

18+

**ЭКРАННАЯ
КУЛЬТУРА
В ЭПОХУ
ТРАНСМЕДИЙНОСТИ**
часть 1

**Государственный
институт искусствознания
Елена Михайловна Петрушанская
И. В. Кондаков
Е. В. Сальникова
А. С. Вартанов
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 медиакolleкции	57
Гипертекст медиасреды и роль сериалов	64
Подходы, методы и настроения	77
Примечания	90
Игорь Кондаков	98
Большая и малая форма: единство и борьба противоположностей	99
Пространство смысловой неопределенности	123
Конец ознакомительного фрагмента.	141

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.

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. *Редактор*

Бровко А. К. *Дизайнер обложки*

© 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

, 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). **Богомолов Юрий Александрович**

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 современном телевизионном творчестве. В ка-

честве 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). **Вартанов Анри Суренович, д**

, 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. **Журкова Дарья Александровна**

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).

, 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). **Каманкина Мария Валентиновна**

, 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. **Кондаков Игорь Вадимович**

, 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). **Кононенко Наталия Геннадьевна**

, журналист, кандидат политических наук. **Мукусев Владимир Викторович**

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).

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

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.

, музыковед, кандидат искусствоведения. **Петрушанская Елена Михайловна**

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).

, 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». **Сальникова Екатерина Викторовна**

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).

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

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.

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

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.

, 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, полиэкранный мир. **Эвальдье Виолетта Дмитриевна**

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 Экдаль.

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 . Изабель Юппер в роли Евы, Жан-Луи Трентиньян в роли Жоржа. 2012. Режиссер и сценарист Опе-

ратор Дариус Хонджи **«Любовь» Михаэль Ханеке.**

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 мучения, 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 про-

шлое видеомангитофоны, 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 экранного 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 переиначивания 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 «Семнадцати 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 по-

пулярнее 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 интерактивное 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 сакраль-

но, 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 2017. Режиссер и сценарист . Оператор Кристиан Бергер «Хеппи-энд». **Михаэль Ханеке**

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 «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]. *создается ли вообще коллекция для того, чтобы стать завершённой,*

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 видеомэгнитофонов, привел к массовому увлечению частным 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 недосыгаемым. 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).

Boney M

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 распрямляются, 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.

На наш взгляд, целью подобного моделирования медиаколлекций может быть как сам по себе процесс невещественного собирательства, селекции, упорядочивания, так и сопутствующая интенсивная рефлексия по поводу отдельных произведений и их множеств. Второй случай – это позиция гуманитарного ученого, моделирующего свои коллекции, или циклы, или сложносоставные композиции параллельно с процессом анализа, размышления о предметах се-

лекции, вычленяемых из безбрежного моря произведений различных видов искусства, но воспринимаемых в широком культурном контексте. *Медиаколлекция подразумевает неуловимый, не способный принадлежать безраздельно отдельному индивиду, медиaproдукт – 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 родственных произведений и составления медиаколлекции.*

Ученый занят рефлексией в вербальных формах на темы тех композиций, которые складываются в его внутреннем зрении, в его видении предмета обсуждения, потому что аналитический подход к морю экранных и литературных (как и принадлежащих другим искусствам) произведений начинается с умения определить и вычленить предмет обсуждения. Осмысление этого предмета, найденного автором, необходимо для осмысления искусства, культуры, общества, мироздания.

Впрочем, по остроумному замечанию И. В. Кондакова, не только ученый, но и критик, художник, рядовой индивид нетворческой профессии тоже могут создавать свои воображаемые медиаколлекции 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 «благоденствия» 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.

Так же, как и перечень заповедей целомудрия кинематографиста, начертанных в манифесте Триера и Винтерберга «Догма 95», – обозначение рубежа в развитии традиционной эстетики кино, после которого невозможно без всяких рефлексий пользоваться дальше этой эстетикой, не пересмат-

ривая ее и не пытаясь то и дело выходить за ее пределы, опровергать, реформировать.

Личные авторские коллекции чего бы то ни было ценны как неотъемлемое условие рефлексии автора и его аудитории о том круге вопросов, который связан с селекцией и самим названием или описанием каких-либо явлений. В данном коллективном труде это прежде всего явления из области экранных искусств и литературы, связанные с осмыслением как художественных, так и общественно-культурных процессов.

В главе Н. А. Хренова рассмотрение многосерийного фильма «Жизнь Клима Самгина» работает на разветвленную рефлексию автора об одноименном романе Максима Горького, магистральных социокультурных процессах, исторической драме России. Все это поле явлений внеэкранной реальности сообщается с сериалом, а тот служит своего рода импульсом для активизации потребностей размышлять об этом поле.

Образ Григория Распутина в кинофильмах, телесериалах, телепрограммах, обсуждениях в прессе, мемуарах, художественной литературе увиден как сквозной образ целого конгломерата художественно-публицистических форм, свидетельствующих об отношении экранных искусств и литературы – а в них всегда проявляется и отношение общества – к российской истории, к образу противоречивой исторической личности, к историзму и мифу в целом. Сери-

ал «Жизнь Климса Самгина» увиден как звено внутри огромного конгломерата художественных и философских форм, так или иначе содержащих вдение проблем российской истории. Рассмотрение таких конгломератов демонстрирует тяготение культурного процесса к стихийному и длительному имперсональному созиданию больших, непрерывно разрастающихся тематико-сюжетных полей. Внутри этих полей существуют звенья, узлы в виде конкретных завершенных форм, будь то фильм, сериал, телепрограмма, статья, роман и пр. А между отдельными звеньями – дискуссионная среда, или «магма», нечто формально-размытое, часто нематериализуемое и даже не полностью вербализуемое – связанное с комплексом дискуссионных вопросов, то уплотняющейся, то разрежающейся вязью ассоциаций. *и*

Гипертекст медиасреды и роль сериалов

Если мы зададимся вопросом о том, кто же или что же все-таки выстраивает изначально эту сложную, уходящую в бесконечность конфигурацию (из которой потом вычленяются индивидуальные конфигурации), придется признать, что это – человеческое сознание, эманация духовности человечества, находящая воплощение в различных культурных формах, при активном взаимодействии индивидуального сознания и коллективного, имперсонального. Так было всегда. Но не всегда мы могли это ощущать с современной, почти физической явственностью.

Не было интернета, не было культа информационной открытости, наращивания ритмов культурного созидания, тиражирования стандартных форм, их пролонгации, их максимально возможной экспансии и перехода в так называемые трансмедийные продукты.

Когда нарастание тиражности и популяризации множества художественных форм и видов духовной деятельности вышло на новые рубежи – во второй половине XX века – на некоторое время ученым показалось, что мир превращается в гремучий хаос. Массовая культура именовалась мозаичной. В конце XX века были весьма актуальны такие определения как «клиповость», «клиповое сознание», жонгли-

рование клише. Рассуждая о типичных проявлениях пост-модернизма, отмечали разрушение привычных логических связей, деструкцию ценностных систем, иерархий. Во многих видах художественной деятельности виделось «игровое освоение хаоса», по остроумному определению Н. Б. Маньковской [26].

Эпоха глобализации и повсеместного распространения индивидуальных компьютеров привела к медийному буму, к многократно возросшей активности коммуникационных процессов. Они упростились, стали более многообразными, и сделались остро необходимыми в человеческой жизнедеятельности. Искусство развивается в унисон с магистральными процессами культуры и общества. И по-своему сопротивляется тем энтропийным процессам, тому хаосу и распылению духовной энергии, которые тоже имеют место. В отдельном произведении искусства все более ценится не только его оригинальность, но и его встроенность в многообразные взаимосвязи с другими произведениями, с различными культурными явлениями.

Сегодня можно сказать, что эпоха интернета породила принципы перманентного разрастания сети и внутреннего диалога компьютерной реальности и интернет-реальности с внесетевой и внеэлектронной реальностью. Мир по ту и эту сторону экранов складывается в единый, постоянно усложняющийся, полный динамики, гипертекст. К. Э. Разлогов уже писал об экранном гипертексте («гипертекст –

это и кадр, и экранная культура во всей своей целостности» [27]) и наличием нескольких самостоятельных потоков текста на телевидении. Как пишет исследователь, интернет и экранная культура выступили в роли катализатора «выявления некоей особенности работы мышления и восприятия с окружающим миром, которая стала в известной мере систематизированной и, благодаря новым технологиям, получила право самостоятельного существования как в сфере чистой коммуникации, так и в сфере творческой и художественной переработки и внешней и внутренней реальности» [28].

Для иллюстрации к тому, как, собственно, могут складываться звенья гипертекста, обратимся к диаметрально противоположным по эстетике картинам – артхаусному кино Михаэля Ханеке и Пола Верховена, с одной стороны, и массовому кино Гая Ричи.

Как уже говорилось в начале введения, у Ханеке появляются героини, исполняемая Изабель Юппер в трех картинах «Пианистка», «Любовь» и «Хеппи-энд», а также у Пола Верховена Юппер играет главную героиню в фильме «Она». В сущности, все это разные грани и возрастные стадии одного и того же человека, одной и той же женщины. В «Пианистке» (2001) преподавательница Венской консерватории страдает от отсутствия садомазохистской любви, переживая разочарование в молодом человеке, ухаживающим за ней. Однако через этот сюжет режиссер опосредованно выражает тоску Эрики, творческой женщины среднего возраста

по Невозможному и Экстраординарному, Запретному и вырывающемуся за пределы традиционного, прекрасного, ре-спектабельного.

Кадр из фильма. Изабель Юппер в роли Эрики. **«Пианистка»**

2001. Режиссер и сценарист . Оператор Кристиан Бергер. По роману Эльфриды Елинек. **Михаэль Ханеке**

В «Любви» (2012) Изабель Юппер создает образ дочери главных героев. Ева довольно легко переживает измену мужа и скандал в оркестре, где они оба играют, что продолжает тему невысокой оценки любви без неожиданностей, странностей и экстремальности. Катастрофой же видится героине смертельная болезнь матери, ее неуклонное угасание. Это страшно – и в то же время неприлично. Медленно приближающаяся смерть – это скандал, это нечто, вселяющее в героиню панику и ощущение невероятной неловкости.

В «Она» (2016) героиня Изабель Юппер является владелицей фирмы, создающей компьютерные игры. Мишель требует от своих сотрудников создания нового уровня ощущений у игроков – чтобы кровь чувствовалась ими на губах. Параллельно с управлением бизнесом Мишель вступает в странные отношения с соседом, который врывается к ней и насилует ее. Сначала – неожиданно для героини, а потом – с ее внутреннего согласия, после некоторой негласной договоренности о повторении экстраординарного садомазохистского опыта.

В сущности, в «Она» Пола Верховена Мишель получает частицу того, о чем мечтала Эрика в «Пианистке» Ханеке. Однако Верховен показывает, что и садомазохистский эротизм слишком быстро встраивается в обыденное восприятие действительности. Его нивелирует быстрая адаптация героини к любым психофизическим потрясениям. Романтизировать изнасилование может лишь киноглаз, предлагая созерцание соответствующих сцен в замедленной съемке, словно героиня пытается умозрительно прожить полученный опыт как можно дольше и подробнее. Но внешняя реальность, в которой живет Мишель, ее близкие и друзья, удручающе прозаична. Насилие, бывшее недостижимой и глубоко выстраданной мечтой для Эрики, становится достигнутым «бонусом», развлечением, досугом для Мишель. Насилие освобождается от сопутствовавших ему поначалу страха и чувства жертвы. А последующее случайное убийство соседа, вносящего пикантное разнообразие в рутинное бытие, не рождает у героини чувства вины и сожаления. Не будет этих чувств и у Анны, героини «Хэппи-энда», владелицы и управляющей строительной корпорацией, косвенно повинной в значительных травмах одного из рабочих. Для Анны это досадная проблема, нуждающаяся в финансовом и правовом урегулировании, а отнюдь не экзистенциальный вопрос об ответственности европейского среднего класса за жизнь и благополучие низших слоев общества, иностранной наемной силы.

