

**ЭКРАННАЯ
КУЛЬТУРА
В ЭПОХУ
ТРАНСМЕДИЙНОСТИ**
часть 1

**Е. В. Сальникова
А. С. Вартанов
Государственный
институт искусствознания
Е. М. Петрушанская
И. В. Кондаков**

**Большой формат:
экранная культура в эпоху
трансмедийности. Часть 1**

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39425295
ISBN 9785449374813*

Аннотация

Коллективная монография о новейших трендах масс-медиа. В первой части анализируются феномен трансмедийности, предыстория больших экранных форм в других искусствах, роль сериалов в 1970-2000-х. Публикуется по решению ученого совета Государственного института искусствознания. Рецензенты: д-р искусствоведения Ю. В. Михеева, канд. филол. наук А. Г. Качкаева и канд. филос. наук Д. Г. Вирен. Сост.: Ю. А. Богомолов,

Е. В. Сальникова. Адресовано культурологам, искусствоведам,
практикам экранных искусств

Содержание

Об авторах коллективной монографии	7
Екатерина Сальникова	17
Феномен трансмедийности	35
Индивидуальные медийные коллекции	47
Авторские нематериальные медиаколлекции	57
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности Часть 1

Авторы: Государственный институт искусствознания,
Сальникова Е. В., Петрушанская Е. М., Варганов А. С.,
Кондаков И. В.

Редактор Демехина И. С.

Редактор Вульфович А.П.

Редактор Мельникова А. И.

Редактор Ханова Л. А.

Редактор Артамонов Е. А.

Редактор Дранишникова А. А.

Редактор Шлюпкина Д. О.

Редактор Андреева Д. Ю.

Редактор Толкач Д. С.

Дизайнер обложки Бровко А. К.

© Государственный институт искусствознания, 2019

© Е. В. Сальникова, 2019

© Е. М. Петрушанская, 2019

© А. С. Варганов, 2019

© И. В. Кондаков, 2019

© Бровко А. К., дизайн обложки, 2019

ISBN 978-5-4493-7481-3 (т. 1)

ISBN 978-5-4493-7482-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Об авторах коллективной монографии

Богомолов Юрий Александрович, кандидат искусствоведения, лауреат премии НИКА за вклад в науку о кино. Телеобозреватель и кинокритик, постоянный автор журнала «Искусство кино», ведущий программ радио «Свобода». Автор книг: «Проблемы художественного времени на телевидении» (1977), «Курьеры муз» (1986), «Ищите автора. Искусство быть кинозрителем» (1988), «Михаил Калатозов» (1989), «Хроника пикирующего телевидения» (2004), «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире» (2006), «Игры в людей по-крупному и на интерес» (2010), «Прогулки с мышкой» (2014), «Медиазвезды во взаимных отражениях» (2017).

Вартанов Анри Суренович, доктор филологических наук. Сфера научных интересов – киноведение, история и теория фотографии, телевизионное искусство. Ведущий еженедельной телевизионной рубрики газеты «Труд» (1991—2006), обозреватель телевизионной продукции на канале «ТВ Центр» (2001—2012). Выступал с публичными лекциями по вопросам фотографии, кино и телевидения, в разные годы преподавал и вел на телевидении авторские циклы передач о кино, любительской фотографии и современ-

ном телевизионном творчестве. В качестве критика по этим вопросам опубликовал около тысячи публикаций в научных сборниках, специализированных журналах и газетах. Член жюри многих профессиональных конкурсов. Автор книг: «Образы литературы в графике и кино» (1961), «Проблемы телевизионного фильма» (1978), «Телевизионная эстрада» (1982), «Фотография: документ и образ» (1983), «Кинорежиссер Сергей Колосов» (1985), «Телевизионные зрелища» (1986), «Учись фотографировать (в соавторстве с Д. Луговьером, 1988), «От фото до видео. Образ в искусствах XX века» (1996), «Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках» (2003), «Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица» (2009).

Журкова Дарья Александровна, кандидат культурологии. Сфера научных интересов – отечественная популярная музыка конца XX – начала XXI веков, функционирование классической музыки в современной массовой культуре, роль музыки в кино, на телевидении и в различных медиа-форматах.

Регулярно выступает с публичными лекциями, участвует в российских и международных научных конференциях, читает курс «Массовая и медиа культура» в Московской высшей школе социальных и экономических наук. Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), обладатель диплома

лауреата конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого». Автор книги «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016).

Каманкина Мария Валентиновна, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – компьютерные игры, ролевые игры, игровая культура XX века, комиксы, Интернет, любительское творчество в Интернете, любительские субкультуры, блоги, блогосфера, фанфикшн, фанарт, массовая культура, гипертекст, любительское музыкальное творчество. Автор книги «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации» (ГИИ, 2016).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Сфера научных интересов – теория и история культуры, литературы и искусства, философия культуры и эстетика. Литературно-художественный критик, автор книг: «От Горького до Солженицына» (в соавторстве с Л. Я. Шнейберг, 1994, 1995, 1997), «Введение в историю русской культуры (теоретический очерк)» (1994), «Введение в историю русской культуры» (1997), «Культура России. Краткий очерк истории и теории» (1999, 2000, 2007, 2008),

«Культурология: История культуры России» (2003), «Вместо Пушкина. Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме» (2011), «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» (в соавторстве с Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым, 2011), «Основные этапы русской культуры» (на венг. яз., 2013), «Классическая русская культура» (на венг. яз., 2013), «И. В. Сталин: pro et contra. Т. 2: Сталин в культурной памяти о Великой Отечественной войне. Антология» (2015, 2017) и др.

Кононенко Наталия Геннадьевна, музыковед, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – смысловые метаморфозы музыки в аудиовизуальных контекстах. Участница российских и международных научных конференций, стажировок, автор учебного курса «История и теория музыки в кино» (ВГИК им. С. А. Герасимова), а также ряда публикаций по музыке в аудиовизуальных искусствах. Дипломант Гильдии киноведов и кинокритиков России в номинации «Теория кино» за книгу «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» (2011).

Мукусев Владимир Викторович, журналист, кандидат политических наук.

Сфера интересов – история и практика советского и современного телевидения России.

Доцент факультета экранных искусств кафедры тележурналистики Санкт-Петербургского университета кино и те-

левидения. Автор и ведущий ежемесячной культурологической программы «Желтая подводная лодка» на телеканале ВОТ (Ваше Общественное Телевидение) Санкт-Петербург (с 2008 года). Участвовал в создании и ведении телепрограмм: «Мир и молодежь», «12-й этаж», «Донахью-шоу», «Донахью в Москве», «Взгляд». Автор документальных фильмов: «Самолет из Кабула», «Да здравствуют люди», «Ленинград-Сиэтл. Год спустя». Награжден премией ЭММИ за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987). Автор книг: «Разберемся...» (2007), «Черная папка» (2012), «Обратный отсчёт» (из истории телевизионных проектов периода перестройки). Материалы к изучению журналистики XX века. (2016), «Взгляд сквозь время» (2017), «Не стреляйте, мы ваши братья!» (2018).

Новикова Анна Алексеевна, художественный и медиакритик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Профессор департамента медиа НИУ Высшая школа экономики.

Сфера научных интересов – история и теория культуры, история драматургии, история кино, антропология культуры и медиа, популярная культура, телевизионные зрелища, эстетика новых медиа.

Автор учебных курсов по истории средств массовой коммуникации, основам драматургии, антропологии медиа, мультимедийному продюсированию, арт-журналистике. Академический руководитель магистерских программ «Ме-

диапроизводство в креативных индустриях» и «Трансмедийное производство в цифровых индустриях» ВШЭ.

Автор книг – «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004), «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия» (2008), «Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности» (2013), учебника «История и теория медиа» [в соавторстве с И. Кирия] (2017), «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» (2018). Редактор-составитель более 20 коллективных монографий и учебных пособий.

Петрушанская Елена Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения.

Сфера научных интересов – взаимоотношения музыки с иными художественными средствами воздействия. В разные годы исследовала творчество Д. Д. Шостаковича; модификации отношений музыки с массмедиа; отечественную музыку, культуру, словесность; музыку в кинематографе; занималась архивными изысканиями; историей и поэтикой звукозаписи, связями классического отечественного искусства с итальянской культурой. Участвовала во многих международных конференциях в России и Европе.

