур; элитарная; массовая; искусство кино; индивидуальное измерение культуры; гендерный.

Поступила: 25.04.2022 Принята к печати: 15.05.2022

* ***Сидорова Галина Петровна*** – доктор культурологии, профессор кафедры истории и культуры Ульяновского государственного технического университета, Ульяновск, Россия, e-mail: gala_si_61@mail.ru

Sidorova Galina Petrovna – DSn in Culturology, Professor of the Department of History and Culture of the Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk, Russia, e-mail: gala_si_61@mail.ru

© Сидорова Г.П., 2022

Sidorova G.P.

Dialogue between elite and mass cultures in mass cinematography and in the individual gender dimension of the viewer

Annotation. The dialogue between elite and mass cultures is studied by the methods of historical typology and hermeneutics in two aspects: 1. The embodiment of the culture of the elite – Soviet science in the artistic images of the domestic mass cinema of the 1960–1980 s. 2. Perception of elite scientific culture through mass cinema by the mass audience (in the individual dimension) and its "response" to elite culture. The influence of mass culture on elite culture was manifested in the motivation of scientific activity, the nature of research, and their topics.

Keywords: dialogue of cultures; elite; mass; cinema art; individual dimension of culture; gender.

Received : 25.04.2022 Accepted : 15.05.2022

В предлагаемой статье диалог *элитарной* и *массовой* культур рассматривается в двух аспектах: 1) воплощение культуры *элитарной* – отечественной советской науки (людей, знаний, ценностей, проектов, событий и др.) в художественных образах отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов; 2) восприятие *массовым* зрителем (в индивидуальном измерении) *элитарной* культуры через произведения массового киноискусства и его (зрителя) «ответ» *элитарной* культуре.

Элитарная культура понимается как принципиально закрытая (дистанцированная по отношению к «остальному» миру), новаторская, динамичная и ориентированная на моральные ценности; со «специфическим и регламентированным способом общения» [Российский дискурс … , 2015, с. 10]. *Элитарная культура как культура элиты – части общества высокообразованной, наиболее способной к духовной деятельности и / или обладающей властными возможностями в силу своего социального положения*. Во всех исторических типах культуры наука – элитарная сфера, ученый – элита в первом значении. *Массовая культура* (включая *искусство*) – *прагматизм, полезность, утилитарность, статичность*. Автор солидарен с исследователями, которые не наделяют это понятие негативными коннотациями [Рос-

сийский дискурс … , 2015, с. 10], а также не ставит знак равенства между массой как большинством населения и «человеком массы».

Массовое искусство проникнуто пафосом позитивного действия, ориентировано на простую прагматику, оперирует простым языком, консервативно, общедоступно. Его сюжеты и стиль примитивны, но совершенны и занимательны. Оно нацелено на коммерческий успех [Руднев, 2001, с. 221–223]. *Массовое* искусство строится по *формуле,* в основе которой – структура мифа и архетипы. Чтобы образцы архетипической повествовательной модели работали, они должны воплощаться в персонажах, среде действия и ситуациях, значимых для культуры, в недрах которой созданы. *Массовое* искусство *неоднородно*, в современных исследованиях (А. Костина) выделены три его уровня: высший – арт-культура, средний – мид-культура, низший – кич-культура. Кроме того, искусство постмодерна ориентируется одновременно на массу и элиту, в одном произведении смешиваются массовое и интеллектуальное кино; масса наслаждается детективным сюжетом, а элита находит цитаты и философский смысл.

Диалог элитарной и массовой культур изучается в выбранном аспекте, так как искусство обладает особым свойством целостного отражения действительности, способностью через художественные образы воздействовать одновременно на ум и сердце человека (иными словами, на рациональную и эмоциональную сферы). С точки зрения концепций о художественных методах познания культуры и информационных ресурсах массового искусства, в произведении искусства запечатлен как дух времени, так и менталитет, который изменяется мало и длительно, составляет фундамент истории и национальной культуры.

В изучении диалога элитарной и массовой культур через восприятие массового зрителя рассматриваются произведения киноискусства, так как с детских лет социализация шла в условиях *экранного типа культуры*, а самым популярным видом экранного искусства было игровое кино. В отношении кино автор разделяет точку зрения Ю. Лотмана: «…особенность кинематографа как искусства заключается в том, что одновременно чувство предельной реальности и предельной иллюзии, которое он вызывает в аудитории, по силе превосходит все, что могут в настоящее время дать любые другие виды искусств» [Лотман, Цивьян, 1994, с. 123]. Важно, что в предлагаемом аспекте диалога *элитарной* и *массовой* культур речь идет о восприя-

тии кинопроизведений *массовых*, рассказывающих об *элитарной научной* культуре. Причем если фильм был экранизацией, то знакомство с ним всегда было первично, а с литературным первоисточником – вторично, если сюжет и герои увлекали. Большинство фильмов просматривалось по ТВ, которое Д. Дондурей относил к важнейшим институтам власти, а у массового зрителя доверие к этому институту всегда было высоким. Художественные образы играли особую роль в социализации автора статьи в детстве, юности и молодости: отдельные знания и ценности наиболее успешно воспринимались и усваивались через сопереживание, которое проникало в глубину сознания, формируя личное отношение. Это индивидуальная особенность, хотя не уникальная.