Мотивы насилия и любви в диапазоне от экстраординарного до обыденного, лишенного драматической глубины, развиваются во всех четырех картинах как непрерывные, ветвящиеся линии. Они складываются в своего рода гипертекст, в котором разные образы Изабель Юппер можно рассматривать как ссылки друг на друга. В целом это рождает наднавторское экранное высказывание о несоответствии европейской финансово благополучной женщины своим собственным притязаниям. О постепенном вырождении человеческой оригинальности, об атрофии сострадания и невозможности ценить жизнь и человека как таковых – но лишь жизнь немногочисленных близких и личное благополучие, выражающееся в отсутствии нежелательных душевных переживаний. Это высказывание «пишется» как бы поверх отдельных творческих замыслов конкретных режиссеров и подхватывается в других картинах (например, в «Под песком» Франсуа Озона, в «Скрытом» Ханеке, в «Будущем» Миа Хансен-Леве и пр.), тем не менее, превращая образы женщины среднего возраста в высоко значимые звенья современного экранного гипертекста.

Перейдем к вполне заурядному и потому весьма показательному фильму Гая Ричи «Меч короля Артура» (2017). Внутри истории Артура появляется резко переосмысленный персонаж, имеющий прямое отношение к легендам Артуровского цикла. Это волшебница, именуемая Маг. Астрид Берже-Фрисби играет ее как очень худую, нервную, стран-

ную девушку. Нам показано, что она способна пересиливать черную магическую энергию злых духов, с которыми заключил союз король-узурпатор, и поэтому героиня весьма полезна Артуру и его друзьям. Но Маг совершенно не может защищать себя. Перед грубой силой приспешников короля она беспомощна. Это довольно нелогично. Если уж героиня управляет стихиями, то почему бы ей не прибегнуть к ним тогда, когда ей угрожает плен и расправа?

Никто не задается вопросом по поводу этой (одной из многих) несуразностей с точки зрения здравого смысла. Гипертекст популярного экранного произведения бывает так же далек от прозаической обыденной логики, как и высокое искусство. Конечно, волшебница не может за себя постоять потому, что иначе будет провисать действие этого не слишком удачно скроенного сюжета. Но еще и потому, что на языке современной культуры профессия Маг аналогична «компьютерному гению» и хакерству – управление чем-то очень сложным и для большинства загадочным. Управление без грубой силы, какими-то туманными для непосвященных дистанционными средствами. Многие детективно-криминальные сериалы наших дней, будь то бондиана или отечественные «Литейный», «След», обзаводятся актуальным персонажем – компьютерным магом. Показательно, что такого рода персонажи в большинстве случаев подчеркнута subtilны, словно в них редуцированы все витальные процессы, не связанные напрямую с интеллектом, работающим

в симбиозе с компьютером. То же относится к известным героиням-хакершам, в особенности к Лисбет в исполнении Руни Мары в американской экранизации «Девушки с татуировкой дракона». Также у этой героини есть нечто общее с Маг в манерах, хотя Лисбет как раз показывает эффективные возможности самозащиты.

Кадр из фильма . Руни Мара в роли хакерши Лисбет Саландер. 2011. Режиссер . Сценарист Стивен Заиллян. По роману . Оператор Джефф Кроненвет. Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс «**Девушка с татуировкой дракона**»
Дэвид Финчер Стига Ларссона

Компьютерный маг или хакер имеет право не выходить за пределы своего ампула, своей типической роли. И восходит эта роль к архетипу Думающего, обладающего умственными способностями, экстраординарным знанием, силой энергии много выше среднего. Думающий может даже приближаться или претендовать на близость к сверхчеловеческой силе разума. К данному архетипу принадлежат Одиссей, Фауст, Гамлет, Просперо. А также – Кот в сапогах, Шерлок Холмс, Гарри Поттер, Доктор Хаус, Доктор Кто, Доктор Стрендж и многие прочие.

Но что же это за интеллеktуал, если он умеет все то же самое, что и Воитель? Если жанр тяготеет к упрощению образа мира – а боевик именно такой жанр – предпочтительно разграничение «полномочий».

Настоящий, чистый от примесей, Хакер должен действо-

вать только интеллектуально, и не важно, в чем именно состоят интеллектуальные действия. Для массовой же аудитории интеллектуальные действия – роскошная способность, но не универсальная отмычка (иначе отпадает необходимость в грубой физической силе, в модернизированном архетипе Воителя). Обязанность девушки-хакера или волшебницы, особенно в боевике, – нуждаться в чьей-то доброй грубой силе, даже акцентировать необходимость в ней. В этом состоит художественная субординация. Хакер или волшебник любого пола может быть главным героем в драме о современных интеллектуалах, мошенниках или волшебниках. Но не в боевике с тем или иным сеттингом.

Занимая свое почетное, но не главное место в «Мече короля Артура», Маг работает как ссылка на сюжеты о современных компьютерных гениях, не способных участвовать в перестрелках, нырять с обрывов и бегать быстрее машин. Такие персонажи-ссылки – способ разгерметизации «закрытой формы» и более активного наведения мостов с актуальными мотивами медиакультуры за пределами жанра фэнтези.

Кадр из фильма . Астрид Берже-Фрисби в роли Мага. 2017. Режиссер . Сценаристы Дэвид Добкин, Джоби Харольд, Лайонел Уигрэм. Оператор Джон Мэтисон. Композитор Дэниэл Пембертон. **«Меч короля Артура» Гай Ричи**

Нетрудно заметить, что все понятия, появляющиеся или актуализированные в наши дни – интертекстуальность,

контекстуальность, трансмедийность, серийность, фрактальность [29], references – так или иначе фиксируют уплотнение и расширение гипертекста. А сам гипертекст медиапространства (которым становится все пространство цивилизованного, оснащенного медиатехнологиями мира) есть новейшее проявление вечных свойств человеческого разума, многоуровневого человеческого сознания.

В наши дни гораздо более ощутимы взаимосвязь и взаимодействие разных процессов и явлений. Культурное пространство кажется плотным и разнообразным как никогда. Но, с другой стороны, все это слишком запутывает, рождает ощущение страшноватой бесконечности, неуправляемости, бесформенности, непредсказуемости. Это именно то необъятное, которое невозможно объять. Однако современный человек привык, что объять необходимо, что контролировать или доверять какой-то законченной системе все-таки следует.

Сериальные формы, как нам кажется, востребованы потому, что являют собой первоцепочку усложняющегося медиапространства. И это первоцепочка простейшая, даже традиционная, типичнейшая. Она действует успокоительно на реципиента, придает современной жизни элементы эстетической предсказуемости, стабильности. Сериал – вычлененная, сознательно смоделированная микросистема посреди гигантского числа взаимосвязей, посреди отсылов друг к другу разных звеньев гипертекста. Сериалы превраща-

ются в культовый медиапродукт не случайно – они соразмерны человеку, они укладываются в голове индивида как некая структура. Не старомодно простая и монолитная, но и не сводящая с ума своей запутанностью.

Сериалам уделяется особое внимание в нынешнем коллективном исследовании.

Итак, во введении было представлено введение закономерной активизации больших экранных форм в современной медиакультуре, в контексте понятий трансмедийности, серийности, цикловости и индивидуального моделирования медиакolleкций. *и*

В дальнейших главах рассматривается широкий круг вопросов, связанных с большими экранными формами как целостным феноменом, развивающимся на пересечении художественных, антропологических, глобальных культурных процессов. В поле зрения авторов этой книги оказываются вопросы происхождения больших экранных форм, родственных явлений в неэкранных искусствах, местоположения в широком культурном контексте, а также – история развития больших экранных форм в российской повседневности, художественный язык, социопсихологические функции, формосодержание отдельных авторских произведений.





Подходы, методы и настроения

В современной гуманитарной науке сосуществуют различные подходы к массмедиа и к большим экранным формам в том числе. Некоторые аспекты современных процессов исследуются с особым пристрастием. Помимо трансмедийности, о которой мы уже говорили, в центре многих западных исследований оказывается сама нарастающая интенсивность взаимодействия многих видов медиа, их сближение, взаимодействие [30]. Конвергенция – излюбленное словечко в названиях современных исследований [31]. В отечественной науке более распространено обсуждение гибридизации форм. Однако конвергенция и гибридизация не синонимы. Гибридизация подразумевает сохранение специфики отдельных видов медиа или форматов, вступивших во взаимодействие и образовавших единое произведение (фильм-спектакль, видеоспектакль, аудиокнига и пр.) Конвергенция же бесконечно вариабельна, может проявляться как взаимодействие и взаимообмен отдельными приемами и эстетическими принципами разных медиа, без образования структуры произведения, объединяющей на равных два и более медиа. Например, фильм «Королевство Полной Луны» включает в себя несколько перебивок основного нарратива, выполненных в форме stand up'a, характерного для телевидения. Однако нельзя говорить о том, что из-за этого ки-

нофильм превращается в фильм-телепрограмму, фильм-репортаж.

Вероятно, гуманитарная наука чутко улавливает общекультурные тенденции, сама во многом их инициирует и развивается в едином русле с медиасредой, то несколько опережая темпы ее развития, то несколько запаздывая. (Кстати, еще до того, как началось осознание эпохи глобализации и ее массивное изучение – а в России это произошло в самом конце XX века и даже начале 2000-х – театроведение 1980-х уже повсюду рассуждало о мировом театре, театре без границ, и обращало внимание на то, что многих режиссеров с мировым именем невозможно считать принадлежащими какой-то одной национальной культуре.)

Так или иначе, заметным фактором в гуманитарной сфере 2010-х становится «методологическая конвергенция». В современных обозначениях методов нынешней науки много общего с характеристиками медиасреды, насыщенной трансмедийностью. То, что в российской науке принято называть междисциплинарностью, в зарубежной науке именуется интердисциплинарностью.

В частности, редактор недавно изданной в Торонто «Энциклопедии медиа и коммуникаций» Марсель Данеси пишет в предисловии о том, что для всестороннего анализа современных медиа весьма полезны комбинации идей и методов антропологии, семиотики, лингвистики, психологии, социологии, теории литературы, эстетики и пр. [32] Мы также счи-

таем плодотворной междисциплинарность и в данном труде комбинируем искусствоведение, в том числе киноведение, музыковедение и литературоведение, антропологию медиа, культурологию и эстетику. Наступает пора именно разностороннего анализа масштабных явлений медиа.

Из безбрежного множества взаимодействующих явлений современной экранной культуры мы посчитали плодотворным выделить конгломерат больших экранных форм, акцентировав его социокультурную актуальность, широкую востребованность и укорененность в истории человеческого творчества. Нашей задачей было обозначить значимые аспекты взаимодействия, трансформаций, формосодержательной конвергенции внутри этого конгломерата.

Различные ракурсы взгляда на один предмет исследования позволяют увидеть его многопластовость, его принадлежность сфере художественного творчества – и, одновременно, человеческой духовной деятельности в целом, к эстетическим формообразующим процессам, обладающим внутренней логикой, – и миру повседневности, социально-общественных трансформаций.

В разделе анализируются глубинные истоки расширения времени бытования экранных произведений, акцентируется их общность с эстетическими законами других искусств. Для нас существенны традиции видения большой предыстории развития художественных форм и социокультурных процессов Нового времени, развиваемые в трудах М. М. Бахтина,

Г. Д. Гачева, Х. А. Инниса, М. Маклюэна [33]. А также традиции археологии медиа, подразумевающие поиск предыстории тех форм медиа, которые при беглом изучении могут показаться исключительно новыми и современными [34]. **«К предыстории больших экранных форм»**

Рассмотрение недавней истории бытования больших экранных форм в отечественной повседневности тяготеет к антропологии медиа [35]. Используется метод систематического длительного наблюдения, многолетнего сбора эмпирических данных, в том числе реакций на экранные произведения различных представителей советской и перестроечной аудитории больших экранных форм. В главе продолжено описание трех эпох в жизни российской экранной культуры, начатое в предыдущем коллективном труде сектора [36] и продолженное в ряде статей тематического номера журнала «Этнографическое обозрение», посвященного антропологии медиа [37]. Также элементы антропологии медиа характерны для исследований О. В. Сергеевой [38]. **«Большие экранные формы в отечественной повседневности»**

Материалы по истории больших открытых форм телевидения эпохи перестройки представлены в статье В. В. Мукусева. Материалы по открытым формам видеоигр – в тексте М. В. Каманкиной.