Автор курсов: «История и поэтика звукозаписи» (РАМ им. Гнесиных, ВШЭ), «Музыка на телеэкране», «Музыка в творчестве российских литераторов», «Музыка Революции», «Творчество женщин-музыкантов в России» (Уни-

верситет Болоньи), «Современные концерты для фортепиано с оркестром», «Шедевры русской литературы в музыке» («Открытый университет», Пианистическая академия г. Имола).

Автор книг: «Музыка на телевидении» (1984), автор-составитель сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы фонографии в экранных искусствах и на радио» (1985), «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004; 2-е изд. испр. и доп. 2007), «Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества» (2009), «Приключения русской оперы в Италии» (2018).

Сальникова Екатерина Викторовна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. В разные годы была постоянным автором журналов «Театральная жизнь», «Театр», «Современная драматургия», «Читающая Россия», «Культпоход», «Новый мир». В 1999—2002 – теле- и кинообозреватель «Независимой газеты». В 2000-х – постоянный автор сетевых изданий «Взгляд», «Частный корреспондент». В настоящий период – постоянный автор научных журналов «Наука телевидения», «Художественная культура».

Сфера научных интересов: история кинематографа, современное кино, теория и история телевидения, археология экранной культуры, антропология медиа, популярное искусство, повседневная культура, английское искусство, советское искусство.

Автор книг: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы» (2001), «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, сюжеты, герои» (2008, 2010, 2014), «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» (2013), «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» (2017) (книга была отмечена дипломом Российской академии художеств в 2018).

Сараскина Людмила Ивановна, литературовед и литературных критик, доктор филологических наук.

Сфера научных интересов – история литературы и культуры. Специалист по творчеству Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына.

Визитинг-профессор в ун-тах Копенгагена (1989), Оденсе (Дания; 1990), штата Иллинойс (1991), Варшавы (1992), Орхуса (Дания; 1994), читала лекции в учебных заведениях Германии, Японии, Китая (2015).

Постоянный участник «Достоевских чтений» в Петербурге, Старой Руссе, Коломне; Международных Симпозиумов по творчеству Достоевского (Словения, Австрия, Норвегия, США, Германия, Швейцария, Италия, Москва, Испания), Яснополянских писательских встреч, Международных Симпозиумов по творчеству А. И. Солженицына (Москва, Урбана (США), Париж (Франция), Токио (Япония), Рязань).

Автор книг – «Бесы»: роман-предупреждение (1990), «Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Сулова: био-

графия в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (2000), «Граф Н. П. Румянцев и его время» (2003), «Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)» (2006), «Александр Солженицын» (2008, 2018) [ЖЗЛ: Биография продолжается], «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Сергей Фудель» [в соавт. с прот. Николаем Балашовым] (2010), «Достоевский» (серия «Жизнь замечательных людей») (2011), «Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры» (2014), «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» (2018) и других.

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК С. А. Герасимова, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России.

Сфера научных интересов – история и теория искусства, эстетика и социальная психология.

Автор книг: «Социальная психология искусства: переходная эпоха» (2005), «Человек играющий» в русской культуре» (2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному», «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы «Вели-

кого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов», «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2018) и других.

Эвальдье Виолетта Дмитриевна, соискатель Государственного института искусствознания. Окончила Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР) по специальности «режиссура кино и телевидения» в 2012 году. Работала в сфере PR и рекламы, на телевидении (в качестве редактора выпустила 20 программ), имеет богатый опыт редакторской работы, является автором публикаций, в том числе в зарубежных и отечественных журналах, в разделах монографий. Постоянный участник всероссийских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкран.

Екатерина Сальникова

Введение. Феномен трансмедийности и медиаколлекции. Подходы и методы

Большие экранные формы – это не строгий термин и не монолитное явление, а, скорее, условное обозначение для целого конгломерата явлений экранных искусств – по аналогии с понятием большой прозы в литературе. Долгие фильмы, более чем в два раза превышающие «полный метр». Двух- и трехсерийные фильмы. Многосерийные фильмы. Фильмы, объединяющиеся в дилогии, трилогии. Сериалы, насчитывающие много десятков, а то и сотен, если не тысяч, серий. Телевизионные циклы. Телевизионные программы, обладающие внутренней непрерывной смысловой линией, которая пронизывает и объединяет многие выпуски в единое формосодержательное целое. Компьютерные игры и прочие электронные зрелища, предполагающие «запойное» много-часовое восприятие-погружение, восприятие-действие.

Все более актуальным становится сегодня новый аспект – пространственная большая экранная форма, подразумевающая развертывание визуального высказывания на боль-

шой площади, которая существенно превышает традиционные размеры экрана: проекции на здания, трибуны стадионов, распространение визуальной материи в среде цивилизованного обитания, мультимедийные и полиэкранные композиции. Также расширение экранной формы изнутри может происходить как преобразование архитектоники кадра, сообщение ей внеплоскостной иллюзорной динамики. Все эти процессы подразумевают расширение форм и функций экрана и «экранности», расширение форм визуальной материи, ее экспансию в пространстве. [1]

Самой ранней из всех больших экранных форм, судя по всему, является сериальная форма. Она возникает очень рано, в период немого кино, и связана с приобщением нового технического искусства к нарративным моделям, активно развивавшимся в литературе и других искусствах. Об этом шла речь у В. И. Божовича, в книге «Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века», написанной им в период работы в секторе современного искусства Западного Государственного института искусствознания (тогда – ВНИИ искусствознания). Как писал исследователь, «жанр приключенческого сериала (так его называют в англосаксонских странах), или фильма в эпизодах (как его называют во Франции), возник в результате прямого перенесения в кино принципов построения и распространения романа-фельетона» [2]. В отечественном экранном искусстве волна сериальности связана с развитием телевидения в 1960-

е годы, о чем в свое время немало писали сотрудники сектора художественных проблем СМК во ВНИИ искусствознания [3] (см. подробнее в разделе А. С. Варганова).

В данном труде мы считаем полезным опереться на изыскания нашего научного круга второй половины XX века и пойти дальше, увидев киносерию и телесериалы как отдельные формы более широкого и многообразного художественного явления – больших экранных форм.

Существуют различные традиции обозначения серийной природы экранных произведений. На наш взгляд, в русском языке уже сформировалась традиция ассоциировать термин «сериал» исключительно с телевизионными сериалами – то есть многосерийными фильмами, с регулярным (не менее одного раза в неделю) выходом серий. В кино фильм с продолжениями (которые совсем не обязательно содержат линейное развитие сюжета) не принято называть киносериалом. Такие фильмы предполагают все-таки существенную автономность каждой картины – зритель может пойти на один из фильмов серии, купив билет только на него, что предполагает отсутствие необходимости восприятия всех фильмов как целостного единого произведения. Да и в кинопрокате отдельные серии могут появляться со значительными интервалами во времени. Соответственно, ощущение непрерывности процесса восприятия значительно слабее по сравнению с восприятием телесериала, а то и вовсе отсутствует. Нам кажется, уместнее обозначение

не «киносериал», а «серийность», «киносерию». Впрочем, серии, то есть автономные фильмы, имеющие внутреннее единство благодаря основным персонажам, жанровому единообразию и выходящие с большими временными промежутками, могут существовать и на телевидении, как советские серии «Следствие ведут знатоки».

Традиционное телевидение (без принципа телевизионного «кинозала») подразумевает либо бесплатную трансляцию, либо оплату сразу большого комплекса телепродуктов (телеканал, пакет телеканалов). И это как бы заведомо рассчитано на то, что зритель будет смотреть и смотреть, в том числе многосерийные произведения, сопровождающие его повседневную жизнь. К тому же частому регулярному просмотру способствует расположение телевизора в частных жилищах – это домашняя, повседневная форма медиа. К тому же сериал создается сразу как единое, целостное произведение.

Само обращение к теме больших экранных форм во многом вызвано объективной актуализацией сериальных и серийных форм экранной культуры в начале XXI века. Не только у нас, но и в культурном пространстве других стран никогда не существовало одновременно столько различных сериалов – художественных, документальных, анимационных, в жанрах фэнтези и исторической драмы, политической драмы и хоррора (комедийного, эксцентрического, драматического), мелодрамы и комедии, роуд-муви, научно-фантастических триллеров и пр.