Таким образом, материалом для анализа являются: 1) произведения отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов о советской науке; 2) личный опыт массового зрителя, опыт восприятия кинопроизведений о советской науке и ученых в годы юности (с 16 до 23) и молодости (с 23 до 30 лет) – в период принятия решений, определяющих всю дальнейшую жизнь человека, и в период самоутверждения себя в обществе, семье, карьере, любви.

Социокультурным контекстом зрительской рецепции художественных фильмов о науке и ученых выступали духовная атмосфера советского общества 1960–1980-х годов: превращение науки «в ведущую силу производства. С производством сращиваются физика, химия, биология. Автоматизация машинной обработки сырья освободит человека от тяжелого физического труда. Труд советских ученых в период НТР создает основу для достижения изобилия материальных благ» (Краткий словарь по философии, М., 1970). В духовной атмосфере 1960–1970-х годов доминировала идея о НТП и важной роли научной интеллигенции, о социальном престиже профессиональной научной работы. «Идеологический дискурс: в условиях социалистического хозяйства наука все больше превращается в величайшую производительную силу общества и вносит значительный вклад в коммунистическое строительство. Каждый четвертый ученый мира – советский научный работник[1]. В 1970 г. средняя зарплата по стране – 115 руб. в месяц, в науке и научном обслуживании – 139 руб., в 1980 г. соответ-

[1] Наука // Краткий политический словарь. – Москва, 1980.

ственно 155 и 179 руб.» [Сидорова, 2012, с. 36]. Социокультурный контекст также составляли: *экранный тип культуры,* семья интеллигенции в первом поколении, научно-техническое творчество отца (рационализаторские предложения), учеба в общеобразовательной и музыкальной школах, установка на обязательное высшее образование, учеба в вузе; домашняя библиотека с научно-популярной литературой, включающая подписные научно-популярные и литературные журналы; регулярное (с детства) пользование общественными библиотеками. С детства – присутствие в доме телевизора. Регулярный просмотр кинопремьер и телепередач (в том числе из научно-популярного цикла «Очевидное – невероятное»), родительский интерес к некоторым художественным фильмам о науке. После окончания школы – учеба на историческом факультете УлГПИ им. И.Н. Ульянова, работа над курсовыми проектами под руководством высококвалифицированных ученых-историков. Но близкого знакомства с учеными, их повседневностью не было. Типичный образ жизни для молодежи 1960–1970-х годов из семей советской интеллигенции в первом поколении.

Анализируя личный опыт, можно утверждать: самое большое впечатление произвели фильмы «Девять дней одного года» (1961) М. Ромма и Д. Храбровицкого, «Иду на грозу» (1965) С. Микаэляна и Д. Гранина, «Укрощение огня» (1972) Д. Храбровицкого, «Монолог» (1972) И. Авербаха и Е. Габриловича, «Исполнение желаний» С. Дружининой по роману В. Каверина, «Ольга Сергеевна» (1975) А. Прошкина по телеповести Э. Радзинского, «Страх высоты» (1975) А. Сурина по повести П. Шестакова, «Открытая книга» (1977) В. Титова по роману В. Каверина, «Однофамилец» (1978) О. Воронцова по одноименной повести Д. Гранина и «Солнечный ветер» (1982) Р. Горяева по сценарию И. Дворецкого. Кроме того, произвели впечатление высказывания об ученых, их труде, общественном статусе и др. в фильмах разных жанров – драмах, мелодрамах, комедиях, детективах, где образы советской науки / ученых выступают ситуативным контекстом («К Черному морю» А. Тутышкина, 1957; «Легкая жизнь» В. Дормана, 1965; «Два билета на дневной сеанс» Г. Раппопорта, 1967; «Еще раз про любовь» Г. Натансона, 1968; «Судьба резидента» В. Дормана, 1970; «Экипаж» А. Митты, 1979; «Опасный возраст» А. Прошкина, 1981).

Как культура *элитарная* отечественная (советская) наука воплотилась в художественных образах отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов? В качестве ответа приводятся тексты советской кинокритики.

А. Зоркий выделил интеллектуальность и новаторство картины «Девять дней одного года», а также характерный для духовной атмосферы начала 1960-х годов социальный оптимизм: «Михаил Ромм – один из самых горячих приверженцев “кинематографа мысли”. Сам он не раз говорил о том, как нелегко браться за новое, как мучительно сложно преодолевать укоренившиеся навыки. А необходимо ли это? Для художника, решившегося сказать новое слово в киноискусстве – да! В течение двух лет работали М. Ромм и Д. Храбровицкий над сценарием об ученых-физиках; о людях, которые силой своего ума завоевывают будущее человечества. Герои сценария были необычными людьми. Их можно назвать самыми современными современниками. И вот новый фильм М. Ромма, названный “9 дней одного года” вышел на экраны страны. Его смотрят самые разные аудитории, и везде очень непростой, поднимающий большие проблемы нашего времени, фильм встречает сочувствие, рождает волнение, споры.