В статье А. С. Варганова рассматривается история изучения больших экранных форм в отечественной науке, в частности, в секторе Государственного института искусствозна-

ния, впервые в СССР в 1970-е годы приступившего к серьезному рассмотрению данного феномена.

Применительно к популярным большим экранным формам, и прежде всего сериалам, в современной российской науке до недавнего времени был более распространен культурологический подход, когда явление массмедиа, даже обладающее яркой художественностью, рассматривалось преимущественно в контексте понятий коммуникации, массовой культуры, аудитории, формата и пр. Фактически при этом оставалась в тени художественная специфика как отдельных произведений, так и целостных художественных явлений, процессов.

В зарубежной науке ученые также обращают внимание на сам факт повышенного интереса к популярным сериальным формам. Как пишет Лез Кук, до недавнего времени то, что было главным при исследовании киноэстетики – нарратив, визуальная стилистика – как правило, оставалось на периферии для тех, кто занимался телевидением. Больше писали об аудитории, социологических и культурологических проблемах. Но вот в 1990-х и 2000-х слова «стиль» и «эстетика» стали применять к телевизионной драме [39]. И действительно, в зарубежной науке терминология искусствоведения и эстетики постепенно нарастает в работах о популярных экранных произведениях, как и тенденция к подробному рассмотрению отдельных сериалов [40].

В отечественной науке тоже появляются исследования

эстетики телевизионных фильмов и сериалов, социокультурной роли отдельных жанрово-тематических моделей, которые можно причислить к большим экранным формам. В частности, хотелось бы отметить работы Н. Е. Мариевской [41], М. Ф. Казючица [42], О. А. Жуковой [43], Н. Ю. Спутницкой [44]. Существенное место в современной науке занимают труды об авторском кино, в частности, «Киногерменевтика Тарковского» Д. А. Салынского, «Образы великого разрыва...» Н. А. Хренова, «Ночь Никодима...» Ю. В. Михеевой, «Символическое и дословное в искусстве XX века» О. В. Беспалова, коллективные труды «На рубеже веков...», «Кино в меняющемся мире» [45].

Многие главы нынешнего труда созвучны обозначенным тенденциям подробного рассмотрения эстетики конкретных экранных произведений. Искусствоведческие подходы, связанные с синтезом музыки и визуальности, визуальности и литературы, представлены в статьях Е. М. Петрушанской, Н. Г. Кононенко, Д. А. Журковой, В. Д. Эвалльё. Статья Е. В. Сальниковой посвящена подробному анализу художественной целостности советского многосерийного фильма «Семнадцать мгновений весны». Статья Ю. А. Богомолова о кинематографе Сокурова, Балабанова и Звягинцева концентрируется на антропологической экзистенциальной проблематике данных режиссеров. Синтез искусствоведческих и культурологических подходов осуществлен в трех статьях о предыстории больших экранных форм. Объедине-

ние культурологии, эстетики и искусствоведения в различных пропорциях происходит в статьях об эстетике кино и сериала и о компьютерных играх. В наиболее «чистом» виде культурологические методы представлены в вступительном разделе книги и в статье А. А. Новиковой о специфике американской сериальной индустрии.

Современный мир находится в стадии интенсивного развития, перемены приоритетов и стратегий, в том числе в сфере духовной деятельности. Гуманитарная наука является частью этих процессов, вступая в эпоху своей массовизации. Мы все оказываемся перед лицом эпохи глобализации, роста мегаполисов, разрастания сферы дистанционной деятельности, компьютерного бума, унификации и демонстрации значимости иерархических структур социума. В ответ на обозначенные тенденции неизбежно начинаются тенденции антиглобализма, укрепления и расширения горизонтальных социокультурных коммуникаций.

Ученый – тоже современный человек, он чувствует на себе все свойства современного постоянно усложняющегося мира, далеко не всегда учитывающего ценность и даже само наличие индивидуальной научной мысли. Сегодня мы ощущаем с небывалой остротой ценность существования в нашем научном круге, в микрокосме сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания. Возможность развиваться и осуществлять исследования, находясь в многолетнем и непрерывном диалоге

со стабильным кругом коллег, с многими поколениями аспирантов, со студентами тех вузов, в которых работали или работают сотрудники сектора, – это неотъемлемая часть становления и развития ученого, его личностного и профессионального вызревания. Эти факторы способствуют готовности ученого находиться в полемике с коллегами и верить в вероятность оказаться понятым. Иметь свободу и смелость предлагать неожиданные гипотезы, пробовать новые методы работы – и надеяться на то, что коллеги будут долго вникать в эти новые разработки, адаптироваться к ним, пробовать внедрить их результаты в свои индивидуальные исследования.

Совместная работа многих сотрудников нашего сектора на протяжении долгих лет рождает глубокое взаимопонимание, но не приводит к нивелировке индивидуальности отдельных ученых. Автор более десятка научных монографий Анри Суренович Вартанов, возглавлявший сектор много лет, всегда говорит, что наши яркие отличия друг от друга, наши различные тематические интересы, методологические установки, стилистика письма и ракурсы взгляда на экранные искусства и сферу массмедиа в целом являются нашим положительным свойством. Мы никогда не поддавались тенденциям унификации и обезличивания научной деятельности. Мы всегда толерантно относились к коллегам, оппонировавшим друг другу внутри нашего круга. Свобода научной мысли, свобода развития и отстаивания своих научных

взглядов – неотъемлемое условие развития современной науки.

Сегодня совершенно очевидно, что наряду с традиционной формой коллективной монографии, требующей максимальной унификации и жесткости в структуре всех разделов и стилистике письма, может сложиться другая, альтернативная форма коллективной монографии.

Вместо унификации мы утверждаем ценность и необходимость принципа творческого авторского многоголосия, в котором каждый автор сохраняет свою индивидуальность видения предмета и стиля изложения, дополняя другие авторские высказывания.

Подобные принципы развиваются, на наш взгляд, в коллективных монографиях под редакцией И. Е. Светлова «Символизм. Новые ракурсы» и «Густав Климт и Эгон Шиле в Москве и Вене», коллективной монографии «Триалог. Искусство в пространстве эстетического опыта» В. В. Бычкова, Н. Б. Маньковской и В. В. Иванова, в коллективных трудах «Аура художественного творчества» и «Антропология искусства...» под редакцией О. А. Кривцуна [46].

Современное искусство (как и медиасреда) – это очень сложный и непредсказуемый организм со множеством составляющих. И он требует готовности видеть его сразу с многих сторон, многих научных и мировоззренческих позиций, а не пытаться утвердить какой-то один ракурс и концептуальный вектор. Разные взгляды и научные позиции не опро-

вергают, но дополняют друг друга и отражают реальную глубину многосложности сферы искусства.

Вместо структурной жесткости и жанрового единства мы стремимся к структурной гибкости и многожанровому единству исследования. Историко-теоретические и обзорные главы находятся в свободном сосуществовании с главами, выполненными в манере научного эссе, критической статьи, персонального исторического свидетельства.

Как бы мы ни были погружены в исследование эстетических особенностей экранных произведений, как бы мы ни дорожили научными традициями изучения художественной формы, невозможно представить себя изолированными от дискуссионного поля современной экранной культуры, от анализа актуальных смыслов, которые транслируют различные виды экранных больших форматов, наконец, от проблем восприятия экранных форм в современном обществе. Востребованность данных подходов абсолютно очевидна, о ней говорит востребованность книг литературоведа и культуролога Л. И. Сараскиной [47], киноведа, теле- и кинокритика Ю. А. Богомолова, опубликовавшего за последние годы монографические труды в жанре аналитической критики: «Прогулки с мышкой...» [48], «Хроника пикирующего телевидения» [49], «Медиазвезды во взаимных отражениях» [50], недавно вышедшей монографии А. А. Новиковой «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» [51] и др.

Стремление к ряду обобщений и анализу эстетического феномена, на наш взгляд, не противоречит новому утверждению ценности отдельных неповторимых экранных произведений и художественных решений. И потому наряду с главами, в которых на разнообразном материале рассматриваются эстетические понятия и общие художественные тенденции в экранных искусствах, в нашей монографии есть главы, посвященные отдельным произведениям и даже фрагментам произведений. Данный принцип столь же оправдан, сколь было естественным и необходимым появление крупных и сверхкрупных планов в кино.

Мы ценим индивидуальное мнение каждого ученого и считаем, что возможна опора не только на разветвленное гуманитарное знание, но и на собственную интуицию. Это отнюдь не означает произвольности и так называемой «необоснованности» суждения. Интуитивный метод состоит совершенно не в том, чтобы думать и высказывать то, что произвольно взбрело в голову. Сознание профессионала, длительное время изучающего искусство, наблюдающего его развитие, его взлеты и неудачи, обрабатывает получаемую эстетическую информацию гораздо быстрее, чем он успевает проанализировать логику возникновения своего суждения о том или ином явлении культуры и искусства. Суждение профессионала может быть основано на быстром «внутреннем» анализе явления, для которого ученому не надо выстраивать рациональные схемы, долго подыскивать методы

и пр. Экспертное мнение потому и обладает ценностью, что несет в себе в «свернутом» виде состоявшийся многогранный анализ предмета и умение определить его место в сложном контексте культуры и искусства. Такой анализ требует доверия себе и своему восприятию, умения анализировать свое спонтанно формирующееся отношение к произведениям искусства. Для живого восприятия искусства, для постижения современных, новых, еще никем не описанных и не проанализированных произведений, необходима наука индивидуального суждения, основанного на многообразном опыте изучения предмета.

Существенным событием стал коллективный труд Государственного института искусствознания «Память как объект и инструмент искусствознания» [52]. В не меньшей степени память – это инструмент изучения массмедиа, медийной среды и истории восприятия закрытых и открытых художественных форм. Наука спонтанно движется к пониманию того, что отображение и осмысление личного опыта восприятия культуры, искусства, а также личный опыт научной деятельности – весьма полезное звено общей парадигмы научного мышления. В нашем научном микрокосме совершенно стихийно тоже возник текст, свидетельствующий в пользу данного тезиса. В процессе работы над коллективным трудом «Телевидение между искусством и массмедиа» А. С. Варганов написал раздел об истории исследования телевидения в секторе Государственного института искусствознания.

знания в советские годы, когда подразделение именовалось сектором художественных проблем СМК, а институт – Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания [53].

Возможно, пора отодвинуть в тень определение «мемуары», «воспоминания», «страницы жизни» и осознать, что в случае способности структурировать багаж своей памяти, выбирать из него то, что относится к теме конкретного исследования, и производить анализ фактов, следует говорить о наблюдениях, свидетельствах, суждениях очевидцев и участников культурного процесса. Элементы жанра личного наблюдения ученого и журналиста также присутствуют в нашей монографии, одновременно являя и фактологический материал для других исследователей, и способ реконструкции страниц культурного прошлого и осмысления его явлений.

Данный коллективный труд не ставит своей целью написание полной истории жизни больших экранных форм. Мы вступили в эпоху, со всей очевидностью демонстрирующую, что эта задача попросту невыполнима. Экранной продукции становится так много, что формы научной работы с ней должны трансформироваться. На сегодняшний день более плодотворно стремление обозначить актуальные для современности аспекты исследования данного предмета, рассмотреть отдельные ключевые тенденции и произведения, не претендуя на всеобъемлющий охват материала.