В современный период прайм-таймовый телеэфир чаще всего организуется как трансляция одной или нескольких серий того или другого сериала. Праздничные дни воспринимаются многими телеканалами как повод предоставить аудитории «все серии» многосерийного телефильма, киносериала вроде «Агента 007», ряда кинофильмов с продолжениями или внутренними сюжетными взаимосвязями, как, например, в случае трехчастных «Властелина колец...» и «Хоббита...», множества различных эпизодов «Звездных войн...». Современное телевидение чрезвычайно широко варьирует режим трансляции и горизонтальных (романное повествование [4]), и вертикальных сериалов (новеллистическое повествование), а также отдельно снятых и внутренне завершенных фильмов, серий, – какими, к примеру, были «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» Игоря Масленникова.

Современное кино все активнее обращается к принципам серийности и цикловости. Серийность подразумевает наличие сквозных персонажей и некоего большого сквозного нарратива, развивающегося на протяжении отдельных экранных произведений. Цикл может не обладать ни сквозными персонажами, ни большим целостным нарративом, однако иметь внутреннюю тематическую и содержательную логику взаимосвязи достаточно разрозненных, автономных экранных произведений, будь то кинофильмы, телепрограммы.

Впрочем, серийное и цикловое нередко до известной степени сосуществуют в рамках одной формы. Так, цикл телепрограмм может быть связан не только тематикой, но участием одного и того же ведущего. Несколько самостоятельных фильмов могут смотреться как части цикла, то есть достаточно разрозненные эпизоды, хотя они и связаны сквозными героями и жанрово-тематическим единством, как например, в трех короткометражках Йоса Стеллинга «Зал ожидания» (1995), «Бензоколонка» (2000), «Галерея» (2003), полных эротизма и иронии.

Более привычен термин «цикличность», и в музыковедении он употребляется в том числе и в отношении отдельных произведений, образующих цикл, однако не требующих соблюдения жесткой последовательности в их исполнении или трансляции. Однако в философии и культурологии понятие цикличности связано с повторяемостью частей целого в определенной жесткой последовательности. Эти условия в экранной культуре соблюдаются далеко не всегда. Можно говорить о цикличности программ на телевидении – таких как «Время», «Служу Советскому Союзу», «Сегодня в мире» на советском ТВ, при стабильной структуре телевещания. Можно говорить о цикличности стабильно и длительно идущих современных программ вроде «Поле чудес», «Пусть говорят!». Но лучше говорить о цикловости таких многовыпускных телепроектов, как «Намедни» или «Встречи с Александром Солженицыным» перестроенного перио-

да.

Кинофильмы в нашу эпоху все чаще перестают заканчиваться определенной развязкой. И это не открытый финал, а сознательно оборванное «на самом интересном месте» киноповествование, которое будет продолжено в следующей картине-серии в случае успеха первой (второй, третьей и т.д.) части фильма. Иногда ожидания успеха не оправдываются и фильм так и остается одиночной «серией», оборванной на середине историей. Однако в ряде случаев создатели абсолютно уверены в возможности и целесообразности продолжения. «Мстители: война бесконечности» обрывается тогда, когда будущее человечества вкупе с супергероями висит на волоске. «Хан Соло: Звездные войны. Истории» (2018) завершается в тот момент, когда Кира, возлюбленная Хана, обретает власть на стороне темных сил, и главным героям предстоит новый раунд приключений и самоопределения в жестокой галактике.

Отечественные попытки массового кинематографа идти в ногу со временем также приводят к созданию серийной модели киноповествования. Но пока она лишь зарождается и не привела к очень долго развивающимся проектам. Большой успех «Ночного дозора» инспирировал съемки также весьма успешного «Дневного дозора» (режиссер Тимур Бекмамбетов, по романам Лукьяненко), однако не дал импульса к бесконечному разрастанию вселенной [5], которую можно обозначить как «Москву магическую». Тем не менее нарас-

тающая ориентация на фильмы с продолжениями совершенно очевидна. «Черновик» (2018) по роману Лукьяненко завершается тогда, когда пропадает среди разных виртуальных миров любимая девушка главного героя – и зрителям недвусмысленно дают понять, что история ее спасения будет разворачиваться в следующем фильме. «Гоголь. Начало» (2017) заведомо подразумевает продолжения и новые разветвления сюжета о сумасшедшем детективе, с самого рождения связанного с магическими темными силами.

Вместе с тем неверно было бы отождествлять серийность только с массовыми, развлекательно-коммерческими экранными произведениями. Режиссерское большое кино различной эстетической направленности сегодня, а впрочем, довольно регулярно создает циклы, дилогии, трилогии и пр.

Среди цикловых форм весьма показателен киноальманах – фильм, состоящий из короткометражных картин, созданных разными режиссерами и творческими группами, но объединенных одной темой, иногда – одним автором литературной основы и пр. Одно из знаменитых произведений такого рода – «Три шага в бреду» (1968), состоящее из трех новелл по произведениям Эдгара По, снятых Луи Малем, Роже Вадимом и Федерико Феллини.

Неореалистический киноальманах «Любовь в городе» (1953), новеллы которого снимали многие итальянские режиссеры, включая Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Дино Ризи, Чезаре Дзаваттини, являет раз-

ные ракурсы взгляда не столько на любовь, сколько на жизнь и человека, во многих случаях – женщину. В центре альманаха оказываются многие социальные и психологические проблемы – женское одиночество, социальное равнодушие и осуждение одиноких матерей, попытки самоубийства и пр. Некоторые новеллы включают в себя элементы интервью, синтезируя, по сути, поэтику кино и телевидения.

Также весьма популярны киноальманахи, посвященные именно какому-либо городу. Отдельные новеллы, действие которых так или иначе связано с определенным городом, его аурой и мифологией, снимают разные режиссеры – «12 режиссеров о 12 городах» (1989), «Париж, я люблю тебя» (2006), «Москва, я люблю тебя» (2010), «Гавана, я люблю тебя» (в оригинале – «Семь дней в Гаване», 2012). Анимационным альманахом была советская «Веселая карусель», игровым детским киноальманахом – комедийный «Ералаш».

Принцип киноальманаха подразумевает наличие либо жанрового единообразия, либо единой темы, которую целый ряд разных режиссеров может признать актуальной и эстетически вдохновляющей. При единстве темы каждый из авторов иногда получает право на свой стиль и даже особый жанр, личностную тональность новеллы, которые могут резко отличаться от стилистики, жанра и общего содержания других новелл. То есть, внутренняя художественная целостность и монолитность не являются обязательной для альманаха. Объединяющий новеллы фактор может быть всякий

раз другим.

Не менее развита монологическая авторская цикловость, как правило, направленная на сохранение внутренней жанрово-стилистической целостности. Никита Михалков создал два продолжения «Утомленных солнцем»: «Утомленные солнцем 2: Противостояние» и «Цитадель». И в целом эти три фильма рассказывают одну историю про одних и тех же героев, так что их хочется назвать сериями. Александр Сокуров создает тетралогию о власти – «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст»; и это более напоминает цикл, внутри которого нам рассказывают очень разные большие истории о разных персонажах, напрямую друг с другом не связанных и не объединенных формально образом автора-рассказчика, к примеру.

На период осени 2018 года очевидно, что Андрей Звягинцев вот уже много лет снимает как бы разные истории, увиденные примерно с одного философско-эстетического ракурса, истории тотальной дисгармонии современного российского мира – «Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь». Во всех картинах в жизненном пространстве доминируют чувства нелюбви, перемежаемые инстинктивными порывами и социальными жестами героев. (О творчестве Звягинцева и Сокурова пойдет речь в главах Ю. А. Богомолова; музыкальным аспектам творчества Сокурова посвящена глава Н. Г. Кононенко). И это тоже своего рода цикл.

Западное авторское кино то и дело обращается к режиму разрастания экранного повествования. Фасбиндер создал для телевидения 14-серийную картину «Берлин-Александрплатц» (1980), тем не менее, шедшую в российском перестроечном кинопрокате.