Фильм начинается “днем первым”, когда в большом сибирском научно-исследовательском институте было сделано важное открытие. Но во время сложнейшего опыта руководитель работы Синцов получил смертельную дозу радиации. Мы видим последние часы его жизни. Могучий, неукротимый, кипящий энергией человек. Он знает о своей неминуемой гибели. Но, отстранив прочь мысль о ней, он работает, додумывает, оценивает смысл открытия и лишь однажды с яростью и болью говорит о том, что умирают вот эти его руки, плечи, голова. Показав трагическое столкновение жизни и смерти, авторы картины требуют, чтобы мы задумались над смыслом человеческой жизни. Работу Синцова продолжает молодой физик Дмитрий Гусев. В “день первый”, находясь во время опыта рядом с Синцовым, Гусев получил дозу радиации, признанную неопасной. Но он уже был однажды облучен. Нынешнее облучение должно стать для него смертельным.

Но не только о борьбе за научное открытие рассказывают нам авторы фильма. Они заставляют нас размышлять о человеческой совести и долге, подлинной любви, силе духа. Нам покажут лишь девять дней

одного года, по нескольку часов каждого дня. Это будут дни необычайные и самые обыкновенные, радостные и горькие. Но всякий раз мы будем помнить и знать вместе с героем, что его ожидает. Авторы фильма ни разу не воспользуются спасительным рецептом Надежды, не сообщат нам о внезапной перемене к лучшему. Нет, ни на минуту не снимая трагизма, они заставят нас вместе с героем идти к цели, за которую отдана жизнь... Мы прощаемся с героем фильма в самые трудные минуты его жизни. Лишь операция, совершенно новая, никогда не производившаяся, может спасти Гусеву жизнь. Ромм не досказывает истории. Мы не знаем, будет ли жить Гусев и удастся ли ему завершить свою работу. Но мы хотим, всеми силами души хотим, чтобы не погибал этот человек, чтобы победил он! И это рождает светлое, оптимистическое чувство. Этим чувством проникнута и вся новая картина Михаила Ромма» [Зоркий].

М. Зак о фильме «Иду на грозу»: «…Авторы фильма нередко механически – будто рамками экрана – сжимают обильный литературный материал. И кадры листаются, как страницы романа, и пропадает собственно кино, и пересказ заменяет кинематографический показ» [Зак, 1966, с. 15]. В. Фролов: «Умный, необыкновенно сложный, полемический роман Д. Гранина, завоевавший сердца читателей, стал одним из лучших произведений современной советской литературы, а фильм, снятый по этому роману молодым режиссером Сергеем Микаэляном, не стал событием в нашем кинематографе. Принципиальный просчет режиссера состоит не только в том, что он несколько “театрализовал” ход и развитие сюжета, не всегда проявлял смелость в использовании метафорического языка кинематографа. С. Микаэлян пошел проторенными дорожками в приемах экранизации, ставшими просто-таки бедствием в нашей кинематографии: он стремился как можно полнее проиллюстрировать сюжетные линии романа. Правда, Микаэлян не выступает рабом каждой главы или строчки романа. Сценарий значительно отступает от первоисточника. Ушли некоторые образы, иначе и, мне кажется, “кинематографичнее” выглядит завязка, которой нет в романе. И если бы в дальнейшем, особенно во второй серии, режиссер был бы экономнее, смелее, если бы он выступал не комментатором, а художником, осмысливающим роман по-своему, фильм мог стать интересным» [Фролов, 1966, с. 6].

А. Эрштрем о фильме «Укрощение огня»: «Герой картины – Андрей Башкирцев в талантливом исполнении популярного артиста Кирилла Лаврова – … из тех, кто считает себя “революцией мобилизованным и призванным”, сопричастным требованиям эпохи, ответственным за ее свершения. Он – весь в движении, в порыве, в неукротимом стремлении к великой цели, пути к осуществлению которой еще не ясны для передовых умов человечества… Башкирцев увлекся идеей создания реактивного самолета, который летал бы в заоблачных высях стратосферы. Никто не разделял его веры в такую машину, и только поддержка, благословение великого Циолковского (И. Смоктуновский) окрылили изобретателя, навеки приковали его к проблемам освоения новых видов энергии, освоения Космоса… Так вместе с героем, который вобрал в себя черты многих, кто прошел этот путь в действительности, проходим мы длинный, тернистый путь от первых замыслов – до запуска первых спутников Земли, до триумфального первого полета первого – советского – космонавта в просторы Вселенной. И никогда еще все это, вплоть до реального космодрома и реального запуска могучих ракет, не было показано на экране так подробно и убедительно... При этом Главный конструктор Башкирцев показан не как стопроцентный “положительный” герой, а как живой человек, со всеми особенностями сильного своего характера, со всеми слабостями, присущими человеку, со всей сложностью, неустроенностью личной семейной жизни. И показан он не в вакууме своей гениальности и непререкаемости своего авторитета, а в окружении друзей, соратников, коллектива, достойного своего Главного. Все они работают в исключительных условиях – строгой секретности, огромной ответственности, широкого к ним доверия... Повествование в целом ведется без ложного пафоса, создавая ощущение полной достоверности, подлинности происходящего...» [Эрштрем, 1972].