Примечания

[1] Эта тематика здесь не рассматривается, она связана со специфическими технологиями и смысловым полем и требует отдельной монографии.

[2] Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука. 1987. С. 222. *Божович В. И.*

[3] Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. Сб. ст. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков. М.: Искусство, 1976.

[4] Непрерывно развивающееся целостное повествование в экранных искусствах ассоциируется с романскими формами. Однако оно может быть выполнено и в жанре эпоса.

[5] Вселенная, мир – в данном случае это синонимы, варианты принятых обозначений целостного художественного мира, который может воплощаться в различных искусствах, например, в литературе, комиксах, кино, телевидении, живописи и пр. Эти обозначения сегодня широко растиражированы в отношении фэнтези и других популярных жанров, однако правомерно их использование при обращении к высокому искусству. Мир Льва Толстого, мир Шекспира, вселенная «Руслана и Людмилы» и пр.

[6] Киновариант «Фанни и Александра» длится 188 минут, телевизионный – 312 минут.

[7] В данном случае мы имеем в виду «тело» произведения, а не его восприятие, его видение, которое зависит от исторического и культурного контекста, от индивидуальности реципиента и пр.

[8] *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. New York New York University Press. 2006. *Jenkins H.*

[9] *An Introduction to Television Studies*. London, New York: Routledge. 2013. P. 189. *Bignell J.*

[10] *Transmedia Practice Theorizing the Practice Of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments*. PhD diss., University of Sydney. 2009. *Dena Ch.*

[11] *Transmedia Archaeology: Storytelling In the Bordelines Of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2014. *Sedari C., Bertetti P., Freeman M.*

[12] *The Return Of King Arthur British and American Arthurian Literature Since 1800*. Boydell & Brewer Ltd. 1983. *Taylor B., Brewer E.*

[13] *In Search Of the Holy Grail the Quest For the Middle Ages*. London, New York Humbledon Continuum. 2006. *Ortenberg V.*

[14] Подробнее о развитии античных мотивов в Новое и Новейшее время см.: *Античность в европейской живописи XV – начала XX века М.: Советский художник. 1984*; *The Ancient World of Silent Cinema*. Eds. Cambridge: Cambridge University Press. 2013; *E. Antiquity Now: The Classical World in the Contemporary American Imagination*. Cambridge:

Cambridge University Press. 2015. *Michelakis P. and Wyke M. Jenkins Th.*

[15] Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996. *Беньямин В.*

[16] Показателен и происходящий отказ от такой музейности, многократная трансформация понимания музея во второй половине XX – начале XXI века, а также активный выход искусства на улицу (street art). Однако это отдельная большая тема.

[17] *Movie Monsters in Scale: A Modeler's Gallery of Science Fiction and Horror Figures and Dioramas.* Jefferson, London, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers. 2013. *Glassy M. C.*

[18] Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 532—543. *Сальникова Е. В.*

[19] Система вещей. М.: Рудомино. 1995. С. 49. *Бодрийяр Ж.*

[20] Там же.

[21] Полевые материалы автора (ПМА). Культурные предпочтения студентов московских гуманитарных вузов. Май, 2018.

[22] ПМА. Практика обращения жителей городов России с видеоманитофонами и кассетами. Москва, Екатеринбург, Санкт-Петербург. Январь, 1994; *Television in Portuguese*

Daily Life. Newcastle Cambridge Scholars Press. 2006. P. 28.
Torres E. C.

[23] По свидетельству музыковедов, мода на коллекционирование «винила» уже давно вернулась, кроме того, сегодня снова производятся виниловые пластинки.

[24] В онлайн-кинотеатре Ivi размещена подборка камео в «Друзьях». URL: <https://www.ivi.ru/titr/motor/kameo-v-druzyah>

(Дата обращения 24.07.2018).

[25] Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке? М.: Классика-XXI. 2017. *Стракович Ю. В.*

[26] Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга. 2009. С. 9. *Маньковская Н. Б.*

[27] Разлогов К. Э. Экранный гипертекст // Экранная культура в современном медиапространстве. Методология, технологии, практики. М.-Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий». 2006. С. 8.

[28] Там же. С. 14.

[29] Фрактальная структура подразумевает самоподобие, игру масштабов и бесконечное разрастание. Подробнее см.: Фракталы городской культуры. СПб.: Страта. 2014. *Николаева Е. В.*

[30] The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology. Eds. Crossmwdia Innovations: Texts, Markets, Institutions. Eds. Frankfurt: Peter Lang. 2012; Transmedia

Television: New Trends In Network Serial Production. London: Bloomsbury. 2012; Transmedia Frictions: The Digital, the Arts, and the Humanities. Eds. 2014. *Hassler-Forest D., Nicklas P. Ibrus I., Scolari C. A. Clarke M. G. Kinder M., McPherson T.*

[31] Media Convergence: The Three Degrees of Network, Mass, and Interpersonal Communication. London: Routledge. 2010; Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York, London: MIT. 2006. *Jensen H. Jenkins H.*

[32], ed. Encyclopedia of Media and Communication. Toronto University of Toronto Press. 2013. P. ix. *Danesi M.*

[33] Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель. 1963; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М.: Просвещение. 1968; A. Empire and Communications. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2007; Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле. 2007. *Бахтин М. М. Innis H. Маклюэн М.*

[34] Всеобщая история кино. В 7-ми томах. Т. 1. М.: Искусство. 1958; A History of Pre-Cinema. London. Routledge. 2000. Elements of Screenology Toward an Archaeology of the Screen. // ICINICS International Studies of the Modern Image. V. 7. Tokyo. The Japan Society of Image Arts and Sciences. 2004. P. 31—82. *Садуль Ж. Herbert S. Huhtamo E.*

[35] Anthropology of Media // Encyclopedia of Media and Communication. Ed. Toronto: University of Toronto Press. 2013. P. 30—33. *Danesi M.*

[36] Телевидение для нас: три эпохи. Картина мира и организация экранной реальности // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. Варганов А. С. М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 402—451.

Сальникова Е. В.

[37] Этнографическое обозрение. №4. Отв.-ред. М. 2015, №4. *Новикова А. А.*

[38] Домашний телевизор. Экранная культура в пространстве повседневности. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета. 2009. *Сергеева О. В.*

[39] Style In British Television Drama. Basingstoke: Palgrave McMillan. 2013. P. 1—2. *Cooke L.*

[40] New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre. Chicago, London: The University Of Chicago Press. 2017; The Contemporary Television Series. Edinburg: Edinburg University Press. 2005. *Shuster M. Hammond M., Mazdon L.*

[41] Время в кино. М.: Прогресс-Традиция. 2015. *Мариевская Н. Е.*

[42] Поэтика телесериала. М.: Русника. 2013. *Казюшиц М. Ф.*

[43] От «Истории государства Российского» к телеканалу «История»: культурное предание в публичном пространстве // Наука телевидения и экранных искусств. Выпуск 13. М.: ГИТР. 2017. С. 97—109. *Жукова О. А.*

[44] Лабиринты «нового средневековья»: интеграция фольклорно-мифологической компоненты и актуальность

сказочной атрибутики в современных телесериалах США // Наука телевидения и экранных искусств. Выпуск 13. М.: ГИТР. 2017. С. 290—300. *Спутницкая Н. Ю.*

[45] Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига». 2009; Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция. 2008; Михеева Ю. В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК. 2014; Беспалов О. В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли. 2010; На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат. М.: ВГИК. 2015; Кино в меняющемся мире. В двух частях. М.: Издательские решения. Ридеро. 2016.

[46] Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Искусство в пространстве эстетического опыта. М.: Прогресс-Традиция. 2017; Символизм. Новые ракурсы. Сост. и отв. ред. Светлов И. Е. М.: Канон-Плюс. 2017; Густав Климт и Эгон Шиле в Москве и Вене. Сост. Светлов И. Е. М.: Издательский центр «Азбуковник». 2018; Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. Отв. ред. Кривцун О. А. М.: Индрик. 2011; Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. Отв. Ред. Кривцун О. А., М.: Индрик. 2017.

[47] Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция. 2010;

Сараскина Л. И. Литературная классика в соблазне экранизаций. М.: Прогресс-Традиция. 2018. *Сараскина Л. И.*

[48] Прогулки с мышкой. Заметки гуманитария на полях общественно-художественной жизни». М.: МИК. 2014. *Богомолов Ю. А.*

[49] Хроника пикирующего телевидения. М.: МИК. 2004. *Богомолов Ю. А.*

[50] Медиазвезды во взаимных отражениях. М.: Аграф. 2017. *Богомолов Ю. А.*

[51] Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции. М.: Согласие. 2018. *Новикова А. А.*

[52] Память как объект и инструмент искусствознания. / Сост. М.: Государственный институт искусствознания. 2016 *Бобринская Е. А., Корндорф А. С.*

[53] Новоселье на Парнасе. // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. Варганов А. С. М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 87—143. *Варганов А. С.*

Игорь Кондаков

К поэтике большой экранной формы

В предлагаемом вниманию читателя и зрителя очерке предпринята попытка осмыслить поэтику большой экранной формы в общетеоретическом виде, не обращаясь к конкретным примерам собственно большой экранной формы. Читатель и зритель волен вообразить эти примеры, встающие за теоретическими построениями.

Большая и малая форма: единство и борьба противоположностей

Прежде чем размышлять о природе большой экранной формы, попробуем определить в общем виде, что такое большая форма в художественной культуре и чем она отличается от аналогичной малой формы. На эту – не столько филологическую, сколько культурологическую проблему – обратил в свое время внимание Юрий Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» (Л.: Прибой, 1929). Речь у него в статье «Литературный факт» идет об исторической изменчивости самого соотношения между большой и малой формами, о наделянии этих форм в различном историческом контексте разными функциями. Для различения большой и малой форм Ю. Тынянов вводит понятие . Но это понятие носит у Тынянова значение скорее качественное, нежели количественное. «Величина формы» – это, скорее, метафора. *величины*

«Понятие „величины“ есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть „большую форму“ ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. „Большая форма“, поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. „Кавказский пленник“ Пушкина). Пространственно „большая форма“ бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что

он – . „Поэма“ от просто „ – тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» [54]. *большая форма стихотворения*

Мы видим, что главный акцент в понимании большой и малой форм падает у Тынянова на . Чем сложнее и значительнее по своим задачам конструкция (жанра, стиля, художественной системы, эстетики и т.п.), тем в большей мере она отвечает критериям «большой формы». При этом соотношение и взаимодействие большой и малой форм постоянно меняется. Ю. Тынянов замечает, что «Пушкин наследовал большой форме XVIII века, » [55]. «...Вся а оно-то и выпадает из поля зрения при „статическом“ рассмотрении» [56]. Таким образом, «величина» формы зависит от конструктивного значения используемых приемов, от их смыслового наполнения, от исторической динамики их рассмотрения. *величину конструкции сделав большой формой мелочь карамзинистов суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении,*

Если отгалкиваться от истоков формообразования в древнейших культурах, то приходится признать, что, например, эпос и лирика соотносятся между собой именно как большая и малая форма. Однако важнейшие различия эпоса и лирики связаны не только: 1) с количественным объемом текста

и 2) временной протяженностью его изложения и восприятия, но и 3) степенью объектности и субъектности двух типов текста.

Эпос объективен или, точнее, претендует на объективность освещения огромной массы событий с некоторой отвлеченной или обобщенной точки зрения. Может считаться, что это точка зрения народа, богов, абсолютная историческая истина, точка зрения большинства и т. п. Лирика субъективна; она связана с индивидуальным и нередко единичным мировосприятием; она представляет собой взгляд очевидца на одно или несколько частных событий, касающихся лично его. Эпос объединяет множество участников событий и в этом смысле он «многосубъектен», хотя все включенные в него субъекты являются скорее множественными объектами описания и изображения и вовсе не ощущают себя субъектами переживания и самовыражения. Лирика исторически довольно быстро преодолевает «полисубъектность», точнее «коллективную субъектность» («хоровая лирика») и становится принципиально «моносубъектной», выражая настроения и мысли «лирического героя», близкого автору, повествователю и рассказчику в одном лице; при этом лирика ни в какой степени не может представлять «объективность» как таковую, поскольку сознательно абстрагируется от объектности миропорядка, предлагая лишь один из возможных «взглядов» на окружающую действительность.