В 1982 Ингмар Бергман ознаменовал предчувствие радикального исторического слома не сериалом, но большой картиной «Фанни и Александр» [6]. И для многих любителей киноискусства именно восприятие этого фильма, ставшее у нас возможным во второй половине 1980-х, до сих пор ассоциируется с эпохой перемен – хотя речь у Бергмана идет о самом начале XX века, о жизни большой семьи Эكدаль.

В конце XX века Триер создал сериал «Королевство» (1994, 1997), а в наши дни – двухчастный фильм «Нимфоманка» (2013), в целом длящийся более пяти часов. И это просто большой фильм, хотя и поделенный для удобства проката на части.

Михаэль Ханеке внешне не подчеркивает взаимосвязанности своих фильмов «Пианистка», «Любовь» и «Хеппи-энд», тем не менее в них есть сквозные линии, объединяющее «сквозное действие» и отдельные обозначения внутренней взаимосвязанности фильмов как историй об одном и том же дисгармоничном мире обуржуазившейся интеллигенции и интеллигентной буржуазии начала XXI века.



Кадр из фильма «**Любовь**». Изабель Юппер в роли Евы, Жан-Луи Трентиньян в роли Жоржа. 2012. Режиссер и сценарист **Михаэль Ханеке**. Оператор Дариус Хонджи

В «Хеппи-энде» престарелый глава семейства (Луи Трентиньян) рассказывает историю о том, как он своими руками задушил свою любимую жену, не в силах выносить вида ее мучений во время длительной неизлечимой болезни. Но прежде эта история убийства была показана в «Любви». Притом героя, обрывающего жизнь обожаемой супруги, тоже играл Луи Трентиньян, а его дочь в обоих фильмах исполняла Изабель Юппер. Все ее героини в названных трех картинах решены через мотив насилия и психического му-

чения, что связывает их еще и с героиней фильма «Она» Пола Верховена (о чем подробнее сказано далее в последнем разделе введения). Перед нами не один и тот же человек, переходящий из сюжета в сюжет, но как бы постоянные социально-психологические «маски», или типы. Это разные варианты, возможности развития жизни одного и того же индивида. Цикл Ханеке о разрушении тела, души, семьи и желания жить – цикл, складывающийся спонтанно, постепенно, недекларированно.

Организация подразумеваемой целостности больших экранных форм совсем не обязательно носит ярко выраженный повествовательный характер. Линейные повествовательные связи разных частей могут сосуществовать с другими способами организации экранного произведения. Например, с принципом темы и вариации, исходной драматической ситуации и вариантов ее развития, как то происходит в фильме «Беги, Лола, беги!» (1998) Тома Тыквера. Или – истории и ее различных интерпретаций, ракурсов взгляда на один и тот же предмет, будь то мир, сюжет, цепочка событий и пр. Одним из классических примеров такого строения является «Расемон» (1950) Акиры Куросавы.

В данный момент мы обозначаем несомненную актуальность тенденции разрастания целостных закрытых художественных форм, их тяготение к сериальности, серийности и цикловости. Эстетике больших экранных форм будет посвящен свой раздел.

Пока же обратимся к современной медиасреде, задающей определенные принципы создания и функционирования экранных произведений.

Весьма существенную роль сыграло вступление в эпоху персонального влияния зрителя на режим восприятия экранных форм. В конце XX века в нашей повседневной медиасреде появились видеомагнитофоны и кассеты, и с их помощью зритель мог варьировать время просмотра многосерийных фильмов и временной период просмотра. Купив на кассетах многосерийный фильм, зритель получил возможность смотреть его непрерывно, сразу весь, не делая никаких перерывов между просмотром отдельных серий. Мог смотреть серии не по порядку, а в свободной последовательности. Или же, записав долгий фильм, смотрел его по фрагменту, в удобное для себя время. Диски сменили кассеты, а флеш-карты пришли на смену дискам. Почти ушли в прошлое видеомагнитофоны, зато монитор компьютера теперь нередко функционирует как телевизор и служит просмотру экранных произведений. И, напротив, через смартфоны видеоизображение из интернета выводится на экран телевизора. Происходит моделирование индивидуального паттерна восприятия экранных произведений на различных экранных носителях.

Нередко зритель дожидается выхода всех серий кинофильма или сериала, чтобы потом посмотреть их залпом. Временные промежутки между отдельными частями экран-

ного произведения могут широко варьироваться от несущественных (секунды и минуты) до значительных (месяцы и годы), сообразно личным ритмам повседневных дел и особенностям индивидуальной психологии. *Современная техника и представление об индивидуальной свободе взаимоотношений с искусством позволяют зрителю «превращать» для себя сериал в непрерывный большой фильм, а большой фильм – в сериал, состоящий из коротких серий равной или неравной продолжительности.*

При этом сами воплощенные экранные произведения пока в большинстве случаев остаются неизменными [7]. Однако стихийно в современной медиакультуре формируется представление о том, что всякий формат экранного произведения является в потенциале трансформером. И копии экранного произведения могут подвергаться любым неавторским переименованиям.

До недавнего времени такие переименования могли выполнять лишь надличные структуры – фильмы нередко разбиваются на серии для показа по телевидению, сокращаются кинопрокатчиками по разным причинам и с разными целями. Так, в советском кинопрокате из зарубежных картин, как правило, вырезали слишком откровенные эротические сцены и сцены жестокости. Например, из «Частного детектива» с Бельмондо была вырезана финальная сцена отчаянной драки в салоне самолета. В мировом прокате из «Амадея» Милоша Формана были вырезаны сцены в сумасшедшем доме,

где обретается старый больной Сальери, что сообщает всему фильму совершенно иную, гораздо более сумрачную тональность; без купюр фильм специально демонстрировался на Международном Берлинском кинофестивале в 2002. Среди наиболее одиозных проектов по трансформации материи экранного произведения – создание сокращенных цветных версий «Семнадцать мгновений весны» и некоторых других картин вроде «В бой идут одни старики». Эти «цветные проекты» были в свое время широко разрекламированы, и их выполнение потребовало больших затрат. Однако результатом стало искажение художественной целостности в угоду самым невзыскательным любителям новшеств, экспериментов и цветного кино. (Подобные вмешательства в целостность произведения и его «модернизация» происходили и происходят не только в сфере экранных искусств. Они были весьма часты в отношении драматургии. Чем популярнее драматург и чем дольше его произведения жили на сцене, тем активнее они переиначивались. Шекспир неоднократно переписывался посредственными стихами, получал дополнительные реплики в прозе, его пьесы сокращались, сцены переставлялись и пр. Но проблема трансформаций литературных произведений в данном случае остается за пределами нашего предмета изучения.)

Гораздо существеннее появление изначально заданного принципа варибельности и трансформаций экранного произведения. Сегодня в кинопрокате появляется интерактив-

ное кино, подразумевающее зрительское голосование по поводу дальнейшего развития сюжетной линии. У фильма – несколько вариантов развития действия и финала. Аудитория выбирает из наличествующего предложения. При таком режиме трансляции кинопроизведение утрачивает закрытую форму и превращается в вид открытой экранной формы, сближающейся с компьютерной игрой для группового проведения. Интерактивное кино, учитывая волю большинства, демонстрирует небрежение к желанию отдельного индивида или меньшинства.

Авторская воля тоже может никак не учитывать пожеланий воспринимающего индивида. Но автор – фигура далекая, это создатель произведения, в каком-то смысле он сакрален. У отдельного рядового реципиента нет ощущения собственного равенства с автором по отношению к произведению. Большинство же зрителей в кинозале – не сакрально, оно состоит из таких же индивидов, что и меньшинство, находящееся тут же, рядом. Оно не создает фильм как таковой, но лишь «заказывает музыку», заказывает конкретное продолжение фильма. Так что столкновение с волей большинства как противоречащей индивидуальному видению экранного произведения, надо предположить, гораздо болезненнее. Однако интерактивное кино еще слишком новый и неустоявшийся феномен, поэтому подробное его исследование мы отложим на будущее.



Кадр из фильма «Хеппи-энд». 2017. Режиссер и сценарист **Михаэль Ханеке**. Оператор Кристиан Бергер

В целом же вариабельность режимов восприятия – тенденция универсального характера, ее не следует связывать исключительно с носителями массового сознания. Тем более, что степень «массовости» и «немассовости» в каждом конкретном индивиде не есть определяемая объективная данность, ее нельзя ни вычислить, ни доказать или опровергнуть ее наличие. Также активность моделирования личного паттерна восприятия может проявляться в разном возрасте, представителями разных социальных и профессиональных страт.