М. Зак о фильме «Монолог»: «…содержание и конструкция здесь рассчитаны прежде всего на духовную историю героя и на судьбу, где бедность внешних событий должна компенсироваться богатством внутренней жизни. “Монолог” для Е. Габриловича произведение очень личное, а с другой стороны, стоящее в точке пересечения традиционных и современных кинематографических поисков. Драматургическая конструкция фильма сознательно усложнена, нарушает привычное распределение материала: мы достаточно долго находимся в

ожидании основного, а оно отнесено ближе к концу… и время убыстряет свой ход, и наступают звездные минуты в жизни старого ученого …Ведь какой основной конфликт в “Монологе”? Быстротечность жизни и необозримость задач? Есть такой мотив… Возникло почти физическое ощущение чрезмерности цели и нехватки времени, чтобы ее достичь. Но есть и другое: человек во власти информации, скоростей, стрессов. Открытие ученого должно вооружить людей средством защиты от нервных перегрузок века. Наконец, интервью с Е. Габриловичем, в котором обозначена третья грань конфликта: “совершив крупное открытие”, герой “оказывается беспомощным, не защищенным ни возрастом, ни опытом, ни мудростью перед самыми простыми житейскими вопросами, связанными с судьбой дочери, внучки”. И первое, и второе, и третье, каждое в отдельности и тем более взятые вместе, составляют настолько обширный материк проблем, что их глобальность вызывает некую вопросительную интонацию по отношению к границам художественного познания вообще и емкости данного фильма в частности… По моему глубокому убеждению, фильм, а тем более сценарий далеки от фармацевтических проблем и гораздо ближе расположены к философской притче: нет и не может быть препарата, чтобы спасти людей от времени, обезопасить их от века; сама жизнь с ее социальной конкретностью, целительной силой мужества и любви – это и есть искомое лекарство» [Зак, 1973].

М. Белявский о фильме «Исполнение желаний»: «Уже в первых эпизодах фильма познакомится Трубачевский… с профессором Бауэром, учителем, чьи труды и советы, чей нравственный облик определят всю дальнейшую жизнь Николая. И, конечно, мы отдадим свои симпатии старому Бауэру, который в филигранно отточенном, содержательном исполнении Евгения Лебедева предстает перед нами человеком жизнерадостным, цельным, благородным, принявшим душою идеалы революции, готовым отдать все силы и знания борьбе за будущее “великой страны, сохраняющей старые ценности и созидающей новые”… Ну, а Николай Трубачевский и его друзья – студенты из общежития, это новая поросль страны, ее будущее, ее надежда… В образе же хорошо переданы целеустремленность, настойчивость, воля к достижению цели, ощущаются та убежденность в торжестве правды и внутренняя чистота, которые позволили ему выйти из трудных положений. Да, он будет достойным преемником Бауэра, до его сознания и

сердца дойдет предостережение старого учителя: “Не берите пример с ученых, перепутавших науку со своей карьерой, не смотрите на науку, как на средство к существованию. Помните о совести научной, о честности научной, без которой никому не дано вздохнуть воздухом вершин человеческой мысли”» [Белявский, 1974].

Е. Маркова о профессиональных и зрительских оценках телефильма «Солнечный ветер»: «Отличный режиссер, великолепные актеры, автор сценария – знаменитый драматург, художник ярко социальный. В сценарии “Солнечного ветра”, над которым драматург работал несколько лет, студию [художественных телефильмов ТО “Экран”. – *Г. С.*] привлекло… открытие нового социального типа, нового характера. Прекрасная, тонкая актриса Анна Каменкова сыграла некую Петровскую… На студии питали большие надежды на успех “Солнечного ветра”, восторгались филигранной работой Каменковой, тем, как актриса плетет эмоциональные “кружева” роли, высвечивая мельчайшие полутона настроений. Состоялась премьера. И по первому впечатлению многосерийную ленту “Солнечный ветер” профессионалы вроде бы приняли положительно, хотя и сдержанно. Некоторые критики картину даже похваливали – опять же за психологические кружева… на студию и в газеты стали приходить письма от телезрителей. Почта оказалась на редкость массовой и была до удивления едина в своем полном неприятии телекартины! Что же оказалось? Зрители… примеряя показанную жизнь к своей реальной жизни, решили, что телеэкран их обманывает! Пытается увлечь переживаниями закоренелой эгоистки, которая не считается ни с коллективом, ни с обществом, ни даже с самыми обыкновенными нормами порядочного поведения в семье и в быту. А раз так, то кому нужны все эти филигранно показанные “страдания души”. Именно духовного отклика у массового зрителя не получат ни запутавшаяся в своих переживаниях Петровская, ни другие, подобныt ей герои и героини… Проваливаются как раз те работы, где, как в “Солнечном ветре”, режиссеры потеряли социальный пафос, ушли в ложное психологизирование…» [Маркова, 1984, с. 26–29].