Можно задуматься над тем, почему эпос, эпическое со-

знание, эпические произведения различных видов искусства, во все культурно-исторические эпохи тяготеют к большой форме. Сошлюсь на Г. Гачева. «... В эпосе пафос беспредельности, текучести бытия, в силу которого оно больше всякого отдельного дела, цели, события (и потому их можно бросить и отдаться другому), – есть одновременно утверждение завершенности бытия, его равновесия с самим собой, внутри себя. Каждый относительно самостоятельный элемент эпического повествования являет собой замкнутый универсум». В эпосе «соединены все сферы бытия, все категории <...> Всё стремится друг к другу». «Единое народное тело, тело человечества все равно общается внутри себя сквозь все необычайно сложные надстройки и опосредствования (вещи, оружие, законы), создаваемые историей, и сквозь них все равно испытываются коренные, простые, человеческие ценности: любовь, верность, ненависть, храбрость» [57].

Характеризуя «чисто эпическое миропонимание», несомненно показательное для любой большой формы, – будь то литературная или экранная, – через толстовский глагол «» [58], Г. Гачев, рассуждая о содержательности «предельных» художественных форм (каковыми в литературоведении и эстетике признаются роды художественной деятельности), так определял специфику эпоса. «Взявшись за краеугольные философские категории „всё“ и „единое“, оно [эпическое миропонимание. –] разрушает эту четкую пару про-

тивноположностей, а оба их переносит в иное измерение, где они уж не тяготеют маниакально только друг к другу, а оказываются доступны к совмещению с иными основоположениями» [59]. *сопрягать И.К.*

В то же время возникающее лирическое миропонимание несет в себе пафос – «в ликвидации принципа „сопрягать“ и в установлении безраздельного владычества принципа „соединять“». Поскольку индивид, я, становится центром, то все связанное с его бытием становится священным и всеобщим. И так же, как раньше эпический рассказчик мог отдаваться описанию любого явления жизни (не считаясь с тем, что от этого задерживается повествование), ибо и оно служит бытию к украшению и демонстрирует его изобилие, – так и теперь все, что связано с жизнью, интересами, чувствованиями индивида, обретает всеобщий и священный символ» [60]. Мы видим, что и «малые формы» повествования о жизни потенциально имеют ресурс превращения в «большую форму» (когда бесчисленные детали личного мироощущения индивида, нанизываясь на «нить» его самосознания и самовыражения, образуют множество лирических исповеданий некоего «Я»). Однако приоритет в создании «большой формы» остается, прежде всего, за эпическим мировоззрением.

«Эпосу нет нужды опираться на что-либо, ибо он, как всё, совпадает с цельностью жизни. Потому он ленив и благодушен: ему не нужно делать усилий, чтобы существовать, – на-

против, для этого ему нужно расслабиться и быть как все впитывающая губка: не подавать признаков активности, чтобы бытие, естественно и не замечая чего-то чужого, проходило сквозь его улавливающую сеть. Потому и личность автора должна ступаться и превратиться в лишь орган, проходящее звено, передаточный пункт, а не источник движения.

В лирическом стихотворении – иное. У него есть начало, хотя нет конца его жизни. Автор здесь – абсолютный источник. <...> Автор отдирает от себя куски своей жизни и пускает их гулять, как живых существ, в пространство. Но для этого он сам должен жить напряженнейшим образом, быть личностью, иметь свою судьбу, биографию. Сама жизнь его должна быть целостным произведением, быть поэмой» [61].

«С поэтом, – продолжает Гачев, – всегда должно что-то происходить. И это совсем не случайно. Лирика – это значит, что индивидуальная жизнь становится „системой отсчета“, началом бытия, шкалой ценностей, точкой опоры, откуда архимедов рычаг сознания начинает направляться на бытие как на предмет воли и познания. Личность должна уплотниться, затвердеть, перестать быть прозрачной (в отличие от рапсода, писателя в эпическом состоянии мира); она должна стать определенным телом, постоянно встающим в бесконечные отношения с миром, вещами и другими я, – и эти отношения одно за другим и будут перебираться, познаваться, отвердевать в миниатюрах лирических стихотворений» [62]. Так было у истоков разделения родов художе-

ственной деятельности, но это же общее соотношение между эпическим и лирическим отношением к миру сохраняется в культуре до сих пор, причем это относится не только к литературе, но и к театру, и к музыке, и к изобразительному искусству, и к экранным искусствам.

Несмотря на различный культурно-исторический генезис, различия между малыми и большими формами сохраняются на всех этапах культурной истории, хотя контраст между ними и выражаются по-разному. Например, не дошедший до нас догомеровский эпос Троянской войны состоял из бесконечного количества варьирующихся текстов, представленных различными исполнителями-аэдами; а «бесконечно малая» словесная форма древности – античные пословицы и поговорки, стихийно складывавшиеся в народной речи, бытовали совершенно автономно от стихии эпического творчества [63] ... И тот и другой формат эллинской словесности представлял разные модусы объективности и коллективности доисторического общественного сознания архаической Греции, которые впоследствии воссоединились в большой форме гомеровских поэм [64]. А вот уже «Энеида» Вергилия, представляя собой большую поэтическую форму, внешне стилизованную под «Илиаду» и «Одиссею», выражала, в духе римского эллинизма и стоицизма, прежде всего, индивидуальное сознание автора и элитарные представления эпохи Августа в не меньшей степени, чем другие сочинения Вергилия, принадлежащие, скорее, к текстам

малой формы (эклоги «Буколик» и «Георгик»). Это, скорее всего, означает, что «большая» и «малая» формы на одних этапах культурно-исторического процесса могут противостоять друг другу, а на других – напротив, сближаться между собой и даже достигать своего рода синтеза.

Впрочем, оппозиция эпоса и лирики далеко не все объясняет в дифференциации больших и малых жанровых форм. Ведь и в рамках литературных родов существуют различия больших и малых форм. Можно говорить о эпических жанрах «малой формы» (новеллы, противостоящие романам) и о лирических жанрах большой формы (средневековая героическая поэма; дантовская «Божественная комедия»; поэмы Дж. Мильтона).

Еще сложнее строится самосознание жанра. Ю. Тынянов пишет: «Но и самый – не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет, во время Пушкина – . Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке» [65]. *жанр поэмы отрывок фрагментом поэмой*

В этом отношении характерен «Декамерон» Дж. Боккаччо. 100 новелл, одни из которых тематически и сюжетно перекликаются между собой, а другие, наоборот, конфликтуют друг другу, представляют собой «россыпь» «малых форм», как бы случайно собранных в одном месте и в одно время. Но в том-то и дело, что эти новеллы собраны в одно целое совсем не случайно – и в сюжетно-тематическом отношении («пир во время чумы»), и в жанровом отношении (сборник новелл, организованный определенным образом: 10 дней по 10 новелл, поочередно рассказанных друг другу тремя юношами и семью девушками). В результате складывается мозаичное целое, демонстрирующее панораму нравов и поступков, возникающих и трансформирующихся на переломе от средневековья к гипотетическому Новому времени, а также соответствующие каждому случаю поучения и назидания, – то мрачные, то веселые, то рассудительные, то насмешливые.

«Декамерон» (2015). Реж. – Паоло Тавиани, Витторио Тавиани. Оператор – Симона Зампаньи

Эта противоречивая и текучая панорама и представляет многосоставное целое, представляющее эпоху итальянского Возрождения с разных и нередко взаимоисключающих сторон. Возникшая в процессе сложения многочисленных «малых форм» «большая форма» (цикл новелл) несет в себе обобщенное содержание, несводимое к смыслу отдельных новелл и приближается по характеру повествования

к нравственно-психологическому роману. По примеру Боккаччо стали складываться и другие ренессансные новеллистические циклы («300 новелл» Ф. Саккетти, «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, «Новеллино» Мазуччо, «Гептамерон» Маргариты Наваррской и др.). Большинство из них остались незаконченными или частично утратившими некоторые свои составные компоненты, что не повлияло на характер и смысл целого.

Возьмем примеры из другой эпохи – Просвещения. В это время на Западе наблюдается всплеск интереса к «большой форме». Прежде всего, это просветительский роман – роман путешествий, роман приключений и роман воспитания. Максимально «большую» романную форму мы имеем в лице трехтомного романа Дэниэля Дефо о Робинзоне Крузо, соединившего в себе черты приключенческого, нравственно-дидактического и религиозно-философского повествования. Признание автора (незадолго до смерти), что роман об «удивительных приключениях моряка из Йорка» на самом деле является автобиографическим и представляет собой иносказание о житейских и интеллектуальных злоключениях автора, демонстрирует скрытые возможности «большой формы» – многослойной и многозначной по своему содержанию. Собственно, смысл «большой формы» и заключается в масштабе ее обобщений и охвате общечеловеческих проблем.

Другой известный роман путешествий – «Приключения

Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта – также многослоен. В нем элементы фантастики сочетаются с политической сатирой, а бытописание – с социальным анализом современной Свифту Англии, а в ее лице – и всего просвещенного человечества. Третье знаменитое романическое путешествие – незаконченное (точнее – имитирующее незаконченность) «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна, состоящее не столько из перемещений героя, – позаимствовавшего свое имя у шекспировского персонажа (из «Гамлета») – Йорика, по географическому пространству Европы, – сколько по своим чувственным впечатлениям и душевным переживаниям. Путешествие Стерна стало авторитетным образцом для многочисленных подражаний.

Так, в русской литературе XVIII в. два произведения, претендовавшие на статус «большой формы», – «Письма русского путешественника» Николая Карамзина и «Путешествие из Петербурга в Москву» Александра Радищева – рождались в русле национально преломленных традиций Л. Стерна. В карамзинской версии путешествие русского аристократа в предреволюционную Европу служит патриотическому доказательству природных, ментальных и политических преимуществ России перед странами Западной Европы, что исключает зарождение в России революционных процессов и идей. Радищевская версия «сентиментального путешествия», обращенная в сторону России и национальной истории, преследовала цель – показать поверхность

русского Просвещения, скрывающего под личиной внешне-го европеизма – средневековую темноту и вековую отсталость Российской империи. Сравнительный анализ европейской и российской истории вел Радищева к обоснованию усугубляющегося кризиса и неизбежной вспышки революционных протестов в переполненной противоречиями России. Противоположный результат сходных либеральных рефлексий свидетельствовал об амбивалентности российского исторического процесса на рубеже XVIII – XIX вв.

Но был в эпоху Просвещения еще один важный опыт создания «большой формы» – «Философские повести» Вольтера и его историческая поэма «Орлеанская дева». Соединение в одном тексте нескольких различных и даже взаимоисключающих дискурсов – концептуально-философского и иронико-гротескного, героического и бытового, психологического и политического – сделало «Философские повести» и, по-своему, «Орлеанскую деву» символическими инструментами философской и исторической деконструкции любых объектов действительности и культуры, на протяжении длительного времени увлекавших его адептов и последователей, в том числе в России (в первую очередь, – Пушкина).