Феномен трансмедийности

На сегодняшний день сериальность – всем очевидное популярное явление. Оно для нас привычно и традиционно, как и сам термин, по сравнению с некоторыми другими, смежными понятиями и явлениями. Прежде всего – трансмедийностью.

Дискуссии о феномене трансмедийного проекта и его предыстории разворачиваются более активно в зарубежной гуманитарной науке. Одним из ярких представителей теории трансмедийности является Генри Дженкинс, обозначивший специфику новейших трансмедийных историй и их отличие от традиционного взаимодействия медийных искусств, например, когда экранизируются романы и комиксы или же когда на основе фильма пишется роман. Современная трансмедийность подразумевает, что произведения различных видов медиа – допустим, сериалы, фильмы, анимация, компьютерные игры, комиксы со сквозными героями – создают разные сюжеты, рассказывают разные истории, каждая из которых вносит свой вклад в целое «вселенной», вымышленного мира [8]. Типичным трансмедийным проектом является «Матрица». Также высокий уровень трансмедийности демонстрирует «Доктор Кто?», явившийся одним из проектов-долгожителей, по мнению специалистов, весьма подходящих для эпохи конвергенции [9]. Он прошел обновле-

ние в 2005 году и превратился в успешный современный сериал, сопровождаемый не только компьютерными играми, но и рядом других «смежных» сериалов: «Приключения Сары Джейн», «Класс», «Торчвуд» и пр.

Кристи Дена придерживается того мнения, что понятие трансмедийности размывается, если самым главным считать недублируемые сюжеты при вариациях отдельных мотивов и стабильности сквозных героев в рамках единой вселенной. Трансмедийность начинает смыкаться с понятием интертекстуальности [10].

Впрочем, можно отметить, что интертекстуальность подразумевает возможность варьирования в различных произведениях одного или разных видов искусства как целых сюжетов и образов персонажей, так и отдельных мотивов, интонаций, элементов сюжета или драматической ситуации. Интертекстуальность не связана напрямую с проектностью, с целью создания единого целостного художественного организма. Интертекстуальность – органическое свойство художественной материи в пространстве культуры.

Также в сегодняшних медиа как никогда актуально понятие контекста, с которым внутренне соотносится отдельное произведение, как бы ведя внутренний диалог с другими произведениями и учитывая те традиции восприятия, которые уже сложились и могут заставить аудиторию смотреть на тот или иной мотив, реплику, визуальное решение в определенном ракурсе, заданном в других, более ранних

произведениях, уже вошедших в медиасреду и зарекомендовавших себя в ней тем или иным образом. Варианты интертекстуальности и контекстуальности будут рассматриваться в главах об актуальных архетипических образах.

Возвращаясь к трансмедийности, отметим, что Дена считает важной технологию создания вымышленной вселенной, внутреннее строение группы (или отдельных групп) ее создателей. Что же касается способов сюжетосложения внутри трансмедийного проекта, то один его тип – это интеркомпозиционная трансмедийность (вокруг одного сюжета строятся разные виды медиа произведений). Но бывает и интракомпозиционная трансмедийность (то есть разные сюжеты в разных медиапроизведениях одной вымышленной вселенной). На самом деле эти вроде бы строгие понятия, скорее, обозначают варианты внутренних соотношений медиапроизведений внутри одной художественной вселенной – но далеко не всегда эффективны в качестве определения типа трансмедийного проекта. В целом проект может быть «смешанным» и объединять в себе разные типы взаимосвязи отдельных произведений. Например, кинофильм и телесериал «Твин Пикс» разрабатывают один и тот же сюжет. А литературное произведение Дженнифер Линч «Тайный дневник Лоры Палмер» выстраивает свою «нишу»: приватный мир Лоры, с ее снами, сексуальным опытом и человеческими отношениями, начиная с 12-летнего возраста. Аудиокнига «Дайана... кассеты агента Купера в Твин Пиксе» (Diane...

The Twin Peaks Tapes Of Agent Cooper) предлагает 42 монолога Купера, а раньше выходили аудиокассеты с такими монологами. Живопись Дэвида Линча, выставившаяся и снижавшая поклонников, во многом определяет визуальный ряд третьего сезона «Твин Пикса», однако обладает самоценностью и не является набором точных эскизов к новому сезону.

Трансмедийность подразумевает широкое распространение каких-либо сюжетов, образов, визуально-пластических моделей в самых разных сферах художественной культуры. Так, искусство абстракционистов (как и классической живописи) может оказываться частью модной индустрии и дизайна. А массовый дизайн – становится предметом воспроизведения и осмысления в изобразительных искусствах, как, например, это происходит в коллажах художников поп-арта. Имя, внешний вид, сама человеческая фактура известного певца, музыканта, актера нередко используется в рекламе, модной и косметической индустрии. В принципе, процессы трансмедийности сегодня весьма бурно проходят во всем культурном пространстве. И можно изучать эти процессы с разных точек зрения, с позиций разных искусств и сфер художественного творчества, а также – медиарынка, индустриального развития культуры, медиатизации политической сферы и пр. Мы же будем рассматривать именно аспекты экранной культуры.

Западные исследователи склонны усматривать истоки современных видов трансмедийности в коммерческой ин-

дустрии медиаискусств, разрастающейся и уплотняющейся с небывалой скоростью. Однако, как нам представляется, это лишь один из факторов, мы оставим его изучение социологам и экономистам искусства. И обратимся к факторам культурно-эстетического плана, которые определяют глубинную суть художественных явлений.

Итак, можно сказать, что характерной (но не обязательной) особенностью современной трансмедийности является полинарративность. Не менее важно другое – рациональное осмысление трансмедийности как принципа медийной экспансии, сознательная разработка единого комплекса сюжетов в разных видах искусства, что может способствовать расширению аудитории и росту прибыли. То есть существенно изначальное планирование трансмедийного проекта.

Однако и без ярко выраженного наличия этих факторов – а их могло и не быть еще два-три десятилетия назад – тем не менее, трансмедийность существовала. Но не как «проект», а как стихийный процесс, не имеющий названия. Западные исследователи, обращающиеся к этой стихийной трансмедийности до эпохи современного медийного бума и коммерческих глобальных проектов, иногда называют это явление «археологией трансмедийности» [11].

К такой «археологии» относят многие трансмедийные линии «Marvel», в частности, «Человек-Паук». Но само явление не связано исключительно с американской культурой.

Стихийная, непланируемая одновременно трансмедийность произвела на свет, к примеру, продолжения российского анимационного фильма «Бременские музыканты» – анимационные серии советского периода по сценарию Юрия Энтина и Василия Ливанова, постсоветский игровой фильм Александра Абдулова по сценарию Сергея Соловьева, а в 1970-х – выпуск аудиопластинки «Бременские музыканты», которая тоже стала хитом позднесоветской популярной культуры.

Элементы стихийной, мононарративной (или, по Кристи Дена, интеркомпозиционной) трансмедийности очевидно присутствуют во всех случаях экранизаций литературных произведений, игровых и анимационных, а также в случаях иллюстрирования литературных произведений или создания изобразительных произведений (открытки, календари, рисунки, постеры и пр.) на мотивы литературных и/или экранных нарративов.

С точки зрения организации процесса подобного взаимодействия искусств возможна централизованная намеренная трансмедийность, когда все переводы произведения на язык других искусств производятся под началом одной творческой группы, обладающей всеми правами или значительной частью авторских прав. Или же трансмедийность не централизована и не намерена, когда права просто «берутся» отдельными авторами или творческими группами, поскольку подлинных авторов у сюжета или произведения нет. Так было с вселенной Артуровского цикла, которую стихийно

«воскрешали» литераторы, художники романтической эпохи, а позже – викторианские авторы, в частности, художники и фотографы круга прерафаэлитов во второй половине XIX века [12]. Артуровская вселенная является частью гораздо более разветвленного мира – воображаемого Средневековья, создаваемого в разных искусствах Нового и Новейшего времени [13].