Как массовому зрителю в индивидуальном измерении автора статьи открылась *элитарная научная культура* через произведения *массового кино*? Так, картина «Девять дней одного года» дала представление о сибирском институте, где трудятся физики-атомщики; откры-

ла определенный риск в работе ученых-физиков: радиоактивное облучение. Это знание закрепилось высказыванием героя-ученого из другого фильма, где образы советской науки / ученых выступают ситуативным контекстом, – «Еще раз про любовь», где физик Евдокимов говорит любимой девушке: «Вот ты не хочешь меня поцеловать, а я, может быть, кувырнусь во время опыта. – Как это кувырнешься? – Погибну, как…». На уроке в школе, из научно-популярной литературы и рассказов отца (офицера-ракетчика) приходилось слышать о риске для здоровья и жизни, но только через художественные образы знание было усвоено. Картина М. Ромма также дала представление об образе жизни ученых-атомщиков начала 1960-х годов: бытовой стороне, отношении к дружбе, любви, семье, о том, как они отдыхают, празднуют. Замечательные диалоги показали яркие примеры научного мышления и его отличие от обыденного, диалоги коллег Гусева и особенно монологи Куликова – примеры блестящего интеллектуального юмора.

Художественные образы фильмов «Иду на грозу», «Укрощение огня», «Ольга Сергеевна», «Исполнение желаний», «Открытая книга» и «Солнечный ветер» убедили, что ученый должен обладать целеустремленностью, настойчивостью, волей к достижению цели и ответственностью; научные открытия – результат многолетнего кропотливого труда, ошибок и неудач, иногда – трагедий. В создании принципиально нового ученый длительное время может оставаться почти в одиночестве; может столкнуться с непониманием со стороны представителей государственной власти, отраслевого, институтского руководства и даже научного сообщества; на ученом – руководителе крупного КБ или лаборатории лежит тяжелый груз ответственности; ученый и научный коллектив ощущают счастье от успешной реализации многолетнего проекта.

Художественные образы фильмов «Все остается людям» Г. Натансона, «Иду на грозу», «Два билета на дневной сеанс», «Страх высоты», «Однофамилец», «Открытая книга», «Лекарство против страха» открыли массовому зрителю, не инкультурированному в науку, что в советской науке есть социально-нравственные проблемы: карьеризм, очковтирательство, нечестное соперничество, зависть, интриги, плагиат, коварство и предательство; защита диссертации может преднамеренно отодвигаться научным руководителем с целью публи-

кации под своим авторством результатов исследования талантливого аспиранта. Из киноповести «Ольга Сергеевна» было получено знание, что в современном НИИ для некоторых (или многих?) научных сотрудников «Стараться ничего не делать стало хорошим тоном! А если человек хочет сделать что-то до конца, до блеска, он диким кажется!».

Фильм «Монолог» о профессоре Сретенском, который неожиданно для всех оставляет пост директора НИИ, возвращается к лабораторным исследованиям и делает открытие, в юности был воспринят поверхностно, оценен как «скучный». Вполне объяснимо: «Монолог» – кино постмодерна, смешение элитарного и массового. Как пишет Д. Быков, Авербах, всю жизнь сравнивая интеллигенцию советскую с дореволюционной и любя свои дворянские корни, не мог не ненавидеть навязанную «скромность» и искусственную «тихость», мягкотелость и беспомощность, трусость и приспособленчество. Авербаху с самого начала интересен нонконформист. В «Монологе» «тема его – бунт интеллигента, загнанного на задворки, в нишу тактичного, тихого, обаятельного труса. Это бунт тихий, но тем более язвительный» [Быков, 2005]. Массовому зрителю, особенно в юности и молодости, понять это трудно. Внимание привлекала фабула «личной жизни» немолодого профессора, сложные отношения с дочерью, не понимающей его поступков, и любимой внучкой, переживающей первую любовь. Более глубокое понимание картины пришло после 30 лет. Было усвоено, что не каждый ученый может совместить руководящую должность и погружение в многолетнее исследование; оценив свои силы, требуется сделать выбор (эта же тема звучит в х/ф «Иду на грозу» и т/ф «Ольга Сергеевна»).

Массовое кино 1960-х годов выполняло воспитательную функцию, транслируя как идеологический, так и повседневный дискурс о советской науке: «профессия ученого, особенно при наличии ученой степени, уважаема в обществе, обеспечивает материальное благосостояние… Ученая степень для «строителя коммунизма» и «честного труженика» – инструментальная ценность, открывающая путь для дальнейшей творческой деятельности на благо общества. «Обывателю» ученая степень нужна для повышения социального статуса и личного благосостояния: «Вот получу кандидатскую степень – стану человеком. Как у нас говорят, человек начинается с кандидата» (х/ф «К Черному морю») [Сидорова, 2012, с. 36]. Социальная роль и при-