В начале XIX в. пушкинский «роман в стихах» представлял собой редкий случай, сравнительно с которой любая поэма этого и следующего веков казались, если и не совсем «малой» формой, то уже и не «большой» (исключения со-

ставляют Некрасовская эпопея «Кому на Руси жить хорошо», а в XX в. – «книга про бойца» Твардовского с продолжением «Теркина на том свете»). «Симфонии» А. Белого также являются феноменом большой поэтической формы, но замысел словесного прозаического произведения, написанного по законам музыкальной композиции, – принципиально иной, нежели у «больших поэм» в стихах и «Евгения Онегина». *большой стихотворной формы*

Подлинно «малой», притом концептуально малой формой на этом фоне выступают, например, четверостишия Тютчева или (что еще более показательно) крылатые выражения из грибоедовского «Горя от ума», зажившие самостоятельной жизнью в окололитературном обиходе. Однако, несмотря на известную интерпретацию Белинским «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни», – это была все же, скорее, метафора; никто этой «энциклопедии» в этом качестве никогда не читал и не изучал. Пушкинский роман всегда воспринимался как авторская исповедь – от лица своего поколения, от имени своего поэтического «Я» – и воспринимался как субъективный «магический кристалл», далекий от какой-либо объективности. «Большая форма» стихотворного романа отнюдь не мешала такому, лирическому восприятию текста (в отличие от эпических сочинений Некрасова и Твардовского, понимавшихся современниками объективистски).

В то же время разошедшееся на цитаты и остроумные

«mots» «Горе от ума» воспринималось на протяжении последующих двух веков как «глас народа» (именно в атомизированном состоянии), т.е. уникальное воплощение устойчивой «объектности» литературного текста (раздробленного на минимальные микротексты). Вырванные из контекста произведения Грибоедова и из культурно-исторического контекста эпохи, эти микротексты зажили самостоятельной жизнью как анонимные тексты, применимые в любых условиях и к различным конкретным случаям.

Называю (почти наугад) различные грибоедовские афоризмы, ставшие отдельными жанрами малой формы: «Служить бы рад, прислуживаться тошно» (Чацкий); «Как по-сравнить да посмотреть / Век нынешний и век минувший: / Свежо предание, а верится с трудом» (Чацкий; иногда это высказывание трактуется как два разных афоризма); «Ну как не порадеть родному человечку!..» (Фамусов); «А судьи кто?» (Чацкий); «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь» (Молчалин); «Фельдфебеля в Волтеры дам» (Скалозуб); «Шуми, братец, шумим...» (Репетилов); «Шумите вы? И только?» (Чацкий); «... угождать всем людям без изъятия» ... / «Собаке дворника, чтоб ласкова была» (Молчалин); «Ах! Боже мой! Что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» Каждый из этих микротекстов, подобный пословицам и поговоркам, может быть востребован в речевой практике в самых неожиданных ситуациях и всегда оказаться к месту. Встающий за каждым таким микро-

текстом воображаемый «большой текст», как бы воплощенный в свернутом виде как емкий афоризм, мог оказаться по смыслу очень далеким от грибоедовского авантекста.

Спектакль «Горе от ума» (2015), ТЮЗ (Нижний Новгород). Реж. – Виктор Шрайман. Художник – Наталья Симакова. Балетмейстер – Асия Горбачева

Отдельный жанр «малой формы» представляют собой моралистические заключения басен Крылова. С ними происходит примерно такой же процесс, как и рождение грибоедовских афоризмов, автономизирующихся из текста его комедии: вычленения из жанра малой формы (басни) микрожанра «моралите», начинающего жить самостоятельной жизнью – вне контекста басен Крылова и нравственной атмосферы конца XVIII в. и начала XIX в. Однако стоит оговорить причудливость этого процесса: иногда от крыловской нравоучительной сентенции остается лишь одна строка; иногда афоризмом становится строчка (или строчка) самой басни... Причины происходящей в каждом таком случае редукции или инверсии необъяснимы.

Приведу примеры самых кратких производных от крыловской басенной эпопеи (ведь 9 книг басен – это, несомненно, целостный цикл, – фактически единый текст, тематически раздробленный и проблемно заостренный). «Сыр выпал – с ним была плутовка такова»; «А Ларчик просто открывался»; «У сильного всегда бессильный виноват»; «Избави, Бог и нас от этаких судей»; «Ай, Моська! Знать она

сильна...»; «Да только воз и ныне там»; «Услужливый дурак опаснее врага»; «Пусть сохнет, – говорит Свинья»; «Не плюй в колодезь...»; «Кукушка хвалит Петуха». Если все басни Крылова, взятые в целом, – это противоречивый и жестокий образ Русского мира, то вырванные из его контекста афоризмы – это нравственно-философские сентенции общечеловеческого Разума, служащие «ключом» к решению различных проблемных ситуаций.

Да и поэтические афоризмы Тютчева (вроде: «Блажен кто посетил...», «Мысль изреченная есть ложь» или «Природа – сфинкс...», или «В Россию можно только верить») если и не воспринимались читателями буквально, то всегда претендовали на откровение объективной истины, изрекаемой поэтом-философом. Впрочем, большинство столь же афористических стихотворений русских поэтов XIX в., например, Фета («Шепот, робкое дыханье...» и т.п.), никогда не трактовались иначе, нежели субъективные движения души или индивидуальный взгляд на мир (как и положено воспринимать лирику).

На европейском Западе в XIX в. появляются в качестве «большой» литературной формы целые циклы романов – «Человеческая комедия» О. де Бальзака (состоявшая из более чем 90 произведений различного объема и разных жанров, но преимущественно романов) и 20-титомный цикл «Ругон—Маккары» Эмиля Золя, – цикл, который сам автор называл «роман-река». В этом случае целое творчество од-

ного или другого мастера тяготело к воплощению уникальной, «сверхбольшой» формы. Как правило, циклы романов остались в обоих случаях незавершенными, а многие задуманные его части остались незаконченными или даже ненаписанными. Однако подобные «пробелы» в структуре целого нисколько не умаляли самого этого целого и не мешали его восприятию в целом. Это означает, что «большая форма» в принципе больше суммы своих частей, и это определяется вовсе не размером словесного текста, а художественного. *грандиозностью замысла*

В русской литературе вершиной в создании большой литературной формы стал многотомный роман Л. Толстого «Война и мир», с которым никто из писателей не мог, да и не хотел состязаться в масштабе обобщений и объеме текста. Сам Толстой в своем творчестве постоянно варьировал приемы создания «большой формы»: здесь и трилогия «Детство. Отрочество. Юность», формирующая «большую форму» вокруг личности становящегося героя; здесь и «Анна Каренина», сделавшая предметом «большой формы» запутанный клубок семейных и гендерных проблем. Наконец, в «Воскресении» Толстой попытался соединить перипетии совести и права, духовного возрождения и религиозных исканий, национального обновления и общечеловеческого самосовершенствования.

В то же время необходимо отметить, что Л. Толстой во всем своем творчестве стремился «подтянуть» произ-

ведения «малой формы» к параметрам «большой». Например, заметны усилия писателя по трансформации формы в сторону ее смысловой и идейной гиперболизации в «Севастопольских рассказах», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонате», «Хаджи-Мурате». Речь идет в этом случае не о расширении объема авторских текстов, не об умножении системы образов и сюжетных ситуаций, а о насыщении их «предельными», «последними» вопросами человеческого бытия, имеющими общечеловеческий нравственно-философский, религиозно-психологический и абстрактно-гуманистический смысл, вольно или невольно укрупняющий звучание и значение литературного творчества Толстого и его философии в историческом контексте отечественной и мировой культуры.

Другой путь превращения произведений «малой формы» в феномены «большой формы», предпринятый Л. Н. Толстым, – это написание «Народных рассказов». Простые по стилю (даже тяготеющие к примитивизму), эти рассказы носили характер нравоописательный и дидактический. С одной стороны, они были так просты, как будто были рождены в самой народной среде, вышли из фольклора или были сочинены выходцами из крестьянской среды (что отчасти так и было на самом деле); с другой стороны, эти рассказы нередко были адаптацией библейских сюжетов и содержали в себе сильный потенциал нравственно-религиозных обобщений в духе толстовской интерпретации христианства. Со-

бранные воедино в соответствующем сборнике и идейно-тематически «сопрягаясь» между собой, эти рассказы складывались в панораму русской народной жизни, как бы спроецированную на христианские образцы поведения и святости.

В то же время представленные как единый авторский текст, эта цепочка автономных текстов представала в целом как проповедь, объединенная боговдохновенной авторской позицией, его нравственно-религиозным и дидактическим пафосом, а в качестве иллюстративного подтверждения сопровождалась конкретными житейскими примерами – вроде евангельских притч. В каком-то смысле возрождалась модель новеллистического сборника, наподобие «Декамерона». Такова же идея толстовского «Круга чтения» – рекомендательного сборника избранных чужих текстов. Но общая семантика «большой формы» изменилась.

Нечто похожее получалось и в позднем творчестве Н. Лескова. Отдельные рассказы либо собирались в циклы («Праведники» или рассказы для детей), либо «стягивались» в единое повествование большой формы («Соборяне», «Захудалый род»), тем самым границы между хроникой и собранием сказов последовательно размывались. «Большая форма» представала как сумма «малых» форм, которые – своим соединением в логическую «цепочку» (своего рода «серию») порождали новое, обобщающее содержание, концептуально завершающее подчас случайный «набор» частных текстов.

Кстати, первые опыты подобной циклизации в истории русской литературы можно было наблюдать уже в первой половине XIX в. У Пушкина – «Повести Белкина», «Маленькие трагедии»; у Гоголя – «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Петербургские повести»; у Тургенева – «Записки охотника». В каждом таком цикле логика соединения элементов в целостную структуру была скрыта (или даже отсутствовала, т.е. была имплицитно переадресована гипотетическому читателю), а концептуальная основа не отображалась даже в названии цикла, имитируя случайность выборки сюжетов и персонажей. В дальнейшем модель литературного цикла вольно или невольно распространялась и на произведения «большой формы», которые тем самым становились произведениями «еще большей» формы.

надтекстового единства

Так, 6 романов Тургенева представлялись его современникам «большим циклом», в котором получали социально-историческое и психологическое развитие темы, герои, ситуации, сюжеты и идеи, уже однажды найденные автором: «Рудин» – «Дворянское гнездо» – «Накануне» – «Отцы и дети» – «Дым» и «Новь». Почти так же со временем воспринималась романная трилогия Гончарова: «Обыкновенная история» – «Обломов» – «Обрыв» [66]. Подобная схема невольно распространялась и на главные произведения «большой формы» Л. Толстого, которые выстраивались в сознании читающей публики либо как романная трилогия, либо как тет-

ралогия (включая «Детство. Отрочество. Юность»). Все это означало, что деление литературных произведений на относящиеся к «большой» или к «малой» форме – весьма условно и относительно; более того, легко представить механизм превращения явлений «малой формы» в явления «большой формы». [67]

По сравнению с Л. Толстым никто из русских писателей-прозаиков XIX в. по-настоящему не работал с «большой формой» (в толстовском смысле). Ни Тургенев, ни Гончаров, ни Достоевский, ни Лесков в русской литературе не смогли преодолеть магии толстовского «большого стиля», хотя подспудно боролись с его влиянием на свое творчество и в целом на литературу. Ни один не испытал искушения «гигантоманией», хотя и «Братья Карамазовы», и «Обрыв», и «Новь», и лесковские романы, несомненно, принадлежат к явлениям «большой формы», хотя и довольно далекой от толстовских параметров «эпического размера». Однако какие-то общие принципы большой формы наблюдались и в них: временная протяженность сюжета, обилие персонажей, прямо не связанных между собой, эпохальность и эпичность поднимаемых проблем, социальная и психологическая емкость повествования, стремление к концептуальным обобщениям философского, социально-политического и нравственно-религиозного порядка.

Демонстративное отталкивание от подобных критериев «большой формы» привело А. Чехова к преобладанию в его

творчестве исключительно «малых форм», отличающихся высокой плотностью текста, практически неисчерпаемого по смыслу. Чеховская традиция работы с «малыми формами» оказала большое влияние на русскую и мировую литературу в XX и даже на рубеже XX и XXI вв. Однако по сути это означало такое же размывание границ между «большой» и «малой» формой, различия между которыми становились все более и более условными, а их чередование – все более «случайностным» [68]. Только процесс «размывания границ» у Чехова начинался со стороны «малой формы», изнутри себя инициировавшей формальный «рост» текста.