Различается степень осознанности планирования проекта или его спонтанности, когда он возникает и развивается стихийно, возможно с перерывами, «по наитию». Но все это вопросы терминологии, периодически обновляющейся, и вопросы организации внешней жизни произведения или конгломерата произведений в социокультурной среде.

По сути же, трансмедийность, как и интертекстуальность, существовали всегда, на них держится целостность культурного пространства, возможности его внутренней саморефлексии, его развития, трансформаций, неоднозначности восприятия и, вместе с тем, понимания различными поколениями реципиентов, различными аудиториями. Наиболее успешными многовековыми «трансмедийными» явлениями – до осознания и рационального планирования – явились античная мифология в античном обществе, Библия – в средневековом и ренессансном обществе. Трансмедийность проявляется в бродячих сюжетах и архетипических образах. Стихийная извечная трансмедийность подразумевает возможности переключек разных авторских и неавтор-

ских миров, поскольку процессы интеграции весьма сильны в культурном пространстве. Внутренне соотноситься могут произведения, далекие друг от друга во времени и пространстве. Мир «Орестей» Эсхила обладает взаимосвязями с миром «Гамлета» Шекспира, а «Борис Годунов» Пушкина – с шекспировской вселенной и т. д.

Весьма любопытна разветвленная трансмедийная вселенная античной мифологии в европейской культуре Нового времени [14]. По-своему значим и еще ожидает своего изучения советский трансмедийный проект – осознанный в свое время не как проект, а как государственный социальный заказ – под названием «русская классика». В трансмедийное поле «русской классики» вошли не только художественные произведения разных искусств, но и художественная критика, многие статьи которой, в том числе статьи Чаадаева, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Герцена, Анненкова, Писарева и пр. тоже стали расцениваться как классика русской мысли, по сути, тяготеющая к философии, искусствознанию, культурологии.

В отличие от более ранних периодов трансмедийные процессы Нового времени не являются всеобъемлющими и доминирующими. Они сосуществуют с прямо противоположными тенденциями в творчестве и его восприятии. Потому современный период и открывает для себя трансмедийность как нечто новое, выражающее именно современные умонастроения – ранее на памяти ученых XX века не было осо-

знания трансмедийности как творческой цели и необходимости ради коммерческого выживания. Не было терминологически выраженной установки на трансмедийность и готовности признать ее художественную ценность. Скорее, наоборот, любые процессы повторения воспринимались как тиражирование, ведущее к нивелировке художественности и смыслового поля произведения. Ключевой работой явилось «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтера Беньямина [15]. Взгляд Беньямина выростал из новых традиций взаимодействия искусств, из новых пластов культурного пространства XVII – XIX вв., подразумевал высокую ценность индивидуального неповторимого произведения. Беньямин весьма драматично воспринимал наступление эпохи тиражей, копий, массовизации всех процессов.

В Новое и Новейшее время развивается представление о ценности единичного произведения искусства, которое можно достаточно свободно перемещать и воспринимать отдельно от других произведений – оно имеет право на свободное фланирование в медиасреде, и в общем-то для того и создано. И станковая живопись, и круглая скульптура подразумевают эту автономность и самодостаточность произведения. Приобретающий его ценитель прекрасного, скорее, озабочен тем, как подобрать для произведения подходящий антураж, как найти или создать адекватную окружающую среду, будь то интерьер или парковое пространство. Художник

и скульптор уже далеко не в первую очередь обеспокоены тем, насколько новое произведение органично «вписывается» в какую-либо существующую художественную систему, пространственную среду.

Показательно само рождение концепта музея – особого пространства, возможно, с «нулевым уровнем» обыденного – специально создаваемого для демонстрации произведений искусства. Тем самым подчеркивается, что никакое другое пространство, уже сросшееся с повседневным бытием, повседневной средой обитания, искусству не подходит [16].

Все это, конечно же, не абсолютная норма. Продолжают существовать как эстетические каноны и принципы, так и традиции работы на заказ и для частных ценителей, и для значимых общественных институтов. Однако не менее показательной ситуацией становится скандал вокруг таких «заказных» работ, которые оказывались не соответствующими ожиданиям – от «Ночного дозора» Рембрандта до отвергнутых работ Климта по оформлению зала Венского университета и многого прочего. Искусство Нового времени реализует себя как авторская оппозиция традиционному и общепринятому, как спонтанный или декларативный разрыв с «правильной», привычной, прогнозируемой художественностью. Индивидуальное решение, художественная неповторимость, новизна, своего рода автономная эстетическая революция становятся движителями художественных процессов.

Развитие так называемых технических искусств, массовой культуры, дизайна уравнивает стремление культуры к созданию «штучных» художественных произведений – но лишь до определенной степени. Индустриализация художественных процессов в экранных искусствах и в других видах массовой культуры отнюдь не всегда означает забвение авторского начала и отсутствие эстетической смелости и непредсказуемости.

В наши дни наступает очередная новая эпоха, которая, не отменяя высокой ценности авторского, неповторимого и эстетически оппозиционного, утверждает ценность произведения, встроенного в какое-либо большое целое – художественную вселенную, трансмедийный проект, цикл. Распространяются принципы адаптаций, ремейков и references, когда либо новое произведение делается с сознательным отсылком к уже существующим и снискавшим в той или иной мере успех, либо отдельные мотивы нового произведения сознательно варьируют мотивы более ранних, возможно, появившихся совсем недавно и представляющих актуальную тематику и эстетику.

Если современная эпоха определяется интенсивностью взаимодействия отдельных медиа произведений, стихийным и целенаправленным формированием более или менее целостных трансмедийных конфигураций, сделаем следующий шаг. Признаем, что наличие взаимосвязанных экранных, литературных и других художественных временных произве-

дений, созданных представителями профессиональных корпораций – это не последняя стадия процесса.

Трансмедийность связывает профессиональное и непрофессиональное творчество, деятельность больших медиакорпораций и частных одиночек, сочиняющих и снимающих свои художественные произведения по мотивам уже существующих, циркулирующих в медийном пространстве. Опять же – существенно то, что сегодня любительское творчество получает возможность фланирования в единой медиасреде. В эпоху интернета так называемые фанфики становятся опубликованным незапланированным продолжением романов, анимации, кинофильмов, трансмедийных проектов. Фанфики попадают в глобальную медиасреду, в ряде случаев влияя на развитие успешных произведений – как было в третьем сезоне сериала ВВС1 «Шерлок», создатели которого стали подыгрывать ироничным интонациям любительского видеотворчества на темы сериала. Но и это еще не все.

Индивидуальные медийные коллекции

Медиапроизведения на электронных носителях нередко обрастают вещной сопутствующей продукцией – игрушки, статуэтки, майки, толстовки, кеды, канцелярские товары, постельное белье, мячи, посуда и многое прочее с изображениями героев, отдельных кадров, постановочных композиций, визуальной символики произведения, трансмедийного проекта, его авторов, вымышленной вселенной и т. д. Особенно активно это ответвление трансмедийности проявляет себя в массовых проектах, и прежде всего – для детской аудитории.

Как известно, сопутствующая продукция вселенной Гарри Поттера на период 2006 года составила несколько миллиардов долларов. Количество выпускаемых фигурок всевозможных монстров постоянно увеличивается. Пять лет назад ученые отмечали, что только американская индустрия развлечений создала более пяти сотен новых разновидностей монстров [17]. Значит, сейчас их еще больше. Игрушки Вселенной Marvel, Star Wars или Monster High образуют активно циркулирующие коллекции. Но есть множество других национальных индустрий аналогичной продукции, к примеру, японские фигурки анимэ, количество которых тоже постоянно растет параллельно с увеличением количества популяр-

ных персонажей в анимации вида анимэ. Отечественная индустрия старается встроиться в формат коллекции для массового потребительства, производя продукцию, сопровождающую успех отдельных трансмедийных проектов (например, «Маша и Медведь») или социомедийных проектов (например, Олимпийские игры в Сочи в 2014 или Чемпионат мира по футболу в России в 2018).