влекательность профессии ученого отразились и в художественных образах 1970-х: зарплата молодого сотрудника НИИ, работающего на оборону, составляет 180 рублей плюс премия («Судьба резидента»); «Неужели Вам за столько лет не обрыдло: коммутаторы, аккумуляторы… Какая у меня перспектива? Сидеть и ждать, пока место освободится? А в науке все решают молодость и способности. Есть соревнование: кандидатская, докторская – движение!» («Однофамилец»). Художественные образы кино передали гендерную специфику ценностного восприятия мужчины с ученой степенью – престижный муж («Легкая жизнь»), и женщины с ученой степенью – самостоятельная и независимая: «Она – кандидат наук!!! Обеспечена лучше любого мужика! Потому что не пьет!» («Экипаж»). Разведенной женщине (доценту) практичная коллега советует устроить личную жизнь, начав роман с успешным ученым: «Гениальная идея – Македонский! Профессор, без пяти минут членкор, лет пять – по заграницам, завлаб на 10-м этаже, живет с мамой» («Опасный возраст»). В художественных образах отразилась гендерная специфика уровня запросов относительно ученой степени: «А, не суетись ты! Мы своего дамского потолка в науке достигли, кандидатская есть, а там – что Бог пошлет!» («Опасный возраст»).

Каковы особенности восприятия *массовым* зрителем (в индивидуальном гендерном измерении) произведений массового киноискусства об отечественной науке и «ответ» зрителя *элитарной* культуре? Во-первых, до 30 лет внимание массового зрителя-женщины привлекали те фильмы о науке, где были харизматичные личности, молодые (в основном мужчины), воплощающие архетипы Творчества, Поиска, Героизма, Бунта, Любви, иногда – Власти: Гусев и Куликов («Девять дней одного года»), Тулин и Крылов («Иду на грозу»), Башкирцев («Укрощение огня»), Трубачевский («Исполнение желаний»), Ольга Сергеевна в одноименной киноповести, Татьяна Власенкова и Дмитрий Львов («Открытая книга»), Пономарев и Чебышев («Солнечный ветер»). Для массового зрителя-женщины они были и культурными героями, и секс-символами [Сидорова, 2021].

Во-вторых, поскольку сюжеты и стиль произведения массового искусства должны быть совершенны и занимательны, во всех названных фильмах есть занимательная романтически-любовная линия или любовный треугольник (они не доминируют над научной фабулой,

подчиняются ей): Гусев – Леля – Куликов («Девять дней одного года»), Крылов и Лена, Тулин и Женя («Иду на грозу»), Башкирцев и Наташа («Укрощение огня»), Татьяна Власенкова – Дмитрий Львов – Андрей Львов («Открытая книга»), Ольга Сергеевна – Луговцев – Курдюмов («Ольга Сергеевна»), Надя Петровская – Банников – Чебышев («Солнечный ветер»). Фабула научного творчества была занимательна, но при отсутствии романтически-любовной линии *в юности* вряд ли бы возник интерес к ней. Итак, до 30 лет внимание массового зрителя-женщины привлекали те фильмы о науке, где была романтически-любовная тема.

С 30 лет в восприятии фильмов о советской науке романтически-любовная тема стала менее занимательной. Интерес к таким фильмам сохранился и далее мотивировался в основном фабулой научного творчества. Интерес к молодым героям-ученым дополнился интересом к харизматичным личностям старшего поколения, воплотившим архетип Мудрость наряду с архетипами Творчество, Поиск и Власть: Синцов («Девять дней одного года»), Дронов («Все остается людям»), Данкевич, Голицын и Аникеев («Иду на грозу»), Сретенский («Монолог»), профессор Бауэр («Исполнение желаний»), Никифоров, Курдюмов и Дубровский («Ольга Сергеевна»), Заозерский («Открытая книга»), Званцев («Солнечный ветер»). Их высказывания и поступки переместились с периферии зрительского внимания в центр.

В-третьих, до 30 лет *и далее* внимание массового зрителя привлекали те фильмы о науке, где давалось доступное объяснение *прикладного* значения научных поисков: будь то создание метода управления грозой («Иду на грозу»), реактивного двигателя («Укрощение огня»), нового белкового соединения, способного управлять деятельностью мозга для защититы от нервных перегрузок («Монолог»), пенициллина («Открытая книга») или дыхательных смесей для подводных погружений («Ольга Сергеевна»). Наконец, нацеленное на прагматику сознание массового зрителя усвоило информацию, транслируемую прямо или косвенно всеми фильмами: *ученая степень существенно повышает социальный статус и благосостояние ученого, доступность и качество материальных, социальных и духовных благ; женщина, чтобы считаться успешной, вполне может ограничиться ученой степенью кандидата наук.*