Чеховский рассказ по глубине содержания, по социальной и психологической проблемности, по емкости деталей, приобретавших многозначный символический смысл, оказался сопоставимым с традиционным «большим» романом, но при этом был лишен тематической «избыточности» толстовского повествования и стилистического многословия. Потенциально «большая форма» в рассказах Чехова была как бы «зашифрована» в самой их «малости», которая нуждалась в читательском «развертывании» «малой формы» в своем воображении. Этому способствовали и воссоздание в «малых формах» целостности «потока жизни», и моделирование «поля напряжения», определяемого оппозициями «отобранное – неотобранное, «случайное – существенное» [69].

Зато в своей драматургии Чехов реализовал другой принцип диалектики «малой» и «большой» форм. Множество

«микроэлементов» чеховской драматургии (отдельные мизансцены, монологи и диалоги персонажей, отдельные многозначительные реплики, перипетии межличностных отношений, основной сюжетный «вектор» и т.п.) незаметно для зрителя и читателя обобщаются и концептуализируются – вплоть до символического названия пьесы («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»), а все 5 (или 4) главные пьесы Чехова соединяются в , представленную в нескольких проблемно-тематических «срезах» или в различных дискурсах. Но этот принцип интертекстуальности (а фактически – гипертекстуальности) может быть вполне распространён и на представленную в различных объёмах и в тематически различной комбинаторике совокупности рассказов Чехова, репрезентирующей в разных аспектах и приложениях российскую и общечеловеческую жизнь на рубеже XIX – XX вв. и, таким образом, являющейся единым, хотя и сложно организованным текстом «большой формы». *общую картину жизни российской интеллигенции*



Пространство смысловой неопределенности

В XX в. контрасты «большой» и «малой» литературной форм продолжают сохраняться, но приобретают новые структурные и смысловые особенности, так или иначе связанные с модернистскими, авангардистскими и постмодернистскими практиками. Все эти культурные практики, так или иначе, тяготеют к формированию пространства смысловой неопределенности, которое особенно последовательно размывает границы между большой и малой формами в искусстве (и культуре) и вносит много нового в представления о современной художественной (или околохудожественной) форме.

Пространство () возникает, как правило, в результате действия тех или иных деструктивных процессов, и это напряженное, кризисное состояние культуры не может сохраняться долго. Обращение к феномену смысловой неопределенности в художественных или околохудожественных произведениях обычно связано с какими-то переломными моментами в развитии сюжета, возникает при передаче тревожного ожидания накануне наступления новой исторической эпохи или нового этапа в жизни героев и нередко используется в произведениях большой формы в качестве интригующей паузы перед внезапным и драматичным развитием событий.

смысловой неопределенности энтропии

Впрочем, – феномен, постоянно встречающийся в культуре, человеческой жизни и истории. При всей кажущейся «пустоте» этого понятия, на первый взгляд, обладающего «нулевым» (или «никаким») содержанием, – это показатель событийности и познаваемости, взятых в совокупности или в отдельности. Можно сказать и по-иному: «смысловая неопределенность» – это своеобразный «ожидания» – с одной стороны, пространства-времени грядущих событий, непредсказуемых, а потому тревожных для его субъектов, а, с другой, – переживания самой «неизвестности», к встрече с которой в пространстве-времени невозможно подготовиться – в силу отсутствия какой-либо достоверной информации о возможных или неизбежных переменах в окружающей или воображаемой реальности. *смысловая неопределенность скрытого напряжения хронотоп*

Смысловая неопределенность в художественной культуре (в том числе в литературных и экранных текстах) служит выражению растерянности или многомерного поиска определенного смысла или порядка, т.е. равносильна переживанию хаоса – при невозможности его преодолеть. Замечательные примеры поэтических текстов, воссоздающих ситуацию смысловой неопределенности, – у Пушкина, Тютчева, Блока, Мандельштама, Хармса, Бодлера, Аполлинера, Кафки, Беккета, Бродского, Пригова, Рубинштейна... В текстах малой формы смысловая неопределенность передает колли-

зии внутреннего мира личности, ее переживание противоречивости или абсурдности бытия, ее сомнения относительно способности справиться самой со сложностью мира.

Но особенно содержательна смысловая неопределенность в прозаических произведениях большой романической формы, где соответствующие смысловые лакуны обычно предваряют непредсказуемое развитие событий: решающий сюжетный поворот или кардинальное изменение жизненных обстоятельств и следственно – совершение героями резких, неожиданных поступков. Все это – радикальные средства усиления динамизма повествования и фабульного развития художественного целого. Соответствующее значение имеют эпизоды смысловой неопределенности и в произведениях экранного искусства большой формы – многосерийных фильмах и сериалах, подобные эпизоды обычно располагаются «на стыках» серий, знаменуя смену культурных кодов.

Смысловая неопределенность в истории (и в исторических романах, фильмах, пьесах) – это ситуация, предшествующая любым историческим поворотам, порождаемая стечением взаимоисключающих тенденций развития и нарастанием социокультурной дезорганизации, возникающими на сломе социальных и культурно-исторических парадигм. Подобные исторические повороты чреваты возникновением бунтов и смуты, революций и гражданских войн или инициацией трудных и рискованных реформ, или становлением затяжного застоя (в экономике и политике, государственном

строе, социальных отношениях и ценностных ориентациях). Для художественного и подобного ему творчества в этой области – здесь огромное поле нерешенных проблем.

Смысловая неопределенность в религии и религиозном сознании (а также в связи с отображением соответствующей проблематики в искусстве) – это в одних случаях – встреча с непознаваемым, сверхъестественным, трансцендентным (откровением, чудом, пророчеством, «вестничеством» и т.п.); в других – кризис веры, проявляющийся в росте скептицизма и критики церковной догматики, ценностно-смыслового плюрализма в отношении ритуалов и обрядов, богослужебных текстов, распространении ересей и альтернативных учений, секуляризации культуры, в религиозном расколе и межконфессиональных войнах.

Смысловая неопределенность в повседневной жизни человека (и ее изображении в искусстве) обычно связана с кризисом, вызванным противоречивыми обстоятельствами, неразрешимыми конфликтами, истощенностью душевных сил, и приводит к фрустрации, нарастанию страха, чувству одиночества, бегству от реальности и др. подобным эксцессам. Однако для сильной, активной и творческой личности ситуация пространственно-временной неопределенности оказывается полем расширенных возможностей самореализации, служит «толчком» («детонатором») для рождения новых инициатив и проектов, открытий и решений, ведущих к возникновению и ее преодолению в личном или общем

плане. *толерантности к неопределенности*

К какой бы версии смысловой неопределенности мы ни обращались, – в целом это пограничное состояние культуры, чреватое дальнейшим непредсказуемым развитием. В смысловой неопределенности, несущей в себе драматизм нереализованной противоречивой напряженности, заключен в свернутом, сжатом виде «сгусток» социокультурной энергии, который имеет шанс в следующий за данным момент развернуться практически в любом направлении и превратиться в какую-нибудь ценностно-смысловую «определенность» – одну из множества возможных и всегда неожиданную. Различные сценарии подобного развития содержатся в «дремлющем» виде в пространстве неопределенности, образуя его невидимую структуру. В смысловой неопределенности имплицитно заключен механизм потенциального культурного взрыва – со всеми вытекающими из него культурно-историческими последствиями. Поэтому так важно изучать феномен смысловой неопределенности в историческом контексте культуры.

Любая человеческая деятельность связана с ограничением неопределенности; ее цель – «превращение неопределенности в частичную определенность», «преобразование энтропии во что-то более упорядоченное, структурирование» [70]. Собственно, в этом состоит смысл исторических поворотов, направленных на социокультурно-исторической энтропии, на из ситуации смысловой неопределенности.

преодоление выход

Современный французский философ Ален Бадью ввел в научный обиход понятие «» как особенность стратегии человека или общества, готовых к ситуации неопределенности. «„Быть готовым к событию“ – значит быть в субъективном расположении, позволяющем признать новую возможность. <...> Быть готовым к событию – значит быть в таком состоянии духа, в котором порядок мира, господствующие силы не обладают абсолютным контролем над возможностями» [71]. Человек в ситуации смысловой неопределенности фактически находится в процессе интерсобытийности, т.е. в отношении «меж-бытия». *готовность к событию*

Признание этого означает, что «неопределенность, помимо неприятных эмоций, содержит в себе важный, позитивный потенциал для человека, который может, выработав в себе адекватную позицию по отношению к неопределенности, ощутить присущие ей позитивные возможности» [72]. Сказанное относится и к сообществу, и к большому обществу: ситуация смысловой неопределенности мобилизует ее субъекта, его готовность к ней, затем – его готовность к будущему событию, к предстоящему историческому повороту – возможному, неизбежному, необходимому... И наконец, – к непосредственному участию в историческом или культурном повороте, т.е. к переходу от одного событийного ряда – к другому.

Неисчерпаемое множество культурных смыслов, готовя-

щих исторические и культурные повороты, составляют их многослойный и многозначный. В этом противоречивом культурогенезе есть пласты с определенной и неопределенной семантикой, в них действуют различные культурогенные механизмы, моделирующие конструктивную и деструктивную напряженность, дезориентирующие или мобилизующие субъектов того или иного культурно-исторического процесса. Культурогенез истории может носить индивидуальный, локальный, гибридный и глобальный характер, что может иметь для исторических и психологических поворотов (различных уровней обобщения) разные следствия и смысл – социальный и политический, культурный и религиозный, нравственный и эстетический, интеллектуальный и художественный. *культурогенез*

Культурные и художественные практики XX в. ввели в свой оборот различные версии смысловой неопределенности и включили ее в арсенал своей поэтики и эстетики во всех видах искусства – как в «малой», так и в «большой» форме. Для того, чтобы понять место смысловой неопределенности в поэтике большой формы, стоит предпринять обзор некоторых характерных тенденций в искусстве XX в.

Во-первых, появляются такие образцы «большой» литературной формы, которые не имели аналогов в предшествующей истории литературы. Это «Улисс» Джеймса Джойса и семитомный цикл «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста [73]. В каждом из этих, по-своему, бесконечных

романов используется особая версия смысловой неопределенности – «потока сознания», – мотивируемая (у Джойса) и мотивируемая (у Пруста). В каждом случае цель порождения «большой формы» – не исчерпывающее произведение каждым читателем, столкнувшимся с ним, а, скорее, – , принципиально необозримое и неисчерпаемое, а потому – неопределенное. Каждый сюжетный эпизод, каждое переживание главного персонажа (в любом месте этих романов) есть не более чем произвольный пример той «малой формы», из которой потенциально разворачивается «большая» (весь роман или один из романов цикла – у Пруста). *извне изнутри прочтение погружение в пространство смыслов*

При этом у каждой «малой формы» есть в том или ином типе творчества (Джойса и Пруста) – свой , достаточный для превращения в «большую форму». Для Джойса – это вещный мир западной цивилизации, бесконечно множась и расширяющийся, и стоящий за ним глобальный мир международных отношений (политических, коммерческих и любых иных), вызывающий к жизни бессчетное количество образных ассоциаций, дифференцированных для разных персонажей. Для Пруста – это безбрежный мир углубляющейся человеческой памяти, также рождающей множество непредсказуемых ассоциаций – визуальных и аудиальных, осязательных и обонятельных. И Джойс, и Пруст – каждый по-своему – демонстрирует своей аудитории, что нет такой «малой формы», которая не могла бы стать «большой». Всё зависит

лишь от средств генерализации форм. *ресурс развития*

Однако не менее важен и историко-культурный контекст романов Джойса и Пруста. В первом случае – это интертекстуальная апелляция Джойса к гомеровской «Одиссее», и «Улисс» в этом контексте предстает как изоощренная аппликация на эпический сюжет Гомера, а вместе с тем и на семантику древнегреческой мифологии, в конечном счете – на идейно-образное наследие всей античной культуры. Это придает «большой форме» «Улисса» масштабное историческое измерение, сопоставимое с вечностью.