Возможен и другой алгоритм развития трансмедийности: сначала появляются и завоевывают высокую популярность коллекции игрушек определенного сорта, а потом игрушки «превращаются» в персонажей, которым придумываются истории. Например, Hello Kitty сначала появилось в середине 1970-х как изображение, потом постепенно стало варьироваться в индустрии игрушек, анимэ; персонаж оброс родственниками и друзьями. Однодюймовые игрушки Littlest Pet Shop, созданные в самом конце XX века, постепенно набрали популярность, получили новый дизайн в начале XXI века и тогда был сделан анимационный сериал с этими персонажами. Также данные игрушки активно используются в детском творчестве в жанре видеоспектакля, что иногда приводит к весьма удачным работам [18]. И наоборот, анимационный сериал «Свинка Пеппа» инспирировал появление отдельных игрушек и целых наборов с героями сериала.

Реципиент, обитающий в среде активной торговли медиапродукцией, приобщается к прелести коллекционирования

с раннего детства. Сам человек может ничего не коллекционировать, но он живет в мире, где коллекции создаются, предлагаются, активно циркулируют, обсуждаются. Сегодня это общеупотребимое сленговое словцо и своего рода мифологизированный принцип деятельности, адаптированный к повседневному массовому потреблению.

В сущности, современная медиасреда выводит на новый уровень принцип коллекции, о значимости которого писал еще Бодрийяр в «Системе вещей»: «... серийность или коллекция суть основополагающие предпосылки обладания вещью, то есть взаимоинтеграции предмета и личности» [19]. Далее Бодрийяр рассуждает о том *«создается ли вообще коллекция для того, чтобы стать завершённой, и не играют ли в ней основополагающую роль лакуны – роль позитивную, ибо именно в лакунах субъект и обретает себя объективно... Подобная лакуна переживается как страдание, но именно она и позволяет избежать окончательного завершения коллекции, что значило бы окончательное устранение реальности. Таким образом, можно лишь порадоваться за лабрюйеровского коллекционера, не нашедшего своего последнего Калло, – ведь, отыскав его, он сам перестал бы быть тем, вообще-то, живым и страстным человеком, каким он пока что является. Собственно, безумие начинается как раз тогда, когда коллекция замыкается и теряет ориентацию на этот недостающий член»* [20].

Это чрезвычайно значимое рассуждение проливает свет

на современное состояние культуры и процессы ее психологического саморегулирования. Что же происходит с коллекционированием сегодня и почему это имеет отношение к нашей теме?

При всей прочности традиций вещного коллекционирования в прежнем смысле, коллекционирование стремительно уходит в отрыв от материальности и вещественности. А вместе с этим – от буквализма обладания и вообще обладания как такового.

Очередная мощная волна глобализации сняла многие границы, прежде казавшиеся незыблемыми – открыт мир, открыты и выложены в интернет экспозиции и даже запасники множества музеев, открыты склады и магазинные полки всех континентов. Все культурное пространство с его вещными и нематериальными составляющими становится доступно для аудиовизуального восприятия. Однако обладать всем сразу невозможно. И для человека с прожиточным минимумом рациональности это очевидно.

Вместе с тем, это далеко не всегда отменяет желание обладания, но как раз активизирует индивидуальную потребность в коллекционировании. Коллекционирование нужно теперь не только для того, чтобы процессом заменить недосыгаемость результата (полное обладание) и вообще нейтрализовать сам ее факт – но для того, чтобы, как это ни парадоксально, отделить и отодвинуть в сторону «все остальное», «все лишнее». Одним словом, коллекционирование те-

перь гораздо больше необходимо для того, чтобы отказаться от потенциальной возможности обладания «всем сразу». Эта потенциальная возможность давит на сознание современного человека в виде интернет-образов, назойливой рекламы, телефонного спама и множества «выгодных предложений» в цивилизованной среде обитания.

Коллекционирование превращается прежде всего в систематизацию, селекцию, восстановление упорядоченности. Поэтому оно становится предельно массовым. Дело не в том, что реклама и торговля провоцируют и призывают: «Создай свою коллекцию!» или «Приобретайте вещи из новой коллекции!» Не все предложения рекламы находят живой отклик в современных людях. Но коллекционирование – находит. И теперь им увлекаются отнюдь не только в переходных возрастных стадиях (около 12 и 40 лет), как то описывал Бодрийяр, но в любом возрасте. Процесс коллекционирования для отдельных людей может оставаться хобби, манией или выгодным вложением капиталов. Но для большинства он становится чем-то неосознаваемым, недекларируемым, повседневным и массовым – обыденной деятельностью.

Малыши коллекционируют игрушки, дети школьного возраста могут коллекционировать самые разные вещи – красивые пеналы, фирменные майки, наклейки, диски, фигурки анимэ или героев анимации. Взрослые не признаются себе, что коллекционируют – но просто покупают и покупа-

ют то, что им очень нравится. А нравится им часто нечто однотипное, в силу чего получают «недекларированные коллекции» джинсов, сумочек, маек, лака для ногтей, зажигалок и пр. «Переходный возраст», таким образом, начинается очень рано и может практически не заканчиваться, а коллекции заведомо никогда не могут стать полными. Ориентация на бесконечную индивидуальную деятельность по селекции чего бы то ни было служит одним из спасений от символической смерти и самого переживания идеи абсолютного финала, конца, завершения. Живо то, что не завершено, не замкнуто.

Нас в данном случае интересует процесс индивидуального коллекционирования, который может являться частью повседневного бытия людей самых разных профессий, социальных слоев и профессиональных страт. По свидетельству Виктории К., 1998 г.р., студентки культурологического направления одного из московских вузов: «У меня дома три шкафа книжек в жанре фэнтэзи. Я не все еще успела прочесть. Но меня очень интересует этот жанр» [21]. Показательно, что коллекционирование далеко не всегда означает прямое практическое использование. Так, исследователь португальской телеаудитории середины 2000-х отмечает признания многих собирателей видеозаписей в том, что они далеко не всегда просматривают записываемые программы и фильмы [22]. Важен факт персонального присутствия в едином пространстве с записанными экранными

произведениями так же, как важен сам факт жизни рядом с залежами книг или аудиопластинок определенной направленности.

До эпохи электронного бума многие, по сути, коллекционировали книги, журналы, пластинки с записями любимой музыки [23]. Далее началась эпоха индивидуального доступа к визуальным произведениям на искусственных, вещных носителях.

Конец XX века, когда произошло широкое распространение кассетных, а позже дисковых видеомagnитофонов, привел к массовому увлечению приватным коллекционированием экранных произведений. Кто-то собирал все подряд, а кто-то организовывал свои кассетно-дисковые накопления по какому-нибудь принципу – например, коллекция детективов, приключенческих фильмов, зарубежных картин, авторского кино, коллекции фильмов одного режиссера или с участием определенных актеров. Два последних типа коллекций были активно представлены и в продаже.

Теперь многие отказываются от этого вещного коллекционирования, но переходят к коллекциям на электронных носителях, к коллекциям внутри родного компьютера или телефона. В моде любителей музыки плейлисты – их заводят как рядовые пользователи, так и звезды (плейлист от медийного лица N), и компьютерный интеллект (предложения от разных сайтов и пр.)

Другие отказались уже и от обладания электронными «те-

лами» произведений, но выстраивают их умозрительные (воображаемые) коллекции. Держат их в своем сознании и сообразно со своими представлениями о потенциальном коллекционировании строят процесс восприятия – например, фильмов об отечественной или зарубежной истории, о животных, о моде и т. д. Притом в поле зрения медийного «коллекционера», или модератора индивидуальных медийных коллекций, могут попадать как художественные картины, так и документальные, односерийные и многосерийные, отдельные или цикловые телепрограммы, выполненные в разных жанрах и форматах. Складываются индивидуальные умозрительные коллекции – наджанровые и надформатные, подразумевающие личное ощущение внутренней связанности, взаимной соотнесенности просматриваемых произведений по тому или другому принципу.

Это, конечно, не то же самое, что серийность в кино, это не «еще один сериал». Различия существенны. В сериале не должно быть внутренней иерархии – одна серия не может быть очень ценной, а другая не очень или совсем не ценной. В идеале – все фрагменты-серии художественного целого должны быть относительно равноценными и образуют художественное целое. Они изначально создавались не для продажи по отдельности. Отдельные фрагменты большой экранной формы нельзя «убрать», подарить, обменять на что-либо иное. Можно продавать в какую-либо структуру фильм в целом или сериал в целом, но не отдельные сцены большо-

го фильма. Впрочем, с вертикальными сериалами дела обстоят уже сложнее – бывают случаи продажи ряда отдельных серий, например, для эксклюзивных показов по конкретному телеканалу. Бывают и случаи попадания в кинопрокат отдельных серий с участием звезд (принцип камео), как было, к примеру, с выборкой серий из американского сериала «Друзья» в начале 2000-х. Демонстрация шла всю ночь в московском кинотеатре. В избранных сериях появлялись Брюс Уиллис, Де Вито, Шон Пенн, Джулия Робертс и другие [24].