Особенность диалога элитарной и массовой культур, изучаемого в выбранном аспекте, состоит в том, что отечественную / советскую *элитарную научную* культуру (знания, ценности, проекты, люди, вещи, социальные институты, события) транслировало кино *массовое,* проникнутое пафосом позитивного действия, ориентированное на простую прагматику, говорящее простым языком, консервативное по форме, общедоступное, с простыми и занимательными сюжетами, в той или иной степени построенное по формуле с использованием архетипов [Сидорова, 2021]. Культура *элитарная* – советская наука многообразно воплотилась в отечественном *массовом* кино 1960–1980-х годов, уровня мид-культуры, где присутствует сдержанный хэппи-энд, и уровня арт-культуры – близкого к элитарному искусству, рассчитанного на самую образованную и думающую часть массовой аудитории, ориентированного на проблемность, доступного по языку, имеющего четкий сюжет, рисунок характеров и мотивацию поведения героев. В художественных образах этих кинопроизведений соединились как черты *элитарной* культуры – принципиальная закрытость, новаторство и духовный аристократизм, так и архетипы *массовой* культуры. Многие образы советских ученых воплотили, наряду с Творчеством, Поиском, Любовью, Героизмом, Мудростью и архетип Власти, причем в них не было (да и не могло быть) оппозиции «власть – творческая личность» [Российский дискурс …, 2015, с. 140]. Для многих современников образы людей советской науки, основанные на реальных прототипах или вымышленные / собирательные, стали культурными героями. В число лучших актеров года, по опросам журнала «Советский экран», вошли А. Баталов («Девять дней одного года»), Н. Черкасов («Всё остается людям»), К. Лавров («Укрощение огня»). Кино о советской науке в определенной мере помогало инкультурации массового зрителя.

Как шел диалог элитарной и массовой культур в индивидуальном и гендерном измерении? Влияние *элитарной* культуры на *массовую,* проникновение первой во вторую: просмотр произведений массового кино о советской науке стал частью социализации и отчасти инкультурации индивида. В описанном социокультурном контексте сформировалась личность с относительно высоким уровнем запросов: требованиями к себе и окружающим в отношении образования и интеллектуального развития; поиск людей, чем-то похожих на героев тех

фильмов; попытки сформировать интеллектуальное социальное окружение; выбор супруга – интеллектуала, со способностями к научному творчеству. А позже – переход к научному творчеству, инкультурация в профессиональном научном сообществе, получение кандидатской, затем докторской ученой степени; отказ от предложения занять руководящую должность в вузе.

Как происходило влияние *массовой* культуры на – *элитарную* и ее проникновение в *элитарную научную* культуру через личность автора? Опираясь на концепцию М. Бахтина о диалоге культур, где «вненаходимость» одной культуры в отношении другой не является препятствием для их «общения» [Бахтин, 1972], представляется, что здесь можно определить диалог не синхронный, но диахронный, не прямой, но опосредованный. Своеобразный «ответ» *массовой* культуры, ее влияние и проникновение в культуру *элитарную* через личность автора проявилось многообразно. Во-первых, в относительно позднем (в 30 лет) начале научной работы, так как культурный сценарий деятельности изначально мотивировался консервативными и традиционными установками *массовой* культуры – выйти замуж, быть примерной женой и хозяйкой. Во-вторых, после некоторого разочарования в супружеской жизни – в сильной мотивации научной деятельности получением ученой степени. Художественные образы героев-ученых вдохновляли и вызывали восхищение, вместе с ощущением собственной культурной недостаточности при наличии способностей к научной работе. Отсюда – ассоциация себя с образами ученых, для которых ученая степень – в первую очередь, средство повышения социального статуса и благосостояния, стабильности (мотив полезности), а также – путь для дальнейшей творческой деятельности на благо общества. Впрочем, ожидание вознаграждения за успешное выполнение научной работы не снижало ее внутреннюю привлекательность [Российский дискурс … , 2015, с. 16]. В-третьих, в большой паузе между защитой кандидатской («женского потолка в науке») и докторской диссертации, защита докторской в первую очередь, для повышения социального статуса и *стабильности*. В-четвертых, в прикладном характере исследований, выборе направления и тематики. Научные труды автора в подавляющем большинстве отличаются прагматизмом, характерным для массовой культуры: *истинно только то, что имеет практические последствия и проверяемо на практике*. Все научные исследования

автора – это прикладные исследования культуры повседневности через образы массового, преимущественно советского искусства: через художественные образы выявить историко-типологические особенности аксиологики субъекта советской хозяйственной культуры; или выявить гендерные особенности труда в образах массового искусства 1960–1980-х годов; или детально раскрыть характерные черты провинциальной культуры, или показать, какие архетипы воплощаются в мужских образах советского кино, признанных секс-символами, и т.д. Как видно, «массовая культура, унифицируя и «утилизируя» вечные культурные ценности, последовательно выводит человека за рамки традиционного культурного поля» [Российский дискурс … , 2015, с 10]. Таким образом, *массовая* культура, в индивидуальном и гендерном измерении, дала своеобразный «ответ» *элитарной* культуре.

Результаты диалога *элитарной* и *массовой* культур, изученного в выбранном аспекте, можно объяснить и с позиций культурно-психологического подхода. С 16 до 30 лет у массового зрителя-женщины доминировали потребности в любви и безопасности, привязанности к социальному институту супружеской семьи. На исходе возраста молодости, когда эти потребности были удовлетворены и в их отношении достигнут столь важный для массового сознания *идеал стабильности*, тогда иерархия мотивов перестроилась: усилились потребности в профессиональном признании и уважении, профессиональной самоактуализации, в профессиональном саморазвитии и самосовершенствовании. Тогда началась сознательная и целенаправленная инкультурация в науку.