Во втором случае – прустовского повествования, обозначенная автором в самом названии цикла – «В поисках утраченного времени», компенсируется бесчисленными самодевлеющими деталями – приметам и символами определенного времени и определенной культуры, определенного образа жизни, незаметно, но упорно возвращающими читателя через эти ветвящиеся и дробящиеся ассоциации к восстановлению целостного образа этого времени – во всей его возможной (и невозможной) полноте. «Утраченное время» у Пруста обретает способность обретаться заново, возрождаться, двигаться в обратном направлении. «Утраченное время» у М. Пруста оборачивается фактическим бессмертием художника. *временная неопределенность*

С. Эйзенштейн недаром, начиная с 1920-х гг., интересовался опытом «внутренних монологов» (на примере Дж. Джойса), понимая его как «литературный прием упразд-

нения различия между субъектом и объектом в изложении переживаний героя в откristаллизовавшейся форме», как «скольжение из объективного в субъективное и обратно» [74]. Эйзенштейну удастся «схватить» самую суть феномена смысловой неопределенности: размывание границ между субъектом и объектом, смысловое «скольжение» между тем и другим (эту характеристику вполне можно отнести и к Прусту). Отмечая, что литература и «киноучасток культуры» «движутся по сродственным путям», С. Эйзенштейн не только подчеркивал «значение Джойса для кино» и его «замечательного „Улисса“», но и значение своего (и чужого) киноопыта для литературы. Он свидетельствовал, что в Париже Джойс, встретившись с ним как кинорежиссером, интересовался его «планами в отношении „внутреннего кино-монолога“ гораздо более необъятных возможностей, чем литературный» [75].

Еще один парадоксальный пример диалектики «малой» и «большой» форм в западной культуре XX в. – Франц Кафка. Разумеется, речь идет прежде всего о трилогии его романов – «Процесс», «Замок» и «Америка», – каждый из которых по-разному не завершен и «открыт» в жизнь, в текучую реальность, окружающую читателей нескольких поколений и самого автора. Именно эта принципиальная незавершенность и открытость романов Кафки не только демонстрирует их причастность к смысловой неопределенности, но и делает эти произведения больше их самих и санкционирует их

причастность к «большой форме». В то же время не будем забывать, что все они фрагментарны, а последовательность глав в «Процессе» условна и принадлежит публикаторам, а не автору. «Большая форма» у Кафки дробится на множество «малых форм», имеющих самостоятельное значение. Вообще Кафка – мастер именно «малых форм» – рассказов, новелл, притч, филигранность которых доведена до болезненного совершенства. Собрание этих «малых форм» Кафки уже само по себе представляет единый сложно организованный, причудливый текст, в принципе мало чем отличающийся от текстов его романов, т.е. является своего рода еще одной разновидностью кафкианской «большой формы», обладающей своеобразной неопределенностью – демонстративной бесструктурностью и размытостью (ризомоподобностью), как, впрочем, и каждый из больших романов Кафки и их суммарный гипертекст как своего рода трилогии романов.

Понятие, введенное в научный и философский оборот Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, неслучайно оказалось в центре теоретико-культурологической мысли конца XX – начала XXI вв. – особенно когда речь заходит о представлениях о множественности и единстве, дробности и цельности, т.е. сложной организованности современных явлений культуры. Именно благодаря изобретению понятия «ризомы» (за которым, как известно, стоит образ разрастающегося во все стороны «корневища», или «грибницы») и изучению ризомоморфных яв-

лений в обществе и культуре оказалось возможным соединить в одной концепции взаимоисключающие характеристики сложноорганизованного объекта. «Именно в этом смысле самым решительным образом раздробленное произведение может быть также представлено как цельное Произведение или Великий Опус [Grand Opus]» [76], – писали Ж. Делез и Ф. Гваттари. *ризомы*

Опыт «больших» художественных форм XX в., рожденных модернизмом и постмодернизмом (и особенно – на грани того и другого), показал, что у «большой формы» есть важный и во многих случаях не учитываемый – интертекстуальный и гипертекстуальный контекст. Феномен «смерти автора», открытый и объясненный Р. Бартом [77], применительно к проблематике «большой формы» означает, что границы современного произведения искусства (а ретроспективно – любого в принципе произведения) не совпадают с границами его текста, а теряются в безбрежном море ассоциативных и интерпретативных смыслов, которые, как шлейф, «тянутся» за ним. *резерв смыслового расширения*

Если прибегнуть, в соответствии с предшествующими экскурсами этого раздела нашей работы, к литературным примерам, то, помимо уже упомянутых Джойса, Пруста и Кафки, нужно упомянуть поздних модернистов и ранних постмодернистов Т. Манна и Г. Гессе, Л.-Ф. Селина, С. Беккета, экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра, классиков американского модернизма Э. Хемингуэя и У. Фолкне-

ра, представителей американского постмодернизма К. Воннегута и Дж. Апдайка и даже более традиционных писателей эпохи модернизма – А. Жида, Р. Роллана, Г. Манна, Г. Белля, Э. М. Ремарка и др., почти каждое значительное произведение которых оказывается вписано в сложный интертекст и гипертекст предшествующих и современных им произведений. Именно в той мере, в какой это произведение погружено в культурно-исторический контекст и окружено ценностно-ассоциативным ореолом, оно вырастает в глазах своей аудитории – на разных этапах своей истории – по-разному.

При этом вполне очевидно, что в случае, например, с «Доктором Фаустусом» Т. Манна или «Степным волком» и «Игрой в бисер» Г. Гессе, «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова или «Доктором Живаго» Б. Пастернака мы сталкиваемся с культурным контекстом, во много раз превышающим по содержанию и объему, по своей «ризоморфности» сам текст того или иного романа. Но поскольку во всех этих примерах текст органически сращен с контекстом и связан с ним каждый раз многообразными, взаимно переплетающимися отношениями, которые трудно отменить или игнорировать – даже на минимальном культурном уровне потенциальных реципиентов, – мы имеем дело с произведениями «большой формы», хотя бóльшая часть конструкций этой формы находится за пределами самого литературного текста.

Так, в гипертекст «Доктора Фаустуса» Т. Манна входят и различные версии средневековой легенды о докторе Фаусте, и «Фауст» Гете, и библейские тексты, и Шекспир, и Лоренс Стерн, и философия Ницше, Шопенгауэра и Майстера Экхарта, и произведения Гёльдерлина, Новалиса, и музыка Бетховена, Вагнера, Брамса, Монтеверди, А. Шёнберга... Аналогичным образом можно представить (в гипертекстуальном виде) большую форму в романах Г. Гессе, М. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), Вен. Ерофеева («Москва – Петушки»), Дж. Фаулза, М. Павича («Хазарский словарь»), У. Эко «Имя розы») и др. писателей XX в.

Стоит обратить внимание на то, что во многих случаях гипертекст литературных произведений XX в. интермедиален: наряду с собственно литературными текстами в него входят тексты публицистические и философские, тексты изобразительного и музыкального, театрального и даже циркового искусства. Так, мы – поначалу с удивлением, а затем с пониманием – обнаруживаем в «Степном волке» Г. Гессе множество «неучтенных» персонажей романа: Моцарт, Глюк, Платон, Гёте, Ницше, Шуберт, Бетховен, Вагнер и Брамс, Гендель, Новалис, Фридеман Бах, М. Рeger, Будда, Христос, Митра и Кришна... Одни из них только упоминаются героем – Гарри Галлером – в его записках или мерцают в его фантазийном сознании; другие материализуются и беседуют с ним, участвуя в философских спорах и культурных дискуссиях.

Обилие интертекстуальных ассоциаций и проекций делает такой многомерный гипертекст – трансмедиальным, а соотношение «больших» и «малых» форм становится все более и более условным. Ткань художественного целого – то дробится до бесконечности, атомизируясь до мельчайших клеточек целого, то, напротив, собирается и укрупняется, разворачиваясь в грандиозное целое вселенских масштабов – отчасти за свет фигур, появляющихся из контекста мировой культуры и наполняющих собой романное пространство Г. Гессе.

В советской истории культуры есть (помимо всего прочего) два знаковых произведения «большой формы», с самого начала окруженные «облаком» противоречивых суждений, интерпретаций и оценок и, по-своему, проблемных для понимания и интерпретации (в том числе другими искусствами, прежде всего экранными). Одно из них – эпопея М. Шолохова «Тихий Дон». Другой – незаконченный (и в принципе незавершимый) роман-повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

Проблемность первого из них состоит в двусмысленности авторства эпопеи, явно состоящей из разнородных фрагментов, написанных разными людьми, – предположительно представителем Белого движения и Советской власти. Проблемное поле «Тихого Дона» – Гражданская война в России и на Дону – позволяло совместить эти взаимоисключающие точки зрения в одном повествовательном формате, но не ре-

шало проблему авторства, поскольку один автор в условиях жестокого противоборства не мог полноценно представлять обе точки зрения одновременно. Отсюда – ожесточенная борьба политиков и критики вокруг «Тихого Дона» [78], что позволяет нам для простоты отказаться от рассмотрения этого произведения с точки зрения его принадлежности «большой форме» (что не подлежит сомнению).

«Тихий Дон», 2015. Реж. – Сергей Урсуляк. Оператор – Михаил Суслов

«Жизнь Клим Самгина» посвящена исследованию русской революции через призму одного человека, амбивалентного по своей сути. До сих пор неясно, кто такой Клим Самгин? – это сатирический персонаж, разоблачаемый автором, безусловно отрицательный герой (каким его изображали в своих иллюстрациях к первому изданию романа Кукрыниксы), – или это почти автобиографический герой, не только идейно близкий автору, но и представляющий собой своего рода его alter ego? Как в том и другом случае понимать картины жизни предреволюционной России и восприятие героем самой революции, то притягивающей, то отталкивающей его от себя (т.е. тоже амбивалентной)? Восприятие противоречивого целого, пропущенного через колеблющийся внутренний мир героя, остается внутренне противоречивым, неопределенным, текучим. Предметом описания и осмысления в романе Горького является «жизнь» героя, т.е., в общем, поток событий, во многом случайных (при том,

что Клим Самгин, хоть и по касательной, вписан в самые разные ситуации и в различные комбинации с другими персонажами романа). По сути, он – «езде» и «нигде».

Будучи свидетелем множества событий и судьбоносных процессов, Самгин выработал для себя «способ выживания» в сложных и травматических ситуациях. Этот жизненный принцип выкристаллизовался в афоризм, к которому герой прибегает в каждом трудном случае жизни: «А был ли мальчик?» Имеется в виду трагический эпизод из гимназического детства Клим, когда во время катания на коньках на городском пруду его школьный товарищ проваливается в полынью, и все попытки Клим помочь ему заканчиваются неудачей. Клим теряет сознание и заболевает, а тем временем мальчик тонет в проруби (но об этом Клим узнает лишь после того, как пришел в сознание). Чувствуя свою вину за гибель товарища, Самгин все время пытается заглушить муки совести сомнением в самом факте случившегося. Наивное самооправдание ребенка становится в дальнейшем жизненным принципом героя, подвергающего сомнению всю окружающую действительность, все происходящие события, их нравственный и политический смысл.

«Малая форма» (скептический афоризм героя) становится критерием оценки всего, заключенного в «большой форме» (в том числе революции, монархии, социализма, смысла жизни, дружбы, любви, убеждений, морали, искусства, философии и т.д.). Нравственный и политический реляти-

визм пронизывает все горьковское повествование в «Жизни Клим Самгина», а начинается этот разрушительный принцип с невинного вопроса: «А был ли мальчик?». Торжество смысловой неопределенности в бесконечном романе Горького, вызывавшее недоумение и раздражение у современников писателя (начиная со Сталина [79]), сегодня воспринимается как писательская пронизательность по отношению к своей современности, как глубина анализа, доступная только в малоформатном приложении и лишь затем экстраполируемая на большеформатное целое.

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.