Однако пользователь-зритель имеет дело с копиями, что в значительной степени нейтрализует проблему трансформации произведения или его перемещения. Самому произведению все это «не интересно», оно в этом не участвует, оставаясь физически недосягаемым. Опять же, открытость аудиовизуальной и вербальной информации, в том числе в форме художественной материи, на сегодняшний день отодвигает на периферию радость безраздельного материального обладания, выдвигая на первый план преимущества свободного пользования – и рефлексии о воспринимаемых произведениях.

Современный человек может не только свободно регулировать режим восприятия серийных форм. Он может выстраивать собственные большие экранные формы, видя среди существующего множества своеобразные общности, связанные с тематикой, конкретикой сюжетов, образов, эстети-

ческих или чисто содержательных пластов. Более того, человек бывает склонен к построению собственного многожанрового, надвидового «сериала» или «цикла», простирающегося на разные виды искусств и культурных явлений.

Электронный разум, созданный человеком, сегодня склонен подыгрывать коллекционерским настроениям. Стоит запросить в интернете какое-либо отдельное произведение, на поисковых страницах появляются предложения аналогичных произведений – другие произведения того же автора или корпорации, на ту же тему, с аналогичным сеттингом, теми же исполнителями и т. д. Опасность замыкания в множествах аналогичных предложений была описана в монографии Ю. В. Стракович «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке?» [25] Однако, справедливости ради отметим, что электронный разум продолжает развиваться, и ему уже подвластно гораздо более свободное моделирование предлагаемых «коллекций» аналогичных произведений, нежели десять и даже пять лет назад. В наши дни «предложения» электронного разума, работая в диалоге с пользователем, могут увести его в далекие, неведомые ему ранее сферы медиасреды.

Авторские нематериальные медиаколлекции

При рассмотрении большой экранной формы как художественной целостности речь идет о произведениях, сознательно создававшихся в качестве целостных художественных систем. В случае медийной коллекции речь идет, скорее, об индивидуальной тематической селекции. Отдельные составляющие подобного индивидуально моделируемого множества изначально не задумывались как часть какого-то очень большого художественного целого. Возможно, «целое» существует лишь в сознании модератора коллекции – и это не эстетическая целостность, а какая-то иная. Более актуальны понятия тематического единства, объединяющего спектра проблем того или иного характера. Субъективное сознание модератора коллекции реагирует на стихийно формирующиеся абрисы потенциального целого, пускай и не имеющего жестких границ, однако спонтанно развивающегося в организме культуры.

Модератор может видеть наличие большого поля внутренне перекликающихся произведений, относящихся не к одному виду искусства, но к разным искусствам и явлениям культуры. В данной книге такая авторская медиаколлекция представлена в главе Л. И. Сараскиной о вариациях образа Распутина в кино и литературе. В потенциале эта коллекция

может быть расширена за счет фольклорных произведений о Распутине и эстрады (вроде знаменитой песни ансамбля *Вопей М*).

Ради чего происходит формирование подобных коллекций и что это за тип деятельности?

Для Бодрийяра, описывающего психологию серии и коллекции, важным было выявить взаимоотношения коллекционера с понятиями обладания, потребления, жизни и смерти. На наш взгляд, все эти понятия отступают в тень в современную эпоху. Все обозначенные четыре категории становятся эфемерны, обнаруживают свою относительность в контексте постмодернистского взгляда на культуру и человека. Дает о себе знать усталость «общества потребления» от самого себя. Предметы концептуально распредмечиваются, так что личность коллекционера тоже перестает себя ставить в ряд предметов своих коллекций. В центр размышлений о человеке как таковом выдвигается образ не потребителя, не обладателя, а рефлексирующей творческой личности.

Медиаколлекция подразумевает неуловимый, не способный принадлежать безраздельно отдельному индивиду, медиапродукт – бесплотное аудиовизуальное целое, хранящееся, циркулирующее, транслирующееся на искусственных носителях, на электронной технике. Этому бесплотному фланированию аудиовизуального произведения в медиасреде соответствует другая бесплотная субстанция – сознание модератора авторской медиаколлекции. Оно генерирует

*идеи и живет в процессе выявления типологически родствен-
ных произведений и составления медиакolleкции.* На наш
взгляд, целью подобного моделирования медиакolleкций
может быть как сам по себе процесс не вещественного со-
бирательства, селекции, упорядочивания, так и сопутствующая
интенсивная рефлексия по поводу отдельных произведе-
ний и их множеств. Второй случай – это позиция гумани-
тарного ученого, моделирующего свои коллекции, или цик-
лы, или сложносоставные композиции параллельно с про-
цессом анализа, размышления о предметах селекции, вычле-
няемых из безбрежного моря произведений различных ви-
дов искусства, но воспринимаемых в широком культурном
контексте.

Ученый занят рефлексией в вербальных формах на темы
тех композиций, которые складываются в его внутреннем
зрении, в его видении предмета обсуждения, потому что ана-
литический подход к морю экранных и литературных (как
и принадлежащих другим искусствам) произведений начи-
нается с умения определить и вычленить предмет обсужде-
ния. Осмысление этого предмета, найденного автором, необ-
ходимо для осмысления искусства, культуры, общества, ми-
роздания.

Впрочем, по остроумному замечанию И. В. Кондакова,
не только ученый, но и критик, художник, рядовой индивид
нетворческой профессии тоже могут создавать свои вооб-
ражаемые медиакolleкции и развивать индивидуальную ре-

флексию на их темы, это не есть прерогатива исключительно профессионального исследователя. И только мнение научного сообщества и специфика самопозиционирования самого автора нематериальной медиакolleкции могут отнести продукты мыслительного процесса к научной или ненаучной духовной деятельности.

Надо сказать, подобного рода духовная деятельность может носить как приватный личностный характер, так и надличный, когда инициаторами-модераторами выступают государство, какие-либо общественные, религиозные, профессиональные структуры. Составление всевозможных сводов законов, правил, заповедей – тоже из разряда селекции и систематизации, только не произведений материальной культуры или искусства, а идеологических, нравственных и пр. установок. Личность, берущая себе право на такое моделирование разных нематериальных коллекций, находится в стадии активного самоопределения, самопостижения и выработки личной «идеологии жизни». Так, в некотором роде скандальными в 1930-е гг. были сюжеты Юрия Олеши о личном моделировании идеологических установок и оценок. В фильме Абрама Роома «Строгий юноша» по сценарию Олеши главный герой занят выработкой принципов комсомольца – хотя такие принципы уже выработаны, «централизованы» и общеприняты для членов ВЛКСМ. В пьесе «Список благодетелей» главная героиня – актриса Леля Гончарова хранит дома тетрадочку, в которой с одной стороны она пи-

шет «благодетяния» советской власти, а с другой стороны – злодеяния той же власти. С этого и начинается развитие конфликтного состояния Лели, не способной просто быть лояльной советской актрисой.

На рубеже 1950-х и 1960-х у Виктора Драгунского в Денискиных рассказах появляются истории «Что я люблю...», «...И чего не люблю!», «Что любит Мишка». А еще позже, во второй половине 1980-х, – песня Высоцкого «Я не люблю...» Это тоже своего рода списки принимаемого и списки неприемлемого для личности, сама потребность в которых не менее показательна, нежели их «контент». Личность постепенно уходит в свободное плавание-самоопределение, ни у каких авторитетов не желая черпать мудрости жизни, но настаивая на своих воззрениях в форме устно проговариваемых или поющих «списков», перечней. Простота и стройность формы при этом контрастирует со сложностью и серьезностью задачи – обозначения своих приоритетов, принципов, внутренних установок. Эти образы из области искусства для детей и искусства для взрослых – предшественники эпохи пересмотра всех ценностей и нормативов, которая наступит после заката советского периода.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.