Тема диалога *элитарной* и *массовой* культур оказалась актуальной для автора, помогла лучше осмыслить характер взаимодействия этих социокультурных феноменов в пространстве художественной культуры, а также в индивидуальном и гендерном измерении; глубже понять характер и мотивации собственной профессиональной деятельности в *элитарной научной* культуре.

Список литературы

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Художественная литература, 1972. – 474 с.

Белявский М. «Исполнение желаний» // Спутник кинозрителя. – 1974. – Апрель. – URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2755/annot/

Быков Д. Тоска Ильи Авербаха // Киноведческие записки. – 2005. – № 69. – URL: https://chapaev.media/articles/2103

Зак М. Идти к цели // Искусство кино. – 1966. – № 2. – С. 15–18.

Зак М. Вторая молодость, или поиск метафорического белка // Искусство кино. – 1973. – № 10. – С. 33–42.

Зоркий А. «Девять дней одного года». – URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/

Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн : Александра, 1994. – 144 с.

Маркова Е. Зритель поправляет редактора // Огонек. – 1984. – № 49. – С. 26–29.

Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие / под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 227 с.

Руднев В.П. Массовая культура // Энциклопедический словарь культуры XX века. – Москва : Аграф, 2001. – 608 с.

Сидорова Г.П. Мужские образы советского кино как культурные герои … // Вестник культурологии / ИНИОН, РАН. – 2021. – № 2(97). – С. 115–132.

Сидорова Г.П. Ценности советской хозяйственной культуры в массовом искусстве 1960–1980-х годов : профессия // Культура и искусство. – 2012. – № 6(12). – С. 34–42.

Фролов В. Роман и экран // Советский экран. – 1966. – № 5. – С. 5–6.

Эрштрем А. «Укрощение огня» // Спутник кинозрителя. – 1972. – Октябрь. – URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7440/annot/

References

Bahtin, M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1972. 474 p. (In Russ.)

Belyavskij, M. “Ispolnenie zhelanij” [“Fulfillment of desires”]. In *Sputnik kinozritelya. 1974, aprel'* [The moviegoer's companion. 1974, April]. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2755/annot/ (In Russ.)

Bykov, D. Toska Il'i Averbaha [The Longing of Ilya Averbakh]. In *Kinovedcheskie zapiski*. no. 69, 2005. URL: https://chapaev.media/articles/2103 (In Russ.)

Zak, M. Idti k celi[Go to the goal]. In *Iskusstvo kino,* no. 2, 1966, pp. 15–18. (In Russ.)

Zak, M. Vtoraya molodost', ili poisk metaforicheskogo belka[The second youth, or the search for a metaphorical protein]. In *Iskusstvo kino,* no. 10, 1973, pp. 33–42. (In Russ.)

Zorkij, A. “*Devyat' dnej odnogo goda”* [“Nine days of one year”]. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/ (In Russ.)

Lotman, Yu. M., Civ'yan, Yu. *Dialog s ekranom* [Dialog with the screen]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1994. 144 p. (In Russ.)

Markova, E. Zritel' popravlyaet redaktora [The viewer corrects the editor]. In *Ogonek*, no. 49, 1984, pp. 26–29. (In Russ.)

Rossijskij diskurs massovoj kul'tury: esteticheskie praktiki i hudozhestvennyj obraz: uchebnoe posobie, pod nauch. red. T.S. Zlotnikovoj, T.I. Erohinoj [The Russian discourse of mass culture: aesthetic practices and artistic image: a textbook, under the scientific editorship of T.S. Zlotnikova, T.I. Erokhina]. Yaroslavl', RIO YaGPU Publ., 2015. 227 p. (In Russ.)

Rudnev, V.P. Massovaya kul'tura [Mass culture]. In *Enciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka* [Encyclopedic dictionary of culture of the 20 th century]. Moscow, Agraf Publ., 2001. 608 p. (In Russ.)

Sidorova, G.P. Muzhskie obrazy sovetskogo kino kak kul'turnye geroi… [Male images of Soviet cinema as cultural heroes…]. In *Vestnik kul'turologi INION RAN*, no. 2(97), 2021, pp. 115–132. (In Russ.)

Sidorova, G.P. Cennosti sovetskoj hozyajstvennoj kul'tury v massovom iskusstve 1960–1980-h godov: professiya [Values of Soviet Economic Culture in the Mass Art of the 1960 s-1980 s: profession]. In *Kul'tura i iskusstvo*, no. 6(12), 2012, pp. 34–42. (In Russ.)

Frolov, V. Roman i ekran [Novel and screen]. In, no. 5, 1966, pp. 5–6. (In Russ.)

Ershtrem, A. “Ukroshchenie ognya” [“The Taming of Fire”]. In *Sputnik kinozritelya. 1972. Oktyabr'* [The Moviegoer's Companion. 1972. October]. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7440/annot/ (In Russ